

La vie et l'œuvre du compositeur autrichien Joseph Anton Bruckner (1856-1867)

AB 52 : 1856

Anton Bruckner left Saint-Florian, in 1856, to take-up the post of Cathedral organist (which also included duties at the « Pfarrkirche ») in Linz ; the organ Bruckner played is still in use. Although he was granted the freedom of the city on his 70th birthday and his name graces the main concert-hall in Linz, there is no Bruckner museum there.

...

In Linz, Anton Bruckner took his duties very seriously (as he always did) . He was responsible for the organ music, both in the cathedral and in the parish church, gave lessons, and both practised and studied assiduously. Unable to afford Vienna, he took lessons with Simon Sechter by correspondence, visiting the capital twice a year (for a period of 6 to 7 weeks, during Advent and Lent when the organ was silent in church) for a test under his teacher's eye (he resided also in his teacher's home) . At the end of each term, Bruckner insisted on having a testimonial about his progress.

...

Ferdinand Ruckensteiner who worked in the Court at Linz, offered some advice that proves how completely naive Bruckner was in social dealings :

« To my astonishment, I hear every day that you who want the job of organist in Linz after all have not even sorted out your finances for the same. Furthermore, I feel that it is my duty to tell you that it has been noticed that you have appeared during the taking of vows in an overcoat that even lacked a button, with a scarf around your neck, and with galoshes. Such behaviour is thoroughly improper, I have excused you, but you shouldn't let it happen a 2nd time. »

After his financial solvency had been successfully demonstrated, Bruckner was appointed, in 1856, Cathedral and Municipal Parish Organist in Linz. With that, he took a further step up the ladder of social advancement.

By 1855, Linz, capital of the Imperial and Royal crown land of Upper-Austria, contained approximately 27,000 inhabitants. The new age of communications also highlighted the favourable state of the provincial capital : in 1832, the 1st horse-drawn railway on the continent was constructed between Linz and Budweis, to be followed, in 1858, by the Empress Elisabeth West Railway from Vienna to Linz and finally, from 1860, to Salzburg. Bruckner's journeys to Vienna were thus made easier, for he had at 1st to make them by boat.

Bruckner was now one of the leading men of Linz's musical life alongside the Opera director Karl Zappe and the current director of the Liedertafel « Frohsinn » . After holding appointments in Prague, Graz, and Vienna. Karl Zappe senior (1812-1871) came to Linz, in 1834, and fulfilled numerous musical functions. From 1834 to 1866, he was

orchestral director in the Theatre ; from 1839 until 1855 and from 1867 to 1871, violin teacher in the school of the Linz « Musikverein » , as well as Franz Xaver Glöggel's successor as Cathedral and Municipal Parish conductor. Zappe was also the expert on the examining board at Bruckner's audition, on 13 November 1855.

For Bruckner, brought-up in the countryside and afraid of the city, Linz meant « noise and hazard » . Now, he found completely different conditions there : a provincial city with a « bourgeois milieu » and fixed rules of social conduct. Here too, we meet the gregarious Bruckner as he ever was in spite of shyness and reserve, the Bruckner who visited carnival evenings and dances as an eager participant. Soon, he became a member and later archivist and, on 2 occasions (1861 and 1868) , chorus Master of the Liedertafel « Frohsinn » (founded in 1845) . In this capacity, he came to know the male-voice choir repertory of his time. Singing in such choirs was an essential part of the social structure of the time. The emancipated bourgeoisie's cult of song represented a certain force not only socially but musically, which united the duty of sociability with the cult of patriotic feelings and ideas. Bruckner contributed a few characteristic pieces to this genre. In performances, he also often helped-out as a critically acclaimed pianist. It was with « Frohsinn » too that he 1st travelled abroad to the Pan-German Song Festival at Nuremberg.

Bruckner's work place, the « Alter Dom » , built to sketches by Pietro Francesco Carlone, was 1st the Jesuit Church, and, from 1785 until 1909, Cathedral of the newly established diocese of Linz. The organ, which came from Engelszell, was brought to Linz, in 1789, and adapted for the Cathedral by Franz Xaver Chrismann. Bruckner valued it highly. Its redesigning, from 1856 to 1867, claimed the entire period of Bruckner's activity and was carried-out by the Ottensheim organ builder Josef Breinbauer (1807-1882) . On its completion, the « Linzer Zeitung » reported :

« So now, Linz has an organ again that in fullness and strength of tone numbers among the best in all Austria and sings the praises of the Lord under the masterly hand of our cathedral organist, Bruckner. » .

On this instrument, Bruckner played private improvisations for Bishop Franz Joseph Rüdiger, and, here too, his Mass in D minor was given its premiere. At his 2nd place of work, the Municipal Parish Church, the organ built by Ludwig Mooser (1807-1881) was in a poor condition. For the 3rd important church in Linz, the « Neuer Dom » (the Cathedral of the Immaculate-Conception) built from 1862 to 1924 in the historicizing style of French High-Gothic, Bruckner wrote on commission from Rüdiger the « Festival Cantata » to celebrate the laying of the foundation stone as well as the Mass in E minor for the dedication of the Votive chapel.

Histoire musicale de Linz

Hauptstadt des Landes Oberösterreich an der Donau. Eine kontinuierliche Besiedlung des Großraumes lässt sich seit der Jungsteinzeit nachweisen. Die Römer errichteten ein Kastell mit Militärlager für die Grenzsicherung (Donau-Limes) und eine Zivilsiedlung, Lentia um 400 nach Christus genannt und zur Provinz Noricum gehörig (Austria Romana) . Über die Existenz einer Christengemeinde fehlen bislang Zeugnisse ; sie ist aber wahrscheinlich. Die ersten schriftlichen Nachrichten über Musikpflege stammen aus dem 14. Jahrhundert und beziehen sich auf den kirchlichen Bereich. Die Namen der Chorleiter sind ab 1355 vereinzelt, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zusammen mit jenen der Organisten nahezu lückenlos überliefert.

Die wiederholte und unterschiedlich lange Anwesenheit von Habsburgischen Herrschern (Herzöge, Kaiser samt ihren Hofstaaten) zeitigte musikalische Aufführungen, brachte Musiker nach Linz, äußerte sich in einschlägigen Stiftungen für Kirchen und machte die Stadt, wenn auch oft nur vorübergehend, zu einem kulturellen Mittelpunkt.

Die Burg beziehungsweise das Schloß war unter Herzog Albrecht VI. (1458-1463) landesfürstliche Residenz. Kaiser Friedrich III. nahm hier ab 1467 wiederholt Aufenthalt, länger 1484-1485, ständig ab Oktober 1489 bis zu seinem Tod im August 1493. Ein Großereignis bildete am 01.03.1501 die Aufführung des Huldigungsspiels Ludus Dianae von Conrad Celtis anlässlich der Dichterkrönung von Vincentius Longinus durch Kaiser Maximilian I. unter Mitwirkung von 14 Instrumentalisten der kaiserlichen Hofkapelle. Zu dieser gehörten damals auch der aus Linz stammende Sänger Johannes Pruelmair, zum Stallpersonal der Trompeter Asmus. In der Stadt ansässig waren der Orgelbauer Hans Lar (Larer, 1485), ein Glockengießer (1504-1505) und ein Saitenmacher.

Ferdinand I. weilte zwischen 1521-1559 oft einige Zeit in Linz, insbesondere während der Türkenbelagerung von Wien 1529. Große Festlichkeiten begleiteten hier seine Hochzeit mit Anna von Ungarn (Mai 1521). 1527-1531 wohnten im Schloß seine Gemahlin Anna und seine Schwester Maria, Witwe nach dem Ungarnkönig Ludwig II. mit ihrem Hofstaat. Sein Hofkapellmeister Arnold von Bruck, seit 1543-1544 Inhaber des hiesigen « Beneficium Sankt Trinitatis » (Dreifaltigkeitskapelle), verbrachte ab 1548 seinen Lebensabend in Linz. Zur kaiserlichen Hofkantorei gehörten als Sängerknaben die gebürtigen Linzer Matthias Serna (1528-1539) und Christoph Hoffmaister (bis 1536).

Maximilian II. weilte 1561-1563 mit der gesamten Familie für längere Zeit in Linz. Er bewilligte beim Landtag von 1568 dem Herren- und Ritterstand sowie den sieben freien Städten die Ausübung des protestantischen Gottesdienstes. Sie übernahmen damit die kulturelle Führung der Stadt. Maximilians Schwester Katharina, verlassene Gemahlin des Polenkönigs Sigismund II., verfügte auf dem Schloß ebenfalls über einen Hofstaat (1567-1572). Der im Dienst des Herzogs von Mantua stehende Claudio Monteverdi lernte im Zuge der Teilnahme eines Mantovaner Korps am Türkenfeldzug 1595 und andere Innsbruck, Linz, Prag und Wien kennen.

Für Erbhuldigungen, mit welchen der Landesfürst als rechtmäßiger Herrscher von den Landständen anerkannt wurde, entfaltete sich ein prächtiges und aufwendiges Zeremoniell. Im Vergleich dazu waren die meistens in Linz abgehaltenen Landtage, bei welchen der König oder Kaiser anwesend war oder sich von Kommissären vertreten ließ, wesentlich bescheidener angelegt.

Voraussetzungen für das neue vom Protestantismus gekennzeichnete Musikleben der Stadt waren der rasche Abfall der heimischen adeligen Stände vom Katholizismus (1525), die Durchdringung des Schulwesens von der neuen Lehre (seit 1528 feststellbar) und das Abhalten musikalisch ausgestalteter evangelischer Privatandachten (schon in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts bezeugt). Als besonders wirkungsvoll erwies sich die aus einer adeligen Privatschule hervorgegangene evangelische Landschaftsschule, die über Zwischenstationen ab 1574 im Linzer Landhaus eine dauernde Bleibe fand. Sie war ab 1600 auf kaiserlichen Befehl geschlossen und erreichte nach der Wiedereröffnung am 01.09.1608 in den Jahren bis 1624 ihren Höhepunkt. Sie diente dem Unterricht von Söhnen der in der Landstandschaft vertretenen Adeligen. Die Anstalt wurde trotz der anfangs sehr beschränkten Verhältnisse durch die Verpflichtung namhafter Gelehrter (1611,

Johannes Kepler), Lehrer und Musiker über ihre pädagogische Zweckbestimmung hinaus zusammen mit dem « Kirchen Ministerium » ein tragendes Element des Linzer Musiklebens. Auf dem Musiksektor lag das Unterrichtsziel nahezu ausschließlich auf dem Erwerb praktischer Fertigkeiten in Choral- und Figuralgesang, insbesondere zum Nutzen der Ausgestaltung der Gottesdienste und anderer geistlicher Feiern, dann bei Schulschlussfeierlichkeiten und Aufführungen der Schulbühne, weiters außer Haus bei Hochzeitsfeiern und Begräbnissen. Die Kantoren besorgten den Musikunterricht und die musikalische Leitung der Gottesdienste in der Landhauskirche. « Teutsche Modisten » (Lehrer für Lesen und Schreiben) betreuten das Instrumentalspiel und leisteten Organistendienst. Präzeptoren und Schulfamuli mussten bei Kirchenmusik-Aufführungen mitwirken. Lehrer und Schüler der Landschaftsschule bildeten den Chor. Seit 1608 leisteten die Modisten Hilfsdienste bei der Chorleitung, während ein eigener Organist zur Verfügung stand. Die Rektoren, unter ihnen Gelehrte und Dichter, führten den Schulbetrieb : Laurenz Pichler-Collinus, 1574-1576 ; Johannes Memhard, 1576-1597 ; Matthäus Anomaeus, 1597-1601 und 1609-1614 ; Konrad Rauschart, 1614-1622 ; Urban Paumgartner, 1622-1624 ; Johann Friedrich Benzius, 1624. Vom ganzen Lehrkörper wurden musikalische Fähigkeiten gefordert, von den Kantoren zusätzlich kompositorisches Können. In dieser Funktion wirkten : Georg Poppius, 1576-1578 ; Nikolaus Rosthies, 1578-1579 ; Leonhard Camerarius, 1579-1582 ; Wolfgang Rauch, 1582-1585 ; Johannes Linckh, 1586-1600 ; Leonhard Prinner, 1600-1602 ; Petrus Dervancius, 1608 ; Johannes Brassicanus, 1609-1624. Hilfsdienste im Kantorenamt leisteten : Johann Reichel (seit 1609) ; Tobias Zorer und Sigmund Pichler (1622-1624) . Den Organistendienst (bis 1602 mit dem Modistenamt verbunden) besorgten : Haymeran Kirchstain seit etwa 1580 ; Georg Laetus, 1579-1581 ; Christoph Schwarz, 1586-1601 ; Marcus Antonius, 1600 (Aushilfsorganist) ; Christoph Schönfelder, 1600-1601 ; Georg Mittermayr, 1608-1624. Aufgrund des kaiserlichen Reformationspatents vom 10.10.1624 haben wenige Tage später die Prädikanten und ein Großteil der Lehrkräfte der Landschaftsschule Linz verlassen. Damit ist eine große Zeit des Linzer Musiklebens zu Ende gegangen.

Der Stand der « landschaftlichen » Trompeter und Pauker (Heertrompeter und -pauker) diente landständischer Repräsentation und hatte weitere Aufgaben in der Feldmusik, als Beamte und Kuriere. Der Zeitpunkt, ab dem sie bestellt wurden, ist nicht exakt zu datieren. Sie umfassten im 16. Jahrhundert vier, gelegentlich fünf Trompeter und einen Pauker. In der mit 1594 beginnenden langen Liste namentlich überlieferter Trompeter zählen Wolf Hoy und Georg Gräzl zu den bekannteren und länger dienenden. Ein lange beschäftigter Heerpauker war Hans Pummer (nachweisbar 1605-1628) .

Die Pflege der Kirchenmusik an der Stadtpfarrkirche gehörte auch im 16. Jahrhundert zu den Aufgaben des Lehrpersonals. Die mit 1555 beginnende Liste zeigt eine größere Anzahl überlieferter Namen, unter denen vergleichsweise länger im Dienst standen : Martin Löffler (1603-1605, 1613-1622) und M. Mayer (1622-1625, nach Unterbrechung weiter bis 1640) . Nachrichten über die Orgel der Stadtpfarrkirche fehlen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, nicht jedoch über die Organisten. Die erste Erwähnung bezieht sich auf Rueprecht Hoffmaister (1537) . Für die folgenden hundert Jahre sind etwa ein Dutzend Inhaber dieser Funktion bekannt, von denen Veith Hentsch für 1553 und 1574 ausgewiesen wird und Martin Egger, 1601- 1610-1611, im Amt blieb. Zu den Mitwirkenden bei Kirchenmusikaufführungen gehörten auch pflichtgemäß drei « Gesellen » des Thurnermeisters als Instrumentalisten. Deren Anfänge verlieren sich im Dunkel, die früheste Erwähnung erfolgte 1547 und die erstmalige namentliche Nennung mit « G(e)org Turnner » . Bis 1550 gab es zwei Thurnermeister : auf dem Turm des Schmidtores war der eigentliche Stadt-Thurner, auf jenem der Stadtpfarrkirche eher ein Beobachter. Joachim FaBolt (1558-1606 ?) und Konrad Fisch

(1609-1625) wirkten auch bei den evangelischen Gottesdiensten im Landhaus mit.

Die Reihe der Linzer Buchdrucker beginnt mit Hans Planck. 1619 erschien mit Keplers *Harmonices mundi libri V* das erste Musiknoten enthaltende Buch und mit Elias Ursinus' *Christlich Valet Lied* der erste selbständige Musikdruck. Meistersinger konnten bisher in Linz nicht nachgewiesen werden.

Bedeutsame Anregungen, aber ohne Breitenwirkung erhielt das Linzer Musikleben durch Besuche sowie vorübergehende Aufenthalte von Herrschern auch während der Barockzeit, insbesondere in Verbindung mit dynastischen Ereignissen und durch Erbhuldigungen. Diejenige von Leopold I. (1658), bei der neben den Hoftrompetern auch viele heimische Kräfte mitwirkten, stellte alles Bisherige in den Schatten. Der Anwesenheit des Herrschers mit der jungen Gattin verdankt Linz die erste Opernaufführung am 06.01.1677 im Landhaus (*Ercole acquistatore dell'immortalità* von Antonio Draghi mit Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer unter Mitwirkung erster Kräfte aus Wien). In die Zeit, da der Kaiser während der Pest (1680-1681) und der Türkenbelagerung von Wien (September 1683 bis August 1684) in Linz residierte, fallen mehrere Aufführungen von Balletten (vor allem in der Faschingszeit, Musiker: Antonio Draghi, Andreas Anton Schmelze, vom Kaiser selbst, Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista). Für Joseph I. wurde 1690 ein Ehrenfest veranstaltet. Die Erbhuldigung für Kaiser Karl VI. brachte 1732 eine grandiose Inszenierung im Schlossgarten (*L'asilo d'amore*, Musiker: Antonio Caldara, Ballettmusik: Nicola Matteis, mit 86 Mann Theaterorchester). Zum Geburtstag des Kaisers erklang im Schloß die *Festa di camera Alessandro il Grande* (Musiker: Johann Adam Joseph Karl Georg Reutter). Die Operntroupe Pietro Mingotti gastierte in Linz im Sommer 1743 für Stände und Öffentlichkeit und brachte bei der letzten von den Ständen getragenen Erbhuldigung für Maria Theresia das *Dramma per musica Siroe, Re di Persia* (Musiker: Paolo Scalabrini).

Die ständischen Trompeter und Pauker hatten im 17. und 18. Jahrhundert mannigfache politische und musikalische Verpflichtungen, nicht nur für Erbhuldigungen und Herrscherbesuche, sondern auch für Kirche und Adel zu erfüllen. Ihre Anzahl blieb stets gering (insgesamt meist fünf Musiker, 1777 waren es 7 Trompeter und ein Pauker; Georg Druschetzky). 1795 gingen ihre Rechte und Pflichten auf den Thurnermeister über.

Bei den im Jahre 1600 von Kaiser Rudolph II. nach Linz berufenen Jesuiten gehörte das Theaterspiel zum Bestandteil des Schulwesens. Es begann in Linz 1608 und kann sich im Allgemeinen nicht mit jenem größerer Städte oder Orte mit Sitz von Fürstenhöfen messen. Die Aufführungen wandelten sich von halböffentlichem Charakter zu öffentlichen Aufführungen (sicher ab 1729). 1711 wurde ein eigenes «*theatrum*» errichtet. Besondere Ereignisse stehen in Zusammenhang mit der Anwesenheit von Kaisern, insbesondere von Leopold I. Über die Verwendung von Musik (erstmalig 1623 erwähnt) bestehen nur spärliche Nachrichten, dennoch bildete Musik sehr oft einen wesentlichen Bestandteil der dramatischen Gestaltung. Als Komponisten werden genannt: Ferdinand Tobias Richter, 1684, 1690, 1709; Andreas Rochner, 1695; Johann Bernhard Staudt, 1698; Melchior Johann Kämpfl, 1714; Georg Putz, Weltpriester, 1761, 1764; M. Ettl, 1724; Franz A. Ehrenhardt, 1731; Melchior Pichler, 1736; Georg Josef Donberger, 1738.

Im Zuge der Gegenreformation lenkte die geistliche und weltliche Obrigkeit ihr besonderes Augenmerk auf die Pflege der Kirchenmusik in der Stadtpfarrkirche. Hier wurden seit 1640 neben dem Regens chori und Organisten je ein Altist, Tenorist und Bassist, weiters Instrumentalisten als Pfarrmusiker verpflichtet. Das Amt des Regens chori ist seit 1668

selbständig und vom Lehramt an der Pfarrschule getrennt. Von 1640 an sind die Namen der Regentes chori nicht ganz lückenlos überliefert : Adam Obermayr, Schulmeister, 1640-1643 ; Sebastian Capeller ; Joachim Riedtinger, 1662-1702 ; Johann Wilhelm Khüperger ; Johann Martin Resch ; Johann Jakob Resch ; Georg Haller ; Johann Georg Roser, 1786-1797. In seine Amtszeit fällt die Errichtung der Diözese Linz (1783-1785) . Mit der Bestellung von Franz Xaver Glöggel, (1797) ging die Regens chori-Stelle in die Obliegenheit des Thurnermeisters über. Als Organisten wirkten : Johann Weichlein, 1639-1677 ; dessen Schwiegersohn Johann Sigmund Freund, 1677-1688 ; Andreas Franz Weichlein, 1688-1690 ; Andreas Matthias Mickh, 1690-1727, Sohn des Pfarr-Altisten Linz Mickh ; Johann Georg Schoppenberger ; Josef Zwettler. Von den Gesangskräften kennt man einige namentlich. Den Diskant sangen, wie früher, beim Regens chori in Kost und Quartier untergebrachte Schüler der Pfarrschule.

Mit Wandertruppen, bei denen eine wie immer auch geartete musikalische Ausgestaltung der öffentlichen Aufführungen anzunehmen ist, beginnen die Informationen über berufsmäßige Theatervorstellungen : Englische Komödianten vereinzelt ab 1600, deutsche Wandertruppen ab der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Aktenkundig sind : finanzielle Zuwendungen an Truppen durch die Landstände (erweitert erstmals 1633) ; die Platzzuweisung vor der Stadtmauer in Donaunähe für die primitiven Bühnen durch die Stadt Linz ; die erste Nachricht über eine öffentliche Opernvorstellung im April 1695 (Des großen Alexanders liebbs süg, Musiker : Giovanni Giacomo Arrigoni) ; die Namen vieler Prinzipale der oft recht labilen Ensembles von unterschiedlicher Güte mit Auftritten zu Marktzeiten (Ostern, Bartholomäi) ; der erste fachlich bedeutende Theaterdirektor Johann Heinrich Brunius 1718 genannt ; vereinzelt Gastspiele italienischer Operngesellschaften im ständischen Ball-Haus (Zweck : Ballspiel, Vorläufer des Tennis) 1712-1758 vor allem für den Adel ; gesicherter Hinweis auf einen Musikanteil bei den Vorstellungen ab 1727 durch den vorgeschriebenen Musikimpost ; Gastspiel der berühmten Truppe Pietro Mingotti 1743 im Ballhaus auf Einladung der Stände.

Mit dem aktiven Eingreifen des Adels in das Theatergeschehen vollzog sich der Übergang von Wandertruppen zum stehenden Theater mit ganzjähriger Spielzeit und fest engagiertem Ensemble wohl unter wechselnden Direktoren. In der nächsten Periode von Theaterunternehmern (1782-1803) wurde das « Redoutensaal-Theater » als vorübergehende Spielstätte (1788-1803) eingerichtet, an der durch Franz Xaver Glöggel als Unternehmer und Direktor Oper und Singspiel ab 1791 laufend an Bedeutung gewannen. Auch nach seiner Bestellung zum Domkapellmeister (1798) und damit unter dem Unternehmer und Direktor Johann Georg Dengler verpflichtete sich Glöggel, weiterhin für ein gut besetztes Orchester zu sorgen, selbst zu dirigieren und vor allem die Einstudierung von Opernovitäten zu leiten. Der Bau des neuen ständischen Landestheaters erfolgte 1802-1803 auf dem jetzigen Standort (Promenade) . Für volkstümliche Vorstellungen dienten zusätzlich das « Sommertheater vor dem Pfarrtor » (1777-1794) und das « Sommertheater auf der Promenade » (1795-1802) .

Im ausgehenden 18. Jahrhundert zeichnen sich erste deutliche Strukturen eines öffentlichen Konzertlebens ab, aus dem nach und nach die bürgerliche Musikkultur des 19. Jahrhunderts entstand. Maßgeblich sind : Die Konzerte des Adels in den eigenen Häusern, veranstaltet und andere von Fürst Carl Auersperg mit einer eigenen Kapelle, Graf Heinrich Franz von Rottenhann (1737-1809) mit Haus- und öffentlichen Gesellschaftskonzerten bis 1791, Graf Johann Josef Anton von Thun (1711-1788) mit Hauskonzerten. Konzerte von Formierungen bürgerlicher Liebhaber und von Berufsmusikern und von solchen unter der Patronanz des Adels.

Im 19. Jahrhundert übten das Kaiserhaus und seine Mitglieder keinen nennenswerten Einfluss auf Art und Umfang des Musiklebens mehr aus. Das neu errichtete Theatergebäude im Eigentum der Stände, jetzt Land Oberösterreich, beendete bisherige Zwischenlösungen. Der Oper ließen besondere Pflege angedeihen die Direktoren : Franz Xaver Glöggel, J. Pellet (1824-1833, 1839-1843) ; Franz Stöckl, Julius Laska (1884-1891) und Alfred Cavar (1897-1903) , wobei im Vormärz weitgehend die zeitgenössische Opernproduktion geboten wurde. Gute Zeiten hatte die Operette unter den Direktoren : Joseph M. Kotzky (1875-1881) ; Alfred Cavar (1897-1903) ; und Hans Claar (1906-1918) .

Als Bischofskirche für das von der Diözese Passau 1783-1785 abgetrennte Bistum Linz diente in der Praxis 1785-1709 die Ignatiuskirche (« Alter Dom ») ; de jure war es bis 1841 die Stadtpfarrkirche. Domkapellmeister waren : Franz Haller, 1785-1787 ; Johann Georg Roser, 1787-1797 ; Franz Xaver Glöggel, 1797-1839 ; Johann Baptist Schiedermayr, 1839-1840 ; Karl Zappe senior, 1840-1871 ; Karl Zappe junior, 1871-1890 ; Karl Waldeck, 1890-1905 ; Ignaz Gruber, 1905-1924 ; Franz Xaver Müller, 1924-1943 ; Josef Kronsteiner, 1943-1981 ; Balduin Sulzer, 1981-1986 ; Anton Reinthaler, 1986-2003 ; Norbert Matsch ab 2003. Domorganisten : Joachim Winkler, 1785-1788 ; Thaddäus Pichler, 1788-1809 ; Johann Baptist Schiedermayr, 1810-1840 ; Wenzl Pranghofer, 1840-1855 ; Anton Bruckner, 1855-1868 ; Karl Waldeck, 1868-1890 ; Ignaz Gruber, 1890-1905 ; Franz Karl Neuhofer, 1905-1930 ; Ludwig Daxspurger, 1930-1982 ; Wolfgang Kreuzhuber seit 1982.

In der 1842-1844 errichteten und 1845 geweihten (evangelischen) Martin-Luther-Kirche Linz mit einer Orgel von Christian Wilhelm (circa 1777-1778 -1857) leisteten Kirchenmusikdienst : Karl Süßmann, Theodor Gustav Neubert (als Künstler oft mit Zusatz Abendroth) , Josef Hoffmann und Tochter Berta, 1856-1936.

Beginnend mit der Wende zum 19. Jahrhundert hat sich die Basis des Linzer Konzertlebens verbreitert. Regelmäßige, auf Vereinsbasis organisierte Konzerte mit der Aufführung von größeren Orchesterwerken waren erst möglich, als sich Berufsmusiker und Dilettanten 1821 zur Gesellschaft der Musikfreunde in Linz, später Linzer Musikverein genannt, zusammenschlossen. Diese Einrichtung bestimmte etwa hundert Jahre lang das Konzertleben der Stadt und sorgte gleichzeitig für schulischen Musikunterricht. Grundlage hierfür schuf der Lehrer und Regens chori Anton Mayer als Dirigent, 1821-1837. Seine Nachfolger waren Lehrer, Beamte und Theaterkapellmeister, insbesondere Franz Xaver Mayr (1839-1849) ; E. Mayer (1849-1853) ; Th. G. Neubert-Abendroth (1853-1855) ; Anton Michaël Storch (1856-1860) ; Engelbert Lanz (1860-1865, 1867-1872) ; Eduard Hauptmann (1865-1867) ; Max Brava (1874-1883) ; Adalbert Schreyer (1883-1896) ; August Göllerich (1896-1923) .

Aus einem Naheverhältnis zur Gesellschaft der Musikfreunde formte sich 1845 ein Männergesangsverein, aus dem 1849 die Liedertafel Frohsinn hervorging. Das prominenteste Mitglied war Anton Bruckner (Sänger, 1856-1858 ; Chormeister 1860-1861, 1868) , unter dessen Leitung mehrere eigene Chorwerke und der Schlusschor aus Richard Wagners Meistersinger uraufgeführt wurden. Unter den vielen I. Chorleitern scheinen auf : Moritz Foßl, 1845-1854 ; Anton Michaël Storch, 1855-1860 ; Engelbert Lanz, 1861-1863 ; Karl Weinböck, 1863-1865 ; Eduard Hauptmann, 1865 ; Franz Behr, 1868-1869 ; Wilhelm Gericke, 1870-1872 ; Wilhelm Floderer, 1872-1875, 1877-1899 ; Joseph Friedrich Hummel, 1875-1876 ; August Göllerich, 1900-1923. Ein besonders verdienstvoller Chorleiter-Stellvertreter war Friedrich Arnitner (1869-1905) . Der Männergesang-Verein Sängerbund, 1857 von Alois Weinwurm gegründet und von ihm als Chorleiter bis 1879 geleitet, war neben der Liedertafel Frohsinn ein wesentlicher Faktor im Musikleben der Stadt,

gelegentlich auch von Bruckner dirigiert. Weitere Chorleiter waren Max Brava, 1879-1883 ; Adalbert Schreyer, 1883-1896 ; August Göllerich, 1896-1900 ; Ignaz Gruber, 1900-1909. Aus der Fusion mit der Liedertafel Frohsinn entstand 1909 der Sängerbund Frohsinn, der über viele Jahrzehnte eine treibende und tragende Kraft im kulturellen und gesellschaftlichen Leben der Stadt war. Außerdem bestanden noch etwa ein Dutzend Gesangsvereine mit unterschiedlichem künstlerischem Profil und gesellschaftlicher Ausrichtung (1910) , darunter : die Linzer Meistersinger ; der Arbeiter-Sängerbund Linz (1880) ; der Gesangsverein Kränzchen (1857) ; der Christlich-Deutsche Gesangsverein (1905) . Die Feste des Oberösterreichischen Salzburgischen Sängerbundes (1862) brachten ab 1865 mehrmals große Chorveranstaltungen auch nach Linz Einzelpersonen (Franz Xaver Glöggel, Heinrich Hofmeister, Anton Mayer) gelang im 1. Drittel des 19. Jahrhunderts keine dauerhafte Einrichtung von Musik in der Schulen. Erfolgreich war erst die Gesellschaft der Musikfreunde beziehungsweise der Musikverein, der mit Gesang (ab 1823) und Geige (ab 1825-1826) den Anfang machte. Beginnend mit Cello und Klavier (1869) waren 1894 alle Orchesterinstrumente als Lehrfach besetzt. 1883 wurde mit Adalbert Schreyer ein eigener Schuldirektor eingesetzt.

In der Zwischenkriegszeit (1918-1938) überschatteten die politischen und wirtschaftlichen Probleme das gesamte Kulturleben, insbesondere die Bereiche der Berufsmusiker und -sänger. Das Bürgertum konnte seine bisherige tragende Rolle nicht mehr voll bewältigen. Die hauseigene Oper fand am Linzer Landestheater trotz einiger günstiger Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkrieges keinen recht glücklichen Start. Sie bestand immer nur für kurze Zeit; endgültig Schluss war 1925. Die Nachfrage deckten viele Gäste und Ensemblégastspiele (insbesondere « Maifestspiele » zwischen 1922 und 1927) . Die Operette florierte noch am längsten, insbesondere durch Erfolge der Novitäten. Neun Direktionen leiteten seit 1918 das Theater in der Phase des Niederganges. Die 1932 wegen gravierender wirtschaftlicher Schwierigkeiten drohende vollständige Sperre hat die Oberösterreichische Theatergemeinde abgewendet, und Direktor I. Brantner führte die Bühne mit eigenem Operetten- und Schauspiel-Ensemble aus der Krise. Opernvorstellungen erfolgten 1932-1937 mit Gästen, von 1937 an mit eigenem Ensemble.

Die Konzerttätigkeit des Linzer Musikvereines setzte sich bis 1921 im bisherigen Umfang fort, anschließend nur mehr fallweise und ruhte gänzlich 1931-1934. Die Grundlage für die Wiederaufnahme ab Dezember 1934 bildete die Gründung des Linzer Sinfonieorchesters. Dirigenten waren August Göllerich, 1896-1923 ; A. Klietmann, 1923-1930 ; Robert Keldorfer, 1930-1939. Aus der 1919 gegründeten kleinen Orchestervereinigung Tonzunft entwickelte sich ein Sinfonieorchester zum allergrößten Teil aus Liebhabern, 1925 Linzer Konzertverein genannt. Er stellte unter den damaligen Umständen jahrelang das führende Sinfonieorchester mit regelmäßigen Aufführungen (darunter Uraufführungen und andere von Felix Kern, Franz Karl Neuhofer. Direktor : 1923-1939 Max Damberger) .

Der Brucknerbund für Oberösterreich und seine Ortsgruppe Linz (beide 1926 gegründet) hatten als primäres Ziel die Sanierung der defekten großen Orgel in Sankt Florians Stiftskirche. Sie boten auch eine größere Anzahl von Bruckner-Aufführungen mit heimischen Kräften und Gastorchestern (Wiener Philharmoniker, 1928) . Bei den großangelegten Brucknerfesten 1935, 1936, 1937 mit überregionaler Beachtung dirigierten Bruno Walter, Eugen Ormandy, Volkmar Andreae, Hans Weisbach, Oswald Kabasta die Wiener Philharmoniker und Wiener Symphoniker.

Die größeren vereinsmäßig organisierten Chöre, zum Teil weltanschaulich ausgerichtet, veranstalteten regelmäßig Aufführungen bedeutender Chor-Orchester-Werke : der Sängerbund Frohsinn, der Christlich-Deutsche Gesangsverein (1936

umbenannt in Christlich-Deutscher Gesangverein - Brucknerchor) , der 1880 gegründete Arbeiter-Sängerbund Linz 1880 (Vorläufer Liedertafel des Arbeiterbildungsvereines Linz 1869-1877, ab 1893 mit eigenem Frauenchor) ; weniger prominent, dennoch leistungsfähig der Männergesangverein Einklang und der Männergesangverein Liederhort.

Gegen Ende der 1930er Jahre bestanden die Ensembles Linzer Kammerquartett (Walter Weller senior) , Linzer Bläservereinigung.

Der Kirchenmusik wird vor allem im Dom « liebevolle Hingabe aller Beteiligten auf gewohnter Höhe » bescheinigt. Die anderen größeren Kirchen brachten zumindest an hohen Feiertagen gelungene Aufführungen. Besondere Leistungen vollbrachte Georg Wolfgruber (1881-1976) als Kapellmeister und Chorleiter an der Linzer Stadtpfarrkirche 1921-1963. An der Martin-Luther-Kirche gestaltete Helmuth Müllner (1910-1986) , im Hauptberuf Jurist, als I. Organist 1936-1975 die Hauptgottesdienste mit einem künstlerisch anspruchsvollen Repertoire von Barock bis zu Zeitgenössischem. Die schwierigen finanziellen Verhältnisse als Folge der geänderten Rahmenbedingungen veranlassten den Linzer Musikverein, sich auf den Schulbetrieb zu konzentrieren. Die Anstalt erhielt 1932 die Bezeichnung Konservatorium (Bruckner-Konservatorium) und 1935 das Öffentlichkeitsrecht.

Mit einer Verordnung des Reichspropagandaministers vom 11.06.1938 begannen die Maßnahmen zur Gleichschaltung des Musiklebens mit dem Großdeutschen Reich. Die neuen Strukturen krankten allerdings am Kompetenzgerangel mehrerer Kulturbeauftragter von unterschiedlichen Organisationen. Aufgrund unterschiedlicher Interessen von Stadt und Land Oberösterreich / Oberdonau bestanden zeitweise drei Berufsorchester nebeneinander : das Städtische Symphonie Orchester (1940-1945, für Konzerte und Oper im Theater) und das Bruckner-Orchester Sankt Florian des Großdeutschen Rundfunks (seit 1943, ab Mai 1944 : Linzer Reichs-Bruckner-Orchester, für Rundfunkaufnahmen und Konzerte) , beide geleitet von Georg Ludwig Jochum, zu dessen Entlastung 1941 Kapellmeister Willy Wickenhäuser von der Stadt Linz. berufen worden war. Schließlich stellte der Gau Oberdonau für die « leichte Muse » ein eigenes Theaterorchester (1941-1943) auf.

Die traditionellen großen Chöre waren von zwangsweiser Auflösung (Brucknerchor) beziehungsweise Beeinträchtigung des Proben- und Konzertbetriebes (Frohsinn) betroffen. Gleichzeitig hatten aber die Behörden Scheu vor der Auflösung der Ensembles, da die Fortsetzung der Choraufführungen großen Stils geplant war. Weiters gab es eine Städtische Chorgemeinschaft (erweitert Februar 1941) , einen Gauchor der deutschen Erzieher (erweitert 1943) und den professionellen Bruckner-Chor Sankt Florian (1943-1945) als Ensemble des Großdeutschen Rundfunks.

Ab der Saison 1940-1941 ist eine steigende Zahl von Kammermusik- und Solistenkonzerten zu verzeichnen. An Linzer Kammerensembles existierten drei Streichquartette und ein « Collegium Musicum » am Bruckner Konservatorium. Konzertveranstalter waren neben privaten Konzertdirektionen und Vereinen die « NSG Kraft durch Freude » -Organisation (ab Oktober 1938) und das Kulturamt des Linzer Magistrats (ab November 1939) . Als mit der Verfügung des totalen Kriegseinsatzes (01.09.1944) jeder Konzert- und Theaterbetrieb eingestellt wurde, war das Reichs-Bruckner-Orchester ausgenommen.

Der 1945 einsetzende Wiederaufbau konnte auf dem Sektor Musik und Theater zum Teil an alte Strukturen anknüpfen,

wenn sich auch viele Erschwernisse entgegenstellten. Das Reichs-Bruckner-Orchester spielte im Auflösungsprozess unter verschiedenen Namen. Das Städtische Symphonieorchester wurde auf Weisung der Amerikanischen Besatzungsmacht aus dem Dienst der Stadt entlassen, der Theaterpächter stellte den verbliebenen Rest an. Orchesterkonzerte kamen wegen unzureichender Kräfte nur zögernd in Schwung. Dabei war der Dirigent Ludwig Daxspurger der « Mann der ersten Stunde ». Infolge der Verfügbarkeit mehrerer kleinerer Räume konnten lokale und auswärtige Solisten und Kammerensembles zahlreiche Konzerte geben ; das Kulturamt des Magistrates wirkte dabei als Veranstalter. Nach Entlassung von Direktor Brantner wurde das Landestheater wieder Pachtbetrieb. Kirchenmusik konnte sich verstärkt entfalten, die Magistratsmusik bereits am 16.07.1945 wieder auftreten.

Das Berufsorchester, ursprünglich für die Erfordernisse des Theaters ausgelegt, wurde im Zusammenwirken von Stadt Linz und Land Oberösterreich über organisatorische Zwischenstufen durch stetes personelles Wachstum auch für zunehmende Konzertanforderungen ausgebaut. Es wird seit 1967 Bruckner Orchester Linz genannt, seit 1986 als eine selbständige Einrichtung (« Anstalt ») des Landes Oberösterreich geführt. In der Regel ist die Funktion Opernchef des Theaters mit dem Chefdirigenten beziehungsweise Konzertdirigenten verbunden. Ludwig Daxspurger, 1945-1946 (nur Konzert) ; Ludwig Leschetizky, 1947-1951 ; Siegfried Meik, 1951-1958 ; Alexander Paulmüller, 1958-1961 ; Kurt Wöb, 1961-1974 ; Peter Lacovich, 1969-1974 (Opernchef, Konzertdirigent) ; Theodor Guschlbauer, 1975-1983 ; Roman Zeilinger, 1983-1985 ; Manfred Mayrhofer, 1985-1992 ; Martin Sieghart, 1992-2000 (Opernchef nur bis 1998) ; Ingo Ingensand, 2000-2002 (nur Chefdirigent) ; Dennis Russell Davies seit 2002 (Opernchef und Chefdirigent) . Erster und einziger Ehrendirigent wurde 1989 Kurt Eichhorn.

Der Linzer Konzertverein konnte erst 1947 seine Tätigkeit wieder aufnehmen ; sie umfasst eine Vielfalt von Orchesterwerken und Solokonzerten für verschiedene Instrumente. Der Anteil der Amateure unter den Ausführenden geht zugunsten von Berufsmusikern und Musiklehrern zurück (Dirigenten : Anton Konrath, 1947-1957 ; Michaël Hutterstrasser, 1957-1961 ; Leopold Mayer, 1961-1990, seither Gastdirigenten) . Eine regelmäßige Konzerttätigkeit entfaltet das 1979 gegründete Universitäts-Orchester, bestehend aus Mitgliedern des Lehrkörpers, Verwaltungsbeamten, Absolventen und Studenten (Direktor : Johannes Wetzler) .

Linzer Kammerorchester, gegründet 1952, für Rundfunkaufnahmen und Konzerte (Direktors : Robert Schollum ; Wilhelm Reutterer ; Michaël Hutterstrasser, in neuerer Zeit Balduin Sulzer 1975-1982 ; Fritz Hinterdorfer seit 1982) . Das klassisch-romantische Repertoire ergänzen viele Werke aus Oberösterreichs Gegenwart auch als Uraufführungen. Das ORF-Kammerorchester (1968-1984) , gegründet und geleitet von Leopold Mayer (1918-2003) , spielte viele öffentliche Konzerte und Musikproduktionen, darunter zahlreiche mit Uraufführungen von Werken heimischer Komponisten.

Das Kammerorchester des Bruckner-Konservatoriums aus Lehrkräften und Studierenden, von Wilhelm Jerger 1958 gegründet, von ihm und Gerhard Dallinger geleitet, spielte auch viele Werke heimischer Komponisten und bestand bis 1990. Das Collegium musicum der Musik in der Schule der Stadt Linz, von Karl Schatz 1970 vor allem aus Lehrkräften gebildet, war für das Musikleben von Bedeutung und wurde 2002 zu einem Orchester aus Lehrern und Schülern umgestaltet (Direktors : Kaiser Schatz 1970-1994, seither bis 2002 Gäste, darunter Heinrich Schiff) . Im Lauf der Jahrzehnte entstanden auch immer wieder zum Teil vielbeschäftigte Kammermusikensembles.

Auch nach 1945 besorgte die Stadt Aufgaben einer Musikdirektion. Erfolge und Notwendigkeiten führten zur Gründung der Musikdirektion der Stadt Linz mit einem planmäßigen Angebot, verantwortet von Musikdirektoren (Friedrich Reidinger, 1950-1952 ; Robert Schollum, 1952-1954 mit großem Verdienst um die Moderne ; Günther Radhuber, 1954-1962 ; Margareta Wöb 1963-1987 ; Reinhard Kannonier, 1987-1989 ; Thomas Daniel Schlee, 1990-1998) . Im Zuge der Umstrukturierung der Linzer Veranstaltungs Gesellschaft (LIVA) wurde 1998 Wolfgang Winkler als künstlerischer Vorstandsdirektor bestellt.

Das 1974 eröffnete Brucknerhaus brachte die bis dahin in Linz fehlenden zweckmäßigen Konzertsäle und ermöglicht die vermehrte Verpflichtung international führender Künstler. Es dient weiters Großveranstaltungen, gesellschaftlichen Ereignissen und fast allen Konzerten des 1974 begründeten Internationalen Brucknerfestes. Das Brucknerhaus und der nahe Donaupark bilden auch den Mittelpunkt der alljährlichen zum Teil visualisierten Klangwolke, die ab 1979 zu einem Linzer Markenzeichen geworden ist. Nachdem damit die Vermittlung vorzüglicher Bruckner-Aufführungen unter namhaften Dirigenten erfüllt ist, versteht sich die Ortsgruppe des Brucknerbundes für Oberösterreich seither als allgemeiner Motor und Katalysator in Angelegenheiten Bruckner.

Die Konzerte für alle (jetzt AK Classics) , 1961 gegründet und von der Kammer für Arbeiter und Angestellte Oberösterreich veranstaltet, suchen neues Konzertpublikum zu gewinnen und verzeichnen durchschlagenden Erfolg mit einem Programm, ausgesucht unter volksbildnerischem Gesichtspunkt. Nicht zu übersehen sind die Eigenveranstaltungen von Chören und Orchestern sowie das reichhaltige Angebot von katholischen und evangelischen Pfarren und einiger spezieller Vereine (zum Beispiel Freunde des Linzer Musiktheaters, Musica sacra) , des ORF-Landesstudios Oberösterreich und der Landesmusikdirektion.

Das Linzer Landestheater wird seit 1957 nicht mehr als Privatunternehmen mit Subventionen von Stadt und Land, sondern als Betrieb des Rechtsträgers Land Oberösterreich geführt. Der wirtschaftliche und gesellschaftliche Wandel der letzten Jahrzehnte bringt für die traditionellen Chöre allerdings auch Probleme mit sich. Kooperationen mit anderen Ensembles lassen solche künstlerischer wie finanzieller Natur leichter bewältigen. Aus dem Sängerbund Frohsinn wurde 1960 die Linzer Singakademie, für den 1945 reaktivierten Brucknerchor bilden wie bisher die großen Oratorien sowie Chorwerke Bruckners die Konzertschwerpunkte, in letzter Zeit um Raritäten erweitert (Chormeister : Ludwig Daxspurger, 1945-1965 ; Johann Krebs, 1965-1993 ; Kurt Dlouhy, 1993-1998 ; Konrad Fleischanderl seit 1998) . Die Konzertvereinigung Linzer Theaterchor entstand 1976 aus dem Zusammenschluss des Berufs-Chores und des (nicht berufsmäßigen) Extra-Chores des Linzer Landestheaters und vermittelt neben den Theaterverpflichtungen in Konzerten anspruchsvolle Aufführungen (Leitung : Ernst Dunshirn, 1976-1997 ; Georg Leopold seit 1997) . Der seit 1986 bestehende Mozart Chor Linz umfasst den Schulchor des Oberstufenrealgymnasiums der Diözese Linz für Studierende der Musik (« Musikgymnasium ») und Absolventen der Anstalt (Leitung : Balduin Sulzer, 1986-1997 ; Wolfgang Mayrhofer seit 1997) . Der 1978 gegründete Studentenchor der Katholischen Hochschulgemeinde Linz, 1992 in Collegium Vocale Linz umbenannt, befasst sich seit einigen Jahren, der Ensemblegröße entsprechend, vor allem mit Werken der Romantik und des Zeitgenössischen (Leitung : Josef Habringer) . Der Linzer Jeunesse Chor (gegründet 1983) besteht vorwiegend aus Studenten und Absolventen des Linzer Adalbert-Stifter-Gymnasiums (mit Musik-Schwerpunkt) und widmet sich vorrangig anspruchsvoller A-cappella-Chormusik (Leitung : Wolfgang Mayrhofer) . Der Kinderchor der Musikhauptschule Harbach wird seit etwa 1980 öfters bei Landestheater-Produktionen eingesetzt (Leitung : Eva-Maria Kleinhanns) . Im

Jahre 2003 bestanden im Stadtgebiet insgesamt 13 Chor-Ensembles, davon 4 Kinderchöre als Mitglieder des Chorverbandes Oberösterreich sowie 3 als Mitglieder des Österreichischen Arbeitersängerbundes.

Inzwischen aus verschiedenen Gründen aufgelöst wurden : der Kammerchor des Bruckner-Konservatoriums (1960, Leiter : Helmut Eder, 1960-1967 ; Erich Posch, 1967-1973 ; Gerhard Dallinger, 1973-1991) , der Petriner-Chor (« gemischter Knabenchor » aus dem bischöflichen Gymnasium Petrinum) , der Linzer Mädchenchor, 1953-1983 geleitet von Eva Schmutz) . An der Spitze der Linzer Kirchenchöre steht der Domchor (Maria Empfängnisdom) . Er ist ein Amateur-Ensemble, das bis 1986 an den Sonn- und Feiertagen mit Ausnahme der Sommerferien eine Messe gestaltete. Seither werden hierfür auch Gäste eingesetzt (Leiter : Josef Kronsteiner, Balduin Sulzer, Anton Reinthaler) . Im Juni 1947 wurde auch die Aufführung großer Chor-Orchesterwerke im Konzertsaal begonnen. Regelmäßige Aufführungen klassischer Werke in der Karmelitenkirche sind den Chorleitern Paul Niederleuthner (1897-1958, ab 1943) ; Friedrich Neuburger, 1959-1994 ; und Markus Mayr, 1994-2003 zu verdanken. Der Chor an der Kirche der Barmherzigen Brüder bildet seit 1958 eine hervorragende Pflegestätte für alte Musik vor allem aus der süddeutschen und österreichischen Barocküberlieferung (Leitung : Wolfgang Furlinger) . An den übrigen bedeutenderen Pfarrkirchen der Stadt werden zumindest an den hohen Festtagen des Kirchenjahres Orgel- beziehungsweise Orchestermessen aufgeführt, oft klassische Messen für Soli, Chor und Orchester. An den Linzer Pfarren bestehen (2003) insgesamt 19 Kirchen- und 8 kirchliche Jugendchöre. Die Evangelische Kantorei an der Martin-Luther-Kirche (gegründet 1951) erfüllt vor allem liturgische Aufgaben, gibt aber Kirchenkonzerte auch auswärts (Leitung : Gerhard Holzner, geboren 1930, 1951-1952 ; Erich Posch, geboren 1929, 1952-2001 ; Kristian Schneider, geboren 1973, seit 2001) . In den katholischen Kirchen und Einrichtungen der Stadt stehen 44 Orgeln : die bedeutendste moderne im Neuen Dom (1968 Familie Marcussen / Dänemark, sogenannte « Rudigierorgel » [s. Tbsp.] , die historisch wertvollste im Alten Dom (« Bruckner-Monument ») .

Linz verfügt über 16 Blasmusikkapellen (Blasorchester) . Sie gehören meist zu öffentlichen Institutionen, zu großen Berufsgruppen, Betrieben oder Stadtrandbereichen, und nahmen in den Jahrzehnten nach Kriegsende einen großen Aufschwung, so die : Magistratsmusik Linz (gegründet 1926, Kapellmeister : Sepp Froschauer, 1945-1972 ; Fritz Hartmann, 1972-1999 ; Wilhelm Luckeneder seit 2000) ; Musikkapelle der Linzer AG (früher : ESG-Betriebskapelle ; Kapellmeister : Hans Duchatschek, 1938-1977 ; Otto Wimmer, 1977-1993 ; Wolfgang Panholzer, 1993-1998 ; Konrad Ganglbberger seit 1998) . Der Zweite Weltkrieg und die Jahre bis zum Staatsvertrag 1955 bildeten eine Zäsur im österreichischen Militärmusikwesen. Das erste Nachkriegs-Dezennium « überbrückten » in Linz die Gendarmeriemusik Oberösterreich (Leitung : Emil Rameis) und die Polizeimusik Linz (Leitung : Rudolf Zeman) . 1957 wurde die Brigademusik (4. Jägerbrigade) neu aufgestellt (Leitung : Rudolf Zeman, bis 1979 ; Eduard Stallinger, 1979-1988 ; Anton Othmar Sollfeller, 1988-1989 ; Franz Bauer seit 1990) .

Das Bruckner Konservatorium Linz, die bedeutendste Musiklehranstalt Oberösterreichs, ist eine Einrichtung der Kulturverwaltung des Landes (ab 2004 [erste] österreichische Privat-Universität) , wird auch von vielen ausländischen Studenten besucht und liefert wesentliche Beiträge für das Musikleben der Stadt (Direktoren : Carl Steiner, 1945-1957 ; Hans Winterberger, 1958 ; Wilhelm Jerger, 1958-1973 ; Gerhard Dallinger, 1974-1990 ; Hans Maria Kneih, 1990-1995 ; Reinhart von Gutzeit seit 1995) .

Die anfänglichen Bestrebungen um Musikunterricht an der Volkshochschule Linz endeten 1950, als die Musik in der

Scule der Stadt Linz wieder eröffnet wurde (Dienststelle der Stadt ; Direktoren : Friedrich Reidinger, 1950-1952 ; Heinz Peer, 1952-1969 ; Karl Schatz, 1969-1994 ; Gerhard Urban, 1994-2001 ; Christian Denkmaier seit 2001) . Die von Hans Bachl 1950 gegründete « Singschule » vermittelt Kindern im Volksschulalter eine gediegene musikalische Ausbildung mit Schwerpunkt Liedgesang.

Am Musikgymnasium studierten und andere Franz Welser-Möst, Kaiser Azesberger, Anna Maria Pammer. Das Konservatorium für Kirchenmusik der Diözese Linz ist eine katholische Privatschule mit Öffentlichkeitsrecht (gegründet 1992, geleitet von Wolfgang Kreuzhuber) und dient der Aus- und Weiterbildung von Kirchenmusikern.

Das Oberösterreichische Landesmuseum (früher : Francisco Carolinum) verfügt in der Bibliothek über mehrere Nachlässe von Musikern (zum Beispiel Brüder Ludwig Daxspurger ; Johann Evangelist Habert ; Joseph Bernhard Schiedermayer ; Franz Karl Neuhofer ; Moritz von Mayfeld) sowie über Drucke und Autographen (und andere Anton Bruckner) . Im Schloßmuseum befindet sich eine reichhaltige Sammlung alter Instrumente, darunter den von der Pariser Firma Erard Frères gefertigten Hammerflügel aus Ludwig van Beethovens Besitz. Die Oberösterreichische Landesbibliothek (früher : Studienbibliothek) verwahrt zahlreiche Handschriften mit Neumen und musiktheoretische Drucke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die Notenabteilung der Stadtbibliothek Linz besitzt nach der Österreichische Nationalbibliothek (Österreichische Nationalbibliothek) Wien « die zweitgrößte öffentlich zugängliche Notensammlung Österreichs » . Das Musikarchiv des Diözesanarchivs Linz verwahrt die Nachlässe von Joseph und Hermann Kronsteiner, das Domchor-Archiv (19. / 20. Jahrhundert) und pfarrliche Musikarchive.

Musikschule der Stadt Linz

Beginn im 19. Jahrhundert

Die heute bestehende Linzer Musik- und Singschule wurde 1950 beziehungsweise 1951 gegründet. Ihre Wurzeln reichen jedoch bis ins Jahr 1823 zurück, als von Anton Mayer (1780-1854) in Linz erstmals eine « Gesangsschule für Knaben und Mädchen » ins Leben gerufen wurde.

1863 versuchte der Linzer Musikverein Anton Bruckner als Direktor « seiner » Musikschule, der « Kaiser-Franz-Josef-Jubiläums-Musikschule des Linzer Musikvereins » , zu gewinnen.

Ab 1896 nahm sie unter dem Franz Liszt Schüler und Anton Bruckner Biografen August Göllerich (1859-1923) einen ersten Aufschwung, 1932 ging die Musikschule schließlich im Brucknerkonservatorium auf. Das Öffentlichkeitsrecht erhielt das Konservatorium 1935.

NS-Zeit

Erst während der NS-Zeit entwickelte sich der tatsächliche Vorläufer der heutigen städtischen Linzer Musikschule. Der Unterricht begann unter dem Namen « Städtische Hitlerjugend Musikschule in Linz » am 2. Mai 1939 mit Schülerinnen und Schülern der Diesterwegschule, der Römerbergschule, der Jahnschule Urfahr und der Hauptschule Kleinmünchen. Die

Musikschule wurde nach Einrückten Franz Sempers am 2. Mai 1941 zunächst von den Musiklehrern Hans Graf und Elli Hierzegger gemeinsam geleitet. Nachdem auch Graf am 9. Jänner 1942 zum Wehrdienst eingezogen worden war, übernahm Hierzegger alleine die Leitung. Sie war es auch, die noch während der NS-Zeit die « Städtische Musikschule für Jugend und Volk » beziehungsweise die « Städtische Hitlerjugend Musikschule » in « Städtische Musikschule » umbenannte, eine Entscheidung, die sie nach dem Krieg mit einer bewussten Entpolitiserungsmaßnahme begründete.

Unterricht wurde in verschiedenen Gebäuden, vor allem in Schulen erteilt. Einzelne Lehrzimmer, wie etwa jenes in der Landstraße 36/III, waren für den Instrumentalunterricht allerdings so ungeeignet, daß die Klavierlehrerin Justine Weiler im Dezember 1940 mit der Begründung aus dem Schuldienst ausschied, « daß sie in einem unhygienischen, schlecht beleuchtet und heizbaren Raum unterrichte und ihre Schüler als auch deren Eltern wiederholt Beschwerde darüber geführt hätten, auch wäre sie es ihrem Stand als Musikerzieherin schuldig einen solch menschenunwürdigen Raum als Unterrichtszimmer abzulehnen » .

Die Städtische Musikschule war während der NS-Zeit nicht nur von Raum- und Lehrernot geplagt, sie hatte auch permanent einen Konkurrenzkampf auszufechten. 1941 kam es schließlich zu einer Absprache der « Kontrahenten » : Adolf Trittinger als Direktor des « Bruckner-Konservatoriums des Reichsgaues Oberdonau » , Robert Tremel, der « Gaubeauftragte für die Musikschulen für Jugend und Volk » , sowie Franz Semper als Leiter der « Städtischen Hitlerjugend-Musikschule » begannen die Aufgaben der einzelnen Einrichtungen zu präzisieren und abzugrenzen. Weiters beschloßen sie die Gründung einer Arbeitsgemeinschaft. Vom NS-Reichserziehungsministerium bestanden erstmals auch Pläne, in Linz eine Landesmusikschule zu errichten.

Im Zuge des « Totalen Krieg(seinsatzes) » ordnete Gauleiter August Eigruber im November 1944 auch die Schließung der Musikschule an. Elli Hierzegger verwendete sich allerdings vehement für deren Weiterführung. Nach Kriegsende versuchte sie die städtischen Politiker von der Weiterführung der Städtischen Musikschule zu überzeugen, konnte dies aber nicht durchsetzen.

Eingliederung in das Konservatorium

1945 erfolgte eine Eingliederung der Städtischen Musikschule Linz in das Brucknerkonservatorium. Bereits zwei Jahre später setzte erneut ein Tauziehen um den Musikunterricht in Linz ein, vor allem deshalb, weil das Brucknerkonservatorium als berufsbildende Schule mit zentralisiertem Unterrichtsbetrieb nicht die Bedürfnisse einer Musikschule mit möglichst dezentralisiertem Unterrichtsbetrieb erfüllen konnte.

Musikunterricht in der Volkshochschule

Um diesem Vakuum entgegenzutreten, begann die Volkshochschule ab 1947 Musikunterricht anzubieten. (Im Schuljahr 1947-1948 wurden dort 278, im Schuljahr 1948-1949 bereits 676 Schüler/innen verzeichnet.) Da es sich dabei nicht um eine systematische Musikausbildung handelte, schien diese Lösung nicht befriedigend. Bei einer Besprechung im Februar 1948 wurde erstmals vom Leiter der städtischen Kulturverwaltung, Hanns Kreczi, dem Direktor des Brucknerkonservatoriums, Carl Steiner, sowie Herbert Grau, dem Leiter der Volkshochschule, eine Wiederausgliederung der

Städtischen Musikschule angedacht. Am 25. April 1950 wurde der Vertrag, der die Eingliederung der Städtischen Musikschule ins Brucknerkonservatorium festgeschrieben hatte, gekündigt. Allerdings verweigerte Carl Steiner die Ausgliederung der Musiklehrer/innen und der « Anfängerklassen » und das Konservatorium stellte lediglich Noten und Instrumente der ehemaligen Hitlerjugend-Musikschule zurück. Als schließlich auch noch eine Übereinkunft mit dem Land Oberösterreich getroffen werden konnte, wurde die Linzer Musikschule am 18. September 1950 unter dem Wiener Komponisten Friedrich Reidinger wiedereröffnet.

Nachdem Georg Ludwig Jochum 1941 als Musikdirektor nach Linz gekommen war, sollte in Linz nach Vorbild der Augsburger Singschule, die von seinem Bruder Otto Jochum geleitet wurde, eine ebensolche in Linz entstehen. Diese Pläne wurden allerdings erst nach der Neugründung der Musikschule 1950 umgesetzt.

Hans Bachl (1917-1985), der Gründer des Bachl-Chors, begann ab November 1951 « mit dem systematischen Aufbau einer der Musikschule angeschlossenen Singschule ». Diese Singschule sollte in den Räumen der Linzer Volksschulen abgehalten werden und bei möglichst vielen Kindern die Freude an der Musik wecken. Die Ausbildung reicht(e) von Gehörbildung, Rhythmusübungen und Stimmbildung bis zum Singen vom Blatt und der Erweiterung des « heimischen Liedschatzes ». Auch eine Beziehung zum Notenbild soll(te) vermittelt werden.

1977 wurde an 31 Linzer Volksschulen Unterricht durch Singschullehrer erteilt.

Als Gründer und Leiter der ersten Kindersingschule in Linz wird auch Eduard Macku genannt, der als Kapellmeister, Chorleiter der Arbeitergesangsvereine für Oberösterreich und Salzburg sowie langjähriger Intendant der Operettenwochen in Bad Ischl wirkte.

Les salles de concert de Linz

Das öffentliche Musikleben des 17. und 18. Jahrhunderts betrieben die Thurnermeister und ihre Gehilfen. Im 18. Jahrhundert wuchs das Interesse der bürgerlichen Bevölkerung am öffentlichen Musik- und Theaterbetrieb, mit Ende des Jahrhunderts begann sich auch ein öffentliches Konzertwesen abzuzeichnen. Virtuosenkonzerte und Akademien fanden im ständischen Theater statt, so trat etwa 1783 Wolfgang Amadeus Mozart dort auf. Als Konzertsäle diente auch der ständische Redoutensaal, der seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts über dem Restaurant des Theaters bestand. Pioniere der bürgerlichen Musikpflege waren Franz Xaver Glöggel und Anton Mayer. Mit der 1821 von Mayer gegründeten Gesellschaft der Musikfreunde (später Linzer Musikverein) setzte ein geregeltes Konzertleben sowie organisierter Musikunterricht ein. Öffentliche (Oratorien-)Konzerte fanden im Theater statt, Proben und « Gesellschaftskonzerte » im Redoutensaal, vielfach verstärkt durch die 1845 gegründete Liedertafel « Frohsinn ».

Seit 1828 gab es Militärkonzerte im von Urfahrner Cafetier Bartholomäus Festorazzi als Vergnügungspark angelegten Volksgarten, wo auch bürgerliche Zusammenkünfte und Tanzveranstaltungen stattfanden. 1903 wurde im Volksgarten ein neuer Saal errichtet, der für politische Versammlungen, aber auch für Großkonzerte diente und 1945 zerstört wurde. Die 1865 erbaute und 1877 erweiterte städtische Volksfesthalle war Schauplatz von Großkonzerten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und wurde schließlich vom neubauten Volksfestsaal verdrängt.

Der 1868 gegründete Kaufmännische Verein stellte seinen 1892 erbauten Saal für verschiedenste Zwecke des öffentlichen Lebens (Konzerte, Festlichkeiten, Vorlesungen, gesellige Unterhaltungen) und als repräsentativer Festsaal zur Verfügung. Er war bis zur Eröffnung des Brucknerhauses der bevorzugte Linzer Konzertsaal.

Weitere Konzertsäle waren die 1902 erbaute Südbahnhofhalle mit einem Fassungsraum für 5.000 Personen, der steinerne Saal des Landhauses sowie die sogenannte Diesterweghalle, eine 1929-1930 adaptierte Turnhalle der Diesterwegschule. Der Rathausfestsaal wurde ab 1941 als Kammermusiksaal genutzt. Durch die Kriegszerstörungen wurden vor allem Schulsäle in den Nachkriegsjahren als Konzertsäle genützt.

Das lange geplante Projekt eines Konzerthauses für Linz konnte mit dem 1974 eröffneten Brucknerhaus (Architekt : Heikki Siren) verwirklicht werden. Es stehen drei Säle für Konzerte, Konferenzen und Symposien sowie für das Internationale Brucknerfest zur Verfügung.

Paroisse Sainte-Marie-Madeleine de Linz

Zum Alter der Linde in Sankt Magdalena

Die Einladung an einen Historiker, Belege zum Alter der bekannten, neben der Kirche in Sankt Magdalena stehenden Linde beizubringen, müssen von vornherein zum Scheitern verurteilt sein. Wenn im folgenden trotzdem darauf eingegangen wird, so geschieht dies in der Absicht, die bisher hauptsächlich in Zeitungsfeuilletons aufgestellten Behauptungen über das Alter des Baumes beziehungsweise die dazu angeführten Quellen und Belege einer Prüfung zu unterziehen.

Es braucht nicht besonders betont zu werden, daß über die Pflanzung des Baumes keine eigene Aufzeichnung angefertigt wurde, wenn er nicht überhaupt aus wilder Wurzel als Samenkorn aufgegangen ist. Daß die Pflanzung von Bäumen schriftlich oder in anderer Weise für die Nachwelt festgehalten wird, ist doch erst wahrscheinlich eine Gepflogenheit seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Für Linz wäre hier die Kaisereiche in den Freinberganlagen zu nennen. Sie wurde aus Anlaß des 50jährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz-Josef im Jahr 1898 gepflanzt. (1) Die Anlage von Gedächtnishainen für die Gefallenen der Weltkriege oder Baumpflanzungen zu ganz bestimmten Anlässen sind hier gleichfalls zu erwähnen.

Da konkrete Unterlagen fehlen, gehen die Schätzungen über das Alter der Linde beträchtlich auseinander. Heinrich Seidl gibt in einer Zusammenstellung der oberösterreichischen Naturdenkmäler ihr Alter mit 2000 Jahren an. (2) Im landläufigen Sprachgebrauch ist meist von der « tausendjährigen » Linde die Rede. Die Zahl wird man nicht verabsolutieren dürfen. Sie ist vielmehr als Synonym für « alt » anzusehen, wobei die Vorstellungen über diesen Begriff sehr schwanken mögen.

Ein Zeitungsartikel aus dem Jahr 1949 (3) berichtet, daß um das Jahr 1300 die Linde bereits als kräftiger Baum bekannt war, Aeneas Silvius, der nachmalige Papst Pius II. (1458 bis 1464) ihn erwähnt und in der Chronik im Jahr

1500 die Linde als alter Baum ausgewiesen ist etc. Leider wird nicht angegeben, um welche Chronik es sich handelt beziehungsweise woher die Nachricht von 1300 stammt. Bei Aeneas Silvius liegt sicherlich eine Verwechslung vor. Dieser beschreibt wohl in einem Brief vom 22. Juli 1444 dem Giovanni Campisio das dem Passauer Bischof gehörige Schloß Ebelsberg und dessen nächste Umgebung sehr ausführlich (4), für die Erwähnung der Linde zu Magdalena läßt sich jedoch kein Hinweis finden.

Sollte mit der angeführten Chronik die Pfarrchronik von Magdalena gemeint sein, ergeben sich daraus weitere Ungereimtheiten. Die Pfarrchronik wurde erst im 19. Jahrhundert angelegt und gibt in bezug auf die Linde lediglich den vorsichtig formulierten Hinweis, daß sie jetzt (im Jahr 1885) « nach Aufzeichnung des H. Lehrers Milbeck über 400 Jahre alt sein dürfte » . (5)

Da die Pfarre Magdalena dem Kloster Garsten unterstand, war es naheliegend, die im Oberösterreichischen Landesarchiv liegenden Archivalien dieses Klosters durchzusehen. Das Ergebnis war negativ, die Linde wird kein einziges Mal erwähnt. Dies scheint weiter nicht verwunderlich. Die Entdeckung der Natur und die Betonung des Naturgefühls ist weitgehend eine Angelegenheit der Romantik. Es ist daher kaum zu erwarten, daß der Baumriese vor Beginn des 19. Jahrhunderts die Menschen sehr in seinen Bann gezogen hat. Mit der Eröffnung der Pferdeeisenbahnlinie Linz - Budweis belebte sich der Ausflugsverkehr nach Magdalena zusehends. Als Schattenspender an heißen Tagen mag der Baum dann auch tiefer ins Bewußtsein der Menschen gedrungen sein. Benedikt Pillwein (6) rühmt die entzückende Aussicht, die man unter der großen mächtigen Linde hat. Interessanterweise findet sie in den Reisebeschreibungen über Linz und seine Umgebung kaum Erwähnung. Für das 19. Jahrhundert, das der Schilderung der Landschaft und Natur doch sehr zugetan war, hätte sich derartiges erwarten lassen. (7) Mit Hilfe von urkundlichen Belegen ist die Existenz der Linde nicht allzuweit zurückzuverfolgen. Daß sie im vorigen Jahrhundert bereits ein Baumriese war, ist nicht ernsthaft zu bezweifeln.

Das Versagen der schriftlichen Quellen zwingt zur Einbeziehung des vorhandenen Bildmaterials. Hier ist aber von vornherein eine gewisse Vorsicht angebracht. Die Darstellung von Städteansichten und dergleichen ist nicht immer ganz naturgetreu. Perspektiven und Entfernungen weisen gegenüber der Wirklichkeit oft große Abweichungen auf. Für den Maler oder Topographen wesentliche Dinge sind meist größer oder deutlicher dargestellt als die Umgebung, ein gewisses Maß an künstlerischer Freiheit wird zu berücksichtigen sein. Dies läßt sich an einigen Beispielen demonstrieren. Ein Ölbild von W. Staringer aus dem Jahr 1820 zeigt links im Vordergrund einen mächtigen Baum, der mit der Linde von Magdalena wohl identisch ist, dahinter die Donauebene mit Linz. (8) Eine Lithographie Ignaz Rodes nach einem unbekanntem Zeichner aus dem Jahr 1839 läßt die Größe und Ehrwürdigkeit des Baumes kaum zur Geltung kommen. (9) Sie ist erst wieder auf einer Bleistiftzeichnung Franz Steinfelds zehn Jahre später zu erkennen. (10) Dort ragt die Linde als mächtiges Gebilde hinter dem Gasthaus auf. Derartige Freiheiten eines Künstlers sind in Rechnung zu stellen, wenn man sich der ältesten Darstellung Magdalenas zuwendet. Es ist ein Kupferstich von Johann Ulrich Kraus nach Johann Carl von Reslfeld aus dem Jahr 1693. (11) Rechts im Bild ist die Kirche inmitten des einstigen Friedhofes dargestellt. An der Friedhofsmauer steht in der Nähe des Kirchturms ein Baum, der bis zum Ansatz des spitzen Kirchendaches reicht. Unter Umständen könnte es sich dabei um die Linde handeln, obwohl vom Standpunkt des Malers aus die Kirche sie verdecken müßte. Es ist aber nicht ganz von der Hand zu weisen, daß sie Reslfeld doch so bedeutsam erschien, daß er sie einfach für den Betrachter in das Blickfeld brachte. Justus Schmidt gibt in der Beschreibung des Bildes keine Deutung des Baumes. Trifft unsere Vermutung zu, so wäre das Jahr 1693 ein sicherer

Anhaltspunkt für seine Existenz. Es sei aber nochmals betont, daß es sich hiebei nur um eine sehr vage Deutung des Bildes handeln kann.

Abschließend soll noch kurz gestreift werden, inwieweit Bäume als Quelle überhaupt eine Rolle spielen können. Dazu sei ein Beispiel aus der unmittelbaren Umgebung von Linz herangezogen. Zwischen 1198 und 1227 legen Elisabeth von Waxenberg und Alhaidis von Haunsberg die Grenzen zwischen ihren Herrschaften fest. Der Grenzverlauf wird folgendermaßen beschrieben :

« A Danubio usque ad villam Teisingen (Teisinger, ehemaliges Bauernhaus in der Ortschaft Kammerschlag, Gemeinde Ebelsberg) ad quercum. » (12)

Die Grenze verlief demnach von der Donau zur Eiche beim Teisinger. Die Nennung der Eiche als Grenzmarke setzt voraus, daß sie an einer markanten Stelle im Gelände stand, eine bestimmte Größe hatte und den Bewohnern der Gegend allgemein bekannt war. Freilich ist damit nichts über das genaue Alter des Baumes ausgesagt. Es ist aber keine Seltenheit, daß Bäume oder andere Naturgegebenheiten zur Feststellung eines Grenzverlaufs herangezogen wurden. Bei der Linde zu Magdalena fehlen derartige Hinweise leider vollkommen. Es wird daher die Aufgabe des Botanikers bleiben, das Alter des Baumes mit den Methoden der Naturwissenschaft zu bestimmen. Die bisher geäußerten Vermutungen mögen Schätzungen sein, die auf gewissen Erfahrungswerten basieren. Allein die große Diskrepanz in den Altersangaben läßt erkennen, daß sie vielfach einer realen Grundlage entbehren.

Anmerkungen

(1) Hanns Kreczi. Linz. Stadt an der Donau, Linz (1951) ; Seite 67, Nummer 147.

(2) Oberösterreich. Ein Heimatbuch für Schule und Haus, herausgeber von Franz Berger, Wien (1925) ; Seite 251.

(3) Der Mühlviertler, Jahrgang 1949, Folge 51 (29. Dezember 1949) ; Seite 10.

(4) Der Briefwechsel des Aeneas Silvius Piccolomini, herausgeber von Rudolf Wolkan, in : Fontes rerum Austriacarum, 2. Abteilung, 61. Band, Wien (1909) ; Seite 424, Nummer 155.

(5) Pfarrchronik von Sankt Magdalena ; Seite 151.

(6) Benedikt Pillwein. Beschreibung der Provinzial-Hauptstadt Linz, Neudruck Steyr (1966) ; Seite 343.

(7) Vergleiche Gustav Gugitz. Linz im Urteil der Reisebeschreibungen und Lebenserinnerungen, in : Jahrbuch der Stadt Linz (1953) ; Seite 51 ff.

(8) Justus Schmidt. Linz in alten Ansichten, Salzburg (1965) ; Taf. 47.

(9) Schmidt. am angegebenen Ort ; Taf. 76.

(10) Schmidt. am angegebenen Ort ; Taf. 88.

(11) Schmidt. am angegebenen Ort ; Seite 270, Abbildung 14 - derselbe, Die Linzer Kirchen, in : österreichische Kunsttopographie, Band 36, Wien (1964) ; Seite 346, Abbildung 380.

(12) Adam Maidhof. Die Passauer Urbare, I. Band, Passau (1933) ; Seite 262.

Église paroissiale de la ville de Linz

Au pied du portail de l'église paroissiale de la municipalité de Linz se trouve une pierre commémorative. Elle nous révèle que Anton Bruckner fut l'organiste titulaire durant son séjour à Linz (1855-1868) et que, grâce à son insistance incisive, on a pu procéder à de nombreuses améliorations sur l'instrument de 36 jeux sur 2 claviers manuels et 1 pédalier du facteur Ludwig Mooser.

Anton Bruckner vient d'être nommé organiste titulaire de l'église paroissiale de la municipalité de Linz. Insatisfait de l'instrument en très mauvaise condition dont il hérite, il s'empresse de rédiger un rapport détaillé sur les modifications à apporter pour le rendre « plus adéquat » .

25 décembre 1855 : Bruckner expédie une lettre au presbytère de la paroisse de Linz, exprimant sa profonde préoccupation sur l'état de l'orgue de l'église (construit par le facteur Ludwig Mooser, de 1849 à 1852) . Il mentionne que les 2 claviers manuels et le pédalier ont un urgent besoin de réparation. De plus, le système de soufflerie doit être absolument optimisé pour offrir une justesse d'intonation. Malgré son statut d'organiste fraîchement élu, les autorités prennent les demandes de Bruckner très au sérieux. Offensé par cette intervention, Ludwig Mooser affirme que Bruckner n'a pas les compétences nécessaires pour se prononcer sur le mécanisme de son instrument.

De la documentation sur l'état de l'orgue se trouvent aux archives du Conseil de District de Linz (daté du 20 décembre 1855 au 3 janvier 1856) ; dans des lettres de Franz Hofstedter adressées à Ludwig Mooser (fin de décembre 1855 au début de janvier 1856) ; et dans une lettre de Mooser adressée au Conseil (15 février 1856) .

(Lors de la restauration de l'orgue, en 2002, le facteur Gerald Wøehl va prendre soin de conserver les registres originaux de Mooser.)

...

En 1879, le facteur d'orgue Martin Hechenberger le modifie à 40 jeux et 3 claviers.

En 1953, les frères Mauracher électrifie l'instrument qui s'étend maintenant à 50 jeux. On lui donne aussi un nouveau boîtier conçu par Franz Wirth (de Hallstatt) .

En 2001-2002, le facteur Gerald Wœhl de Marbourg (le long de la rivière Lahn) restitue le mécanisme de Ludwig Mooser, en conservant le plus de pièces originales possible dans le caisson de Wirth.

The Bruckner Society donates funds for the restoration of the Bruckner Organ, in Linz

The Bruckner Society of America's board of directors have unanimously endorsed a donation for the restoration of the Bruckner Organ in the Old Cathedral (« Alter Dom ») in Linz.

The organ was originally built for the monastery church of Engelhartzell, around 1760, and was transferred to the Old Cathedral in Linz, in 1790. Anton Bruckner was the cathedral organist of the « Alter Dom » between 1855-1868 and, according to Bruckner's wishes, the organ was completely re-designed in the years 1856-1867. The last time that the organ was restored was in 1979.

According to the Rector of the Cathedral, more than 35 years after the last restoration a thorough general revision of the organ has become very necessary. During examinations of the organ, damages in the interior were discovered. Furthermore, it is necessary to repair the damages at the pipes as well as to clean the whole organ and to completely tune it.

The Society will be donating 500 Euros towards this important project.

...

Vous connaissez certainement la phrase latine : « Tu felix Austria nube. » (Toi, heureuse Autriche, tu te maries !) . C'est suivant cette devise qu'il y a près de 500 ans, Anne, future héritière de Bohême et de Hongrie, épousa l'archiduc Ferdinand. L'actuelle église Baroque présente encore des éléments des époques Romane et Gothique. Le cœur et les entrailles de l'Empereur Frédéric III sont inhumés dans une urne située dans le chœur de l'église. Et n'oubliez surtout pas de regarder la statue de Saint-Jacques !

...

The « Stadtpfarrkirche “ Maria Himmelfahrt ” » (Parish Church of Our Lady's Assumption) , one of the oldest churches in Linz, has Romanesque and Gothic origins, still evident, for example, in the structure of the tower. The 13th Century basilica was rebuilt in the Baroque style, in the 17th Century, and was inaugurated in 1656. The heart and entrails of Emperor Friedrich III are interred in an urn in the choir. When the 1st 2 Jesuits, one of them « Freier » (Brother) Georg Scherer, SJ, arrived in Linz in the year 1600, they settled in a former Franciscan friary and ran their ministry from this church. Until the Church of Saint-Ignatius was finished in 1679, there was a connecting passage-way between the Jesuit College and the parish church. But, even after Saint-Ignatius Church was completed, the Jesuits continued to work in the parish church for more than a Century until the Suppression of 1773.

...

A 3 nave, Romanesque basilica was built on this site in 1286. The entrance and the tower steps have Gothic cross-ribbed vaulting. In 1648, the church was rebuilt as a 3 nave, long-house in the Baroque style. In the south-west corner is the Saint-John Nepomuk chapel, which was donated by architect Johann Michael Prunner. On the right of the choir is a wall tomb holding the heart and intestines of Emperor Friedrich III. The high-altar was designed by Matthias Krinner and Kaspar Modler, the picture having been painted by Carl von Reslfeld. There are ceiling frescoes in the choir and an altar painting by Bartolomeo Altomonte, while the side-altar paintings derive from Joachim von Sandrat. The Saint-John Nepomuk figure, in the choir, is from Georg Raphael Donner, with a marble niche by Johann Lukas von Hildebrandt.

...

Stadtpfarre Linz - Adresse : Pfarrplatz 4, 4020 Linz, Österreich.

Die römisch-katholische Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt der Stadt Linz in Oberösterreich wurde bei der Gründungsvermessung der Stadterweiterung im Jahre 1207 abgesteckt und als einschiffiges romanisches Kirchengebäude mit Langhaus und Chor errichtet. Später wurde ein neuer größerer gotischer Chor errichtet und der Turm angebaut. Die heutige Stadtpfarrkirche wurde im Barock zu einem dreischiffigen Langhaus ausgebaut und dabei der Chor wiederum vergrößert.

Bei der Gründungsvermessung der Stadterweiterung im Jahre 1207 wurden die Stadteinfassung mit neuen Stadtmauern und der Hauptplatz und die Stadtpfarrkirche abgesteckt. Die Achsen betragen 145 und 255 Klafter, in Linz 1 Klafter = 1,83 meter. Der Hauptplatz im Achspunkt der Stadt hat ein Verhältnis von 1:3 und die Längen der Diagonalen betragen 100 Klafter. Die Längsachse des Langhauses der romanischen Stadtpfarrkirche wurde vom Achspunkt der Stadt nach dem Sonnenaufgang am Pfenningberg am Karfreitag 20. April 1207 abgesteckt. Die Längsachse des Chores nach dem Sonnenaufgang am Ostersonntag 22. April 1207. Der Achsknick zwischen Langhaus und Chor ist zu klein um mit den Augen wahrgenommen zu werden, ist jedoch trotz gotischem Umbau und barockem Neubau noch vorhanden.

Das Herz und die Eingeweide von Kaiser Friedrich III. , der 1493 in seiner Residenzstadt Linz verstarb, sind in einer Urne im Altarraum der Kirche bestattet. Ein Wappengrabstein aus Rotmarmor erinnert daran.

Der barocke Neubau wurde 1656 eingeweiht.

An der Portalseite erinnert ein Gedenkstein an Anton Bruckners Organistentätigkeit an dieser Kirche.

Am heutige Kirchenbau ist aus mehreren Erweiterungen und Umbauten entstanden. Das einschiffige romanische Langhaus mit Chor wurde ab 1207 errichtet. 1448 der Chor gotisch vergrößert und 1453 der Turm errichtet. Später wurden Seitenschiffe angebaut. Von 1649 bis 1653 wurde das Gebäude durch einen barocken Neubau ersetzt und zumindest das Mittelschiff und der Chor neu gewölbt und 1656 geweiht. Der Turm wurde 1671 bei den Fenstern und beim Dach mit Baumeister Georg Pruckmayr und Zimmermeister Matthias Brandstetter neu gestaltet. Von 1687 bis 1694 wurden die Seitenschiffe mit Kapellenanbauten erweitert und 1702 geweiht. Die Fenster im Chor nennen im

Norden die Angabe 1711 und 1773 und letztere die Angabe Baumeister Johann Baptist Gangl. Die Johannes-von-Nepomuk-Kapelle im Westjoch des südlichen Seitenschiffes wurde 1736 nach einem Entwurf von Architekt Johann Michæl Prunner erbaut. Der Turmhelm wurde 1823 nach einem Entwurf von Architekt Johann Veith vom Baumeister Franz Höbarth erneuert.

Das spätbarocke Deckenbild Triumph der Religion im Chor aus 1773 in der Art des Bartolomeo Altomonte wurde oft renoviert.

Der Entwurf zum Hochaltar stammt von Matthias Ludwig Krinner und Johann Kaspar Modler (1771) . Der Garstener Stiftsmaler Johann Carl von Resfeld schuf 1695 das Altarblatt mit der Darstellung der Aufnahme Mariens in den Himmel.

Die Seitenaltäre der Kirche sind mit Bildern von Joachim Sandrart und Bartolomeo Altomonte geschmückt. Der Altar in der Ölbergkapelle von 1652 stammt von Andreas Frisch, versehen mit einem Gemälde von Sandrart. Das Altarbild des Floriani-Altars im rechten Seitenschiff ist die Kopie einer Linzer Stadtansicht. Das Bild wurde um 1860 gemalt und zeigt eine historische Linz-Ansicht um das Jahr 1694. Die Stadtpfarrkirche ist mit ihrem damaligen barocken Zwiebelhelm gut zu erkennen. Die Johannes-Nepomuk-Kapelle des Linzer Barockarchitekten Johann Michæl Prunner (1736) zeigt auf dem Flachkuppelfresko Szenen aus dem Leben des Heilig Johannes von Nepomuk, deren Malerei von Altomonte ist. Johann Michæl Prunner durfte sich noch zu Lebzeiten in der Stadtpfarrkirche seine Gruftkapelle einrichten.

An den Pfeilern des Langhauses (Bau von 1648 bis 1653) und des Chors aus der Zeit um 1650 befinden sich lebensgroße Apostelstatuen.

An der Außenseite der Kirche ist an der Apsis eine von Johann Lucas von Hildebrandt entworfene Marmornische mit einer Figur des Heilig Johannes von Nepomuk, welche von Georg Raphæl Donner aus dem Jahr 1727 stammt.

Die Orgel geht zurück auf ein Instrument, das 1849 durch den Orgelbauer Ludwig Mooser mit 36 Registern auf zwei Manualen und Pedal erbaut worden war. Anton Bruckner war neben seiner Tätigkeit als Domorganist (1855-1868) auch Organist an der Stadtpfarrkirche und mit der Orgel nicht zufrieden, 1855 verfaßte er ein diesbezügliches Gutachten. Ludwig Mooser reagierte gekränkt und meinte, daß Bruckner sich nicht entblödet hätte, mir « vis-à-vis » im Prinzip der Orgelbaukunst über mein Werk böswillig zu urteilen. 1879 wurde das Instrument von dem Orgelbauer Martin Hechenberger auf drei Manuale und 40 Register erweitert, 1953 durch die Orgelbauer Gebrüder Mauracher elektrifiziert und die Disposition auf 50 Register vergrößert. Im selben Zuge wurde das Orgelwerk und in einem neuen Gehäuse aufgestellt, welches von Franz Wirth (Hallstatt) entworfen worden war. 2001 bis 2002 wurde das Instrument durch den Orgelbauer Gerald Wöhl (Marburg / Lahn) in Anlehnung an die Disposition von Ludwig Mooser neu erbaut, wobei das noch vorhandene Pfeifenmaterial wiederverwendet wurde. Das Werk wurde in dem (als denkmalwürdig erachtete) Gehäuse von Wirth aufgestellt. Das Schleifladen-Instrument hat 50 Register auf drei Manualwerken und Pedal. Die Registertrakturen sind elektrisch, die Spieltrakturen sind mechanisch.

...

Die Stadtpfarrkirche Linz ist ein römisch-katholisches Kirchengebäude im Linzer Bezirk Innere Stadt am Pfarrplatz. Sie wurde Anfang des 13. Jahrhunderts im romanischen Stil als dreischiffige Basilika errichtet und ist Mariä Himmelfahrt geweiht. Erstmals urkundlich erwähnt wurde die Kirche am 2. Februar 1286.

Die Kirche wurde mehrmals erweitert, so etwa nach einem Stadtbrand 1441. Der Turm ist auf das Jahr 1453 datiert. Am 24. August 1493 wurden das Herz und die Eingeweide des in Linz verstorbenen Kaisers Friedrich III. neben dem Hochaltar beigesetzt. Die Jesuiten übernahmen die Stadtpfarrkirche ab dem Jahr 1600 und sorgen daraufhin für eine Barockisierung (1648-1653) der Kirche. Der heutige Hochaltar wurde von Matthias Ludwig Krinner und Johann Kaspar Modler 1771 gestaltet ; das Altarbild stammt von Karl von Resfeld (1695) , das Deckenfresko von Bartolomeo Altomonte. Nach dem zweiten Vatikanischen Konzil wurde 1965 ein Volksaltar errichtet. Es folgten Renovierungen in den Jahren 1966-1967 sowie 1983. Das Kirchendach wurde 1996 erneuert, eine neue Orgel 2001 errichtet.

Um die Kirche befand sich früher ein Friedhof (circa 1286-1531) . Dieser wurde dreimal verlegt, zuerst nahe die heutige Kreuzung Landstraße / Bethlehemstraße, dann zum heutigen Friedensplatz und schließlich zum heute noch bestehenden Barbarafriedhof.

...

1852 erbaut durch Ludwig Mooser, 36 Register auf zwei Manuale und Pedal.

1879 von Martin Hechenberger auf drei Manuale und 40 Register erweitert.

1953 Elektrifizierung und Erweiterung auf 50 Register durch Gebrüder Mauracher, neues Gehäuse von Franz Wirth (Hallstatt) .

2001-2002 : Neubau durch Gerald Wœhl (Marburg / Lahn) auf Grundlage von Moosers Disposition, unter weitgehende Wiederverwendung beziehungsweise Rekonstruktion des Mooserschen Pfeifenbestands, die Wirth-Fassade wurde als denkmalwuerdig erachtet und ebenfalls beibehalten.

Le facteur d'orgue Ludwig Mooser

L'orgue historique de la « Maria Plain Wallfahrtsbasilika » , près de Salzburg

La « Wallfahrtsbasilika Maria Plain » est une église conventuelle bénédictine située aux portes de Salzburg. La construction Baroque accueille un orgue magnifique, reconstruit en 1995 par le facteur luxembourgeois Georg Westenfelder. À l'origine, dans le très beau buffet de l'instrument, se tenait un orgue de 1682 (d'Alfons Stadelmayr von Weingarten) . Cet instrument fut transformé en 1742 pour apporter plus de lumière dans la nef. La reconstruction de l'orgue eut lieu, plus gravement, en 1850, par Ludwig Mooser (pertes de certains éléments instrumentaux) . Transformation en 1940 avec agrandissement et électrification des claviers ! 1995 : restauration sur la base de

quelques éléments instrumentaux d'origine étant restés en place et sur la base du contrat d'origine du facteur d'orgues. L'orgue fut présenté terminé en 1998.

...

« Ludwig Mooser in Salzburg » can be read on a small, square, copper-framed plate on the console. Mooser built nearly 180 organs altogether, including the one in Esztergom which was one of his greatest instruments, in the Mooser family, there were famous organ-builders over 3 generations : Joseph Anton Mooser (1731-1792) and his elder son, Joseph Aloys (1770-1839) had the chance to work for Johann Andreas Silbermann, too. The younger son was Peter Anton (1773-1823) , father of Ludwig (1807-1881) . Ludwig Mooser established a workshop in Salzburg, where the metal pipes were usually made and certain kinds of woodwork were completed. In accordance with the Master's method, this was followed by long work on the spot. Having settled in Hungary, Ludwig was soon elected as an honorary freeman of the town of Eger, on 2 December, 1863. His workshop was in the building of the « Líceum » , and he began to write his name in a Hungarian way, « Mooser Layos » . Mooser arrived in Esztergom, on 19 September 1854, accompanied by 8 assistants. The finished parts of the organ arrived from Salzburg, the following day, by ship. The building of the organ having 49 stops and 3,530 pipes on 3 manuals was finished by 31 August 1856, for the dedication of the Cathedral. At the dedicational ceremony of both the church and the organ, in the presence of Emperor Franz-Josef along with the Viennese Court Franz Liszt's « Messe Solennelle » (« Graner Messe ») , commissioned by Archbishop János Scitovsky was to be heard. The composition, written for Symphonic Orchestra, choir and soloists was conducted by Liszt himself with the organ part played by Alexander Winterberger, from Weimar. The Esztergom Organ had been completed very quickly, as a result of which its structure did not prove to be a lasting one. On 2 March 1857, « Regens Chori » Károly Seyler drew-up a list of the faults. Mooser's instrument was obviously not able to fulfil the expectations. The tracker action was extremely awkward and the wind-chests were so short of air that the instrument was « choking » . The 3rd manual was on the cone chest and took place in the swell box. Except for the frontal tin pipes, which were taken away in World War I for war supplies and were later, in the 1920's, replaced with zinc pipes by Joseph Angster, the organ remained in its original state until the end of World War II. As a result of War events, parts of the organ case and the tracker action were damaged. Even today, the extent of further damage is unclear. What is certain, is that, in 1945, at the inauguration of Archbishop József Mindszenty, the organ was not working. Irreparable destruction happened to the organ, in 1947. Although Mooser's creation was not damaged irreparably during the War, a small, 2 manual organ with pneumatic action on cone chests built by Ottó Rieger, and dedicated on 11 November 1947, was placed in the left-wing of the Mooser case. How could this happen ? The answer is to be searched in the history of Hungarian organ-building in the 20th Century. By that time, no mechanical organs had been built, the method being regarded as out of date, therefore, the rejection of the given system was obvious and the original Mooser-instrument was considered worthless. This might be the reason why the original console and the tracker action were totally destroyed during the 1947 reconstruction. The Mooser pipes were used partly in the pneumatic organ, either retuned, cut down or even in a remelted state, some remained in their original place, while a considerable number just completely disappeared and for lack of inventory of the loss in the War, their later fate is not certainly known. The still current reconstruction of the organ dates back to the mid-1970's, when canon Lőrinc Bart, the « Regens Chori » of the Cathedral and organist István Baróti (organist and Choir Master of the Cathedral, from 1975) launched to rebuild the instrument. The 1st step of the work was to save the remained parts of the organ

from their 3 decade long ruined state and to restore its original sounds. In the Hungary of the 1970's, the practice of restoring instruments was unknown, therefore, this work, followed by the sceptical attention of the professionals, was completed by István Baróti and his students, all of them unsparing in time and efforts. The characteristically archaic and solemn sound of the Mooser pipe-rows revived was to be the starting point of Baróti's plan which was worthy of the Cathedral and adapted extremely well to its dimensions and acoustics. Hence, the next phase was to build a new instrument with the generous help of prominent organ-builders Gyula Vagi and János Farkas, in 1978-1979. The necessary funds were provided due to Cardinal Archbishop László Lékai's relations with Rome and Germany, so it became possible to purchase certain parts and pipe-rows. At the end of 1980, the 1st 7 restored Mooser stops and, at the same time, the Ottó Rieger organ stopped being used forever. However, the initial vigour started to diminish from 1983. The swell organ, for lack of a couple of stops, was finished by autumn 1986 and further progress was even slower : in 1988-1889, 3 stops ; in 1994, 2 stops ; in 1996, 12 lower-pipes of the « Majorbass » 32' stop managed to be built in. Of the 147 stops planned on 5 manuals, only 39 had been completed, while numerous pipe-rows, purchased at the time of Cardinal Lékai, are still to be built-in. Growing inflation and other unfavourable circumstances, after the change of the regime, also retarded the building. Although István Baróti has devoted the major part of his life to this cause for more than the past 2 decades, the completion of the building is still a dream. If the artistic intentions and the chances of realization should coincide again, then it would be possible to achieve the purpose in a reasonable time, and the new instrument including the Mooser stops would be a worthy part of the beautiful ensemble of the Bakócz-chapel and the surrounding Cathedral.

...

Ludwig Mooser (geboren 30. Jänner 1807 in Wien ; gestorben 22. Mai 1881 in Hatvan) arbeitete in Salzburg und Ungarn als Orgel- und Klavierbauer.

Er unterschrieb vor 1845 mit Louis Mooser, in Ungarn scheint er als Lajos Mooser auf. In wenigen Publikationen wurde sein Familienname nicht korrekt, nämlich Moser, wiedergegeben.

Ludwig war Sohn des Orgel- und Klavierbauers Peter Anton Mooser, der als Erfinder des platzsparenden « Winkelfortepianos » gilt. Als 15-jähriger Lehrling bei seinem Vater mußte Ludwig 1823 den Tod deBelben erleben. Daraufhin zog er anfangs in die Steiermark und nach Kärnten, 1826 nach Salzburg. Nach Anfangerfolgen als Orgelbauer in Salzburg erhielt er den Auftrag, die Salzburger Domorgel zu sanieren, entschied sich aber eigenmächtig während der Arbeiten für einen kompletten Neubau. Als ihm dann der von ihm geforderte fünffache Betrag für den Neubau nicht ausbezahlt wurde, mußte er 1845 Konkurs anmelden. Danach konnte er erst allmählich wieder wirtschaftlichen Aufstieg verzeichnen, Indiz dafür ist der Umstand, daß er zum Beispiel jährlich durchschnittlich zwei Dutzend neue Pianos ausliefern konnte.

Beim Klanglichen Aufbau seiner Orgeln hatte Mooser, zumindest sind diese in Altheim ablesbar, Materialregeln für seine Register. Die tiefen Pfeifen sind aus Fichtenholz gefertigt. Mit steigender Tonleiter wechselte er auf Fichte mit Eichendeckel und im weiteren Verlauf auf Ahorn mit Eiche. Als zusätzliche Besonderheit setzte Mooser bei den großen Pfeifen Anblaskanten aus Eiche ein. Klangliche zeichneten sich seine Instrumente anscheinend durch ihren freundlichen,

milden und hellen Klang der Metallpfeifen aus, das Pleno der Orgel klingt weniger scharf als breit und tragend, was die Hinneigung zum frühromantischen Orgelklang unterstreicht. Die hölzernen Register sind in ihrer klanglichen Wirkung als farbig und füllig zu bezeichnen. Mooser beschriftete üblicherweise seine Pfeifen : die Metallpfeifen tragen gravierte Tonbuchstaben, die Registernamen sind in die jeweils größte Pfeife eingeritzt.

Mooser hatte seine Werkstatt in einem großzügigen Anwesen mit der Anschrift Froschheim 12, das seinerzeit Villa Haimerle genannt wurde und, damals näher als heute, unweit der Salzach liegt. Diese Villa war 1685 von Zuccalli als Schloß errichtet worden und trug ursprünglich die Namen Schloß Schöneck und Caspisschlöbl, heute ist darin ein Pfarramt und ein Kindergarten untergebracht.

Moosers Arbeitsweise und die Qualität seiner größeren Instrumente gaben oft Anlaß zur Klage. Unter Berufung auf Anton Bruckners Gutachten aus dem Jahre 1855 zum Zustand der erst 1849 von Mooser erbauten Orgel der Linzer Stadtpfarrkirche meinte zum Beispiel Johann Baptist Schieder Mayer junior am 2. Jänner 1856, der Zustand der Orgel sei wirklich in diesem Augenblicke ein so jämmerlicher, daß nicht nur bey den in dieser heiligen Zeit öfter stattgefundenen Hochämtern durch das Steckenbleiben der Tasten und des Pedals eine größere Störung herbey geführt wurde, sodaß der Organist die größte Mühe habe das gewöhnliche Segen- und Meßlied zu spielen. Mooser reagierte gekränkt und fand die Erklärung des gegenwärtigen Organisten anmaßend, insbesondere, weil der (= Anton Bruckner) sich nicht entblödet hätte, mir « vis-à-vis » im Prinzip der Orgelbaukunst über mein Werk böswillig zu urteilen.

Im August 1858 reiste Mooser mit acht neuen Orgeln nach Ungarn ab, per Schiff, das er extra für diesen Zweck hatte erbauen lassen und das anscheinend von der Anlegestelle, die zur Villa Haimerle gehört hatte, ablegt war.

Wegen der vielen Aufträge aus der Donaumonarchie und dem Tod seiner Frau 1863 entschied er sich, mit seinen Söhnen Josef und Karl seine Werkstatt nach Eger (deutsch : Erlau) in Ungarn zu verlegen, während seine Tochter Josefa den Betrieb in Salzburg weiterführen sollte. Verursacht durch sein wirtschaftlich ungeschicktes Verhalten starb Ludwig Mooser verarmt und zudem krank 1881 in Ungarn.

...

Ludwig Mooser, Orgelbauer : geboren zu Wien im Jahre 1809. Der Sohn eines Orgelbauers, der in der Ausübung seiner Kunst völlig verarmte. Bei seinem Vater erlernte auch Ludwig den Orgelbau, dann kam er, in noch ziemlich jungen Jahren, nach Salzburg, wo manche Gönner sein Fortkommen unterstützten. Namentlich ließ es sich der kunstliebende Advocat, Doctor von Hildenbrandt angelegen sein, den jungen Mann in Salzburg bekannt zu machen. In Folge eines übermüthigen Jugendstreiches aber wurde er in den Soldatenrock gesteckt. Als Soldat gelang es ihm bald, durch musterhaftes Benehmen so viel Vertrauen zu erwecken, daß ihm ein unbestimmter Urlaub bewilligt wurde, der es ihm vorderhand möglich machte, zu seinem Berufe zurückzukehren. Er errichtete nun in der Vorstadt Mülln eine Pianofortefabrik und brachte sich in verhältnißmäßig kurzer Zeit durch Fleiß und Geschicklichkeit allmählig empor. Im Jahre 1836 wurde ihm die Restauration der Orgel in der Kirche der Benedictinerabtei Sankt Peter in Salzburg übertragen. Er vollendete seine Aufgabe in vorzüglicher Weise, und bei der unter großem Zudrange des Volkes abgehaltenen Probe bewährte er sich nicht nur als ein Meister im Orgelbaue, sondern als eben solcher im Orgelspiele.

Als Hermann Rollet bei seinem Besuche des Domes ihn spielen hörte und ihm den Eindruck schilderte, den sein gewaltiges Spiel auf ihn hervorgebracht, bemerkte Mooser, er sei kein Spieler, er habe sein Werk nur etwas probirt. Rollet entgegnete treffend dem bescheidenen Meister :

« Nun Virtuoso mögen Sie vielleicht nicht sein, aber sie sind ein Geweihter. »

Mooser wurde für seine Arbeit mit 2.000 florins Reichswährung honorirt, überdieß hatte sie seinen Ruf begründet. Er zählte damals 36 Jahre. Seine Pianofortefabrik erweiterte er immer mehr und mehr und auch aus ihr gingen treffliche Instrumente hervor. Zu Anfang der Vierziger-Jahre wurde ihm nun der Bau der großen Orgel im Salzburger Dome anvertraut. Im Jahre 1845 war das herrliche Werk vollendet, welches zu den bedeutendsten gehört, die der Orgelbau überhaupt aufzuweisen hat. Unter den vielen Werken, welche Mooser vollendet hat, sind zu nennen die neue Orgel zu Spital am Pyhrn (33 Register und 1974 Pfeifen) , jene zu Valpo in Slavonien, zu Gran, zu Erlau, und die im Jahre 1858 fertig gewordene zu Kremsmünster. Letzteres Werk, gleichfalls ein Meisterwerk, enthält 41 klingende Stimmen und 13 Mutationen. Von späteren Arbeiten größerer Bedeutung dieses tüchtigen Orgelbauers ist nichts bekannt geworden. Sein Vetter ist der berühmte Erbauer der Freyburger Orgel, Alois Mooser. Dieser ist zu Freyburg in der Schweiz am 26. December 1839 gestorben, nachdem er bei dem Baue der Orgel für den Dom dieser Stadt sein ganzes Vermögen zugesetzt hatte. Alois muß diesem Werke nach zu einem der größten Künstler seines Faches in neuerer Zeit gezählt werden, wenn er nicht der größte ist. Diese mächtige Orgel, ein bisher unübertroffenes Werk, zählt 65 Register mit mehr denn 7.800 Orgelpfeifen, darunter mehrere von 32 Fuß Länge.

...

Ludwig Mooser, Klavier- und Orgelbauer : geboren 30. Januar 1807 in Wien ; gestorben 22. Mai 1881 in Hatvani / Ungarn. Sohn des Wiener Klavierbauers Peter Anton Mooser (geboren circa 1773 - in Ort ?) ; gestorben 1. Januar 1823 in Wien) , der als Erfinder eines raumsparenden Winkelfortepianos und des Pianoforte doppliato gilt, Neffe von Joseph Aloys Mooser (1770-1839 ; Orgelbauer in Fribourg / CH) . Nach Lehrjahren im väterlichen Betrieb schlug sich, bedingt durch den frühen Tod des Vaters, zunächst mit Reparaturarbeiten durch, kam Ludwig Mooser 1826 nach Salzburg und erhielt hier 1827 die Gewerbebefugnis für den Orgel- und Instrumentenbau. Zunächst gelang ihm der Aufbau einer Klavierfabrik (Klavierbau) , in der jährlich etwa 10 Instrumente gefertigt wurden, seit dem Umbau der Salzburger Domorgel (1842-1845) auch die Expansion der Orgelbauwerkstätte, die mit ihren 50 Mitarbeitern das Gebiet der Donaumonarchie belieferte. 1862, am Höhepunkt dieser Entwicklung, hatte Mooser bereits 120 Orgeln und etwa 200 Klaviere gebaut. Da sich die Aufträge aus dem Osten der Monarchie häuften, verlegte Mooser 1863, nach dem Tod seiner Frau Therese, den Betrieb nach Erlau (Eger / Ungarn) und überließ seiner Tochter Josepha (geboren 1840 ; gestorben ?) die Leitung der auf 10 Mitarbeiter reduzierten Salzburger Werkstätte. Diese Entscheidung hatte fatale Folgen für die Firma : Mooser mußte ständig zwischen Erlau und Salzburg unterwegs sein, konnte sich kaum noch selbst um die Ausführung seiner zahlreichen Projekte kümmern, mußte immer häufiger die Auftraggeber trösten, die ihn schließlich gerichtlich verfolgten. 1865 mußte das Unternehmen in Salzburg geschlossen werden, Österreich wurde von Erlau aus beliefert. Die Söhne Karl (geboren 1850 ; gestorben ?) und Josef (geboren ? ; gestorben ?) unterstützten den Vater bei der Führung der Geschäfte in Ungarn, Karl brachte allerdings durch Leichtsinns das Vermögen des Vaters durch, der in seinen letzten Lebensjahren ertaubte und zum Alkoholiker wurde. Der Großteil der etwa 200. Der Großteil

der etwa 200 Orgeln Moosers war einmanualig, erhalten geblieben sind nur wenige. Seine bedeutendsten Werke schuf Mooser für die Domkirchen in Salzburg (III/60) , Gran (Esztergom / Ungarn) (III/49) und Erlau (III/52) .

Literatur

Georg Abdon Pichler. Biographien salzburgischer Tonkünstler (1845) .

Constantin von Wurzbach, Band 19 (1868) .

H. Haupt. Anton Moser, in : StMw, Band 24 (1960) .

Ottner. Anton Moser (1977) .

Küián Szigeti. Régi magyar orgonák Eger (1980) .

Gerhard Walterskirchen. Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg, (Herausgeber) Rudolph Angermüller (1981) .

François Seydoux. Der Orgelbauer Aloys Mooser (1770-1839) , (1996) .

Helmut Hopfner. Anton Moser (1999) .

...

Anton Bruckner va se déplacer fréquemment chez les familles riches et pauvres de Linz pour donner des leçons privées de piano.

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

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

...

Beside his activities as organist, Anton Bruckner earned extra-income from piano teaching, gathered a circle of pupils around him, travelled to the houses of the burghers of Linz and, thus, had access to the city's public life. In Bishop Franz-Josef Rüdiger, he found a patron ready to help. His friends included the government official Moritz von Mayfeld, whose wife Betty, a pianist, helped him in artistic and social matters. Because he now had reached a professional level corresponding to his education, he was able to think about marriage. However, his courtships, which stretched into advanced old age, remained unsuccessful.

WAB 119

Vers 1856 : WAB 119 - « Klavierstück » , étude pour piano en mi bémol majeur. Composée à Saint-Florian ou à Linz. D'une longueur de seulement 18 mesures) , il s'agit est probablement la 1re composition pour piano datant de cette période. Les indications de doigté provenant de la main de Bruckner lui-même, de même que les indications de nuances et de phrasé manuscrites et les consignes d'interprétation très précises laissent supposer une utilisation dans ses cours de piano. La mélodie chantante et la disposition harmonique du mouvement laisse transparaître une attitude proche de Felix Mendelssohn-Bartholdy qui aurait pu être inspirée par les « Chansons sans paroles » de celui-ci.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) page 182 ; fac-similé du manuscrit autographe.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, n° 3, édition Walburga Litschauer (1988) , page 16. ; mise à jour (2000) .

...

WAB 119 (around 1856) : « Klavierstück » in E-flat major (E \flat) for piano.

The « Klavierstück » in E-flat major of Anton Bruckner is believed to have been composed around 1856. During that year, the 32 year old musician had just commenced his theory studies with Simon Sechter, yet, he already showed himself to be a somewhat facile handler of the elements of composition albeit within the conventions of the time. There does not seem to have been a particular reason (e.g. , teaching or Romantic) for its composition.

The E-flat piano piece is but 18 measures long, in 6/8 time and in binary form. Its chief model is Felix Mendelssohn-Bartholdy's « Songs without Words » , particularly in its singing melody line against the reiterated inner notes for the right-hand thumb. Overall, this is an unproblematic work of its era, with purple patches of Romantic chromaticism emerging in measure 12 and the Coda.

...

The Linz years (1856-1868) brought a positive turn, not least from a professional and artistic point of view : by taking-over the position as cathedral and parish church organist and by giving-up his work as a school teacher, Anton

Bruckner improved his social standing, won professional and artistic prestige among a wide circle of the citizenry, gained encouragement and support from his employer, Bishop Franz-Josef Rüdiger, and (not least) substantially increased his income. Despite his many and time consuming duties (among which can be numbered the provision of all church music, performing concerts, the maintenance and renovation of the organ, duties as Choir-Master, the intensive study of musical theory and counterpoint) , Bruckner still found time to give private piano lessons, in Linz.

The very short Piano Piece in E-flat major, extending for just 18 bars and written in 1856, was probably the 1st piano composition of Bruckner's Linz period. The manuscript fingerings, the phrasing and dynamic markings in his own hand and the very exact directions for performance suggest that he used the piece for his own piano tuition. With the song-like melodic treatment and the arrangement of the musical argument, Bruckner allows a Mendelssohnian atmosphere to shine through, which might have been inspired by the use of the « Lieder ohne Worte » as teaching material. Obvious acquaintance with the stylistic world of Felix Mendelssohn-Bartholdy is apparent in the character piece « Stille Betrachtung an einem Herbstabend » (Quiet Contemplation on an Autumn Evening) , which was composed on 10th October 1863. This composition, with its reflective underlying mood (the title which accompanied the clean copy of the sketch was « Herbstseufzer » , or Autumn Sighs) , was dedicated to Anton Bruckner's pupil Emma Thanner, who took weekly lessons during the years 1857-1863 ; according to her testimony, the « unavailing anticipation of the beloved » served as an underlying programmatic idea for the work. Key, tempo, rhythm and realization show obvious parallels to Mendelssohn's « Venetian Gondola Song » , Opus 30, No. 6 ; also, the similarities of external form (in 3 parts) serve to suggest that to the Bruckner adopted « the Mozart of the 19th Century » (as Robert Schumann called Mendelssohn) as a model. A remarkable feature, however, is the persistence of Bruckner in a densely constructed cadenza prior to the repetition : Bruckner's individuality, here, makes itself felt, an individuality which could now (after the conclusion of his studies with conductor Otto Kitzler and his official « absolution » , in June 1863) « expressi tselfin » (express himself) .

...

Sa solvabilité financière ayant été démontrée avec succès, Bruckner est nommé, en 1856, organiste de la vieille cathédrale et de l'église paroissiale municipale de Linz. Grâce à cette promotion, il monte dans l'échelle sociale.

En 1855, Linz, la capitale provinciale des terres de la couronne Impériale et Royale de Haute-Autriche, est une agglomération d'environ 27,000 habitants. Elle sera favorisée par le développement des transports inter-cités. En effet, en 1832, le 1er chemin de fer hippomobile sur le continent européen sera érigé entre les localités de Linz et Budweis ; ce qui sera suivi, en 1858, par le chemin de fer Ouest de l'Impératrice Elisabeth reliant Vienne à Linz ; enfin, à partir de 1860, à Salzbourg. Les déplacements de Bruckner à Vienne seront ainsi grandement facilités. Jusqu'alors il devait se déplacer sur le Danube, par bateau.

Anton Bruckner était maintenant devenu l'un des principaux acteurs de la vie musicale de Linz aux côtés du directeur de l'Opéra, Karl Zappe (sénior) , et de l'actuel directeur du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » .

...

The social upheavals that followed the French Revolution and its wars brought accelerating change to musical and concert life, including the rise of vocal and choral Societies in many countries. Not only did they fulfil a social need, they enabled people to express feelings of patriotism which became more pronounced as the political map of Europe changed. The great choruses in Giuseppe Verdi's « Risorgimento » Operas had their counterparts in the inspirational pieces for male-voice choir (« Liedertafel ») which became a vital part of music-making throughout Germany and Austria.

Germany led the way with Zelter's Berlin « Liedertafel » in 1809, followed by others in Leipzig, Breslau, Magdeburg, and Stuttgart. The 1st German choral Festival took place in Plochingen (Württemberg) in 1827. In Austria, Metternich regarded any kind of popular movement with suspicion and, initially, refused to allow the establishment of choral Societies. The founding of the « Wiener Männergesang-Verein » in 1843, however, provided the necessary impetus, as did the culturally and politically motivated cultivation of Austrian folk-song. Frequent contacts between Societies resulted in joint tours and choral Festivals as symbols of « choral solidarity ». Beginning in the 1850's, choral Festivals grew increasingly common in the 1860's, while enlarged bodies emerged such as the « Upper-Enns Choral Association » proposed by Josef Hafferl (the president of Linz's « Frohsinn »), Alois Weinwurm (the conductor of its « Sängerbund »), and August Göllerich senior, in 1863. Its objects were to provide support for new and existing Societies, to encourage the writing of new choruses by native composers, and to institute Festivals such as the 1st « Oberösterreich-salzburgische Sängerbundesfest » in Linz, from 4 to 6 June 1865.

Karl Zappe

Le violoniste, professeur et « Kapellmeister » Karl Zappe « sénior » est né le 1er septembre 1812 à Prague. De 1822 à 1828, il va enseigner au Conservatoire de Prague. Il va aussi jouer, durant cette même période, aux Théâtres de Prague et de Graz. De 1830 (ou 1832) à 1834, il va cumuler le poste de second directeur de l'Orchestre du « Theater in der Josefstadt » de Vienne.

Après avoir été en poste à Prague, à Graz et à Vienne, Karl Zappe « sénior » se dirigera vers Linz, en 1834, pour remplir de nombreuses fonctions. De 1834 à 1866, il agira comme violoniste et chef d'orchestre au Théâtre de Linz. De 1839 à 1855 et de 1867 à 1871, il enseignera le violon au Conservatoire du « Musikverein » de Linz. Suite au décès de Johann Baptist Schiedermayr, en 1840, et au départ de Franz Xaver Glöggel « junior », Zappe « sénior » va prendre la succession comme « Kapellmeister » à la vieille cathédrale et à l'église paroissiale municipale de Linz.

En 1842, il crée le « Quatuor Zappe de Linz » qui offrira des soirées de musique de chambre. Zappe « sénior » s'avérera être le supérieur hiérarchique direct d'Anton Bruckner lors du passage de ce dernier à Linz, de 1855 à 1868. Les 2 vont entretenir des rapports très amicaux.

Karl Zappe « sénior » sera un personnage central dans la vie musicale Linzoise du 19e siècle. Il va mourir à Linz, le 15 juin 1871.

HERMANN ZAPPE : « Anton Bruckner, die Familie Zappe und die Musik. Zur Musikgeschichte des Landes Oberösterreich 1812-1962 » . Beziehungsweise (1982) .

...

Karl (I) : geboren 01.09.1812 Prag ; gestorben 15.6.1871 Linz. Violinist, Pädagoge, Domkapellmeister. Besuchte 1822-1828 das Prager Konservatorium und war anschließend Theatermusiker in Prag und Graz. Nach einer Anstellung als 2. Orchesterdirektor am Theater in der Josefstadt (1830 [1832 ?] - 1834) wirkte er 1834-1866 als Orchesterdirektor und Konzertmeister am Linzer Theater. Daneben unterrichtete Zappe 1839-1855 und 1867-1871 Violine im Linzer Musikverein und übernahm 1840 nach Johann Baptist Schiederer (1778-1840) das Amt des Linzer Dom- und Stadtpfarrkapellmeisters. Als solcher war er 1855-1868 direkter Vorgesetzter Anton Bruckners, mit dem er in freundschaftlicher Beziehung stand. Zappe war mit seinen zahlreichen musikalischen Betätigungsfeldern eine zentrale Figur im Linzer Musikleben des 19. Jahrhunderts, und andere gründete er 1842 mit seinem Streichquartett die Linzer öffentlichen Kammermusikabende.

Grabe : Zappestraße (Linz) .

Preis : Ehrenmitglied des Dom-Musikvereines und Mozarteum Salzburg (1842) und des Linzer Musikvereins (1869) .

Seine erste Frau Jeanette (geborene Sallinger ; Pseudonym Blumenfeld) : geboren 1813 (Ort ?) ; gestorben 1843 Linz. Sängerin (Sopran) . Ihr Vater Franz Sallinger (? - ?) war Schauspieler am Theater in der Leopoldstadt, ihr erster Mann ein Kapellmeister namens Christoph (? - nach 1833) . Ab 1832 gehörte sie dem Landständischen Theater in Linz an, 1837 ehelichte sie Karl Zappe.

Beider Sohn Karl (II) : geboren 08.12.1837 Linz ; gestorben 01.07.1890 Linz. Violinist, Pädagoge, Domkapellmeister. Erhielt eine Ausbildung zum Geiger an der Master of Science des Linzer Musikvereins und war I. Violinist am Linzer Theater sowie am Theater in der Josefstadt (1855-1859) ; Kirchenmusiker an verschiedenen Wiener Kirchen. 1859-1871 wirkte er als Orchesterdirektor am Theater in Laibach und Violinlehrer der dortigen Philharmonischen Gesellschaft. Danach übernahm er von seinem Vater dessen Funktionen als Linzer Dom- und Stadtpfarrkapellmeister (1890 folgte ihm Karl Waldeck nach) sowie als Violinlehrer an der Master of Science des Musikvereins und an der Lehrerbildungsanstalt. Seine Frau (1873) Rosa (1847-1897) , Tochter des Linzer Theatermusikers und Kopisten Franz Schimatschek (1812-1877) , gehörte dem Linzer Domchor 24 Jahre als Altsolistin an. Sein Bruder Eduard (1838-1889) wurde Opernsänger und trat an verschiedenen deutschen Bühnen auf, als Operetteninterpret konnte er auch in Wien und Innsbruck Erfolge erzielen.

Karls (II) Sohn Karl (III) : geboren 27.08.1879 Linz ; gestorben 18.04.1963 Wels / Oberösterreich. Lehrer. Studierte an der Linzer Musikvereinsschule Klavier, Violine und Orgel und absolvierte die Lehrerbildungsanstalt. Anschließend unterrichtete er in verschiedenen oberösterreichischen Orten, zuletzt war er 1922-1936 Hauptschuldirektor in Wels, wo er sich aktiv am musikalischen Vereinsleben beteiligte (1923-1933 Vorstand des Männergesangsvereins Wels) . Seine Schwester Johanna (verheiratet Glaser ; 1873-1963) war jahrzehntelang Altsolistin des Linzer Domchores, sein Sohn

Hermann Zappe (geboren 19.12.1909 Wels ; gestorben 01.04.1994 Gmunden / Oberösterreich) , Gymnasiallehrer, gründete die Ortsgruppe Gmunden des Brucknerbundes für Oberösterreich und machte sich auch um das dortige kulturelle Leben verdient.

Literatur : Hermann Zappe in BrucknerJb (1982-1983) ; BrucknerH (1996) ; Constantin von Wurzbach 59 (1890) ; Franz Scheder, Anton Bruckner Chronologie. Registerbd. (1996) ; Elisabeth Maier, Anton Bruckner als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist (2009) .

« Theater in der Josefstadt »

Le « Theater in der Josefstadt » est le plus ancien théâtre de Vienne ; il se trouve dans l'arrondissement de Josefstadt. Il est géré par une entité privée et financé par des subventions de l'État.

Le théâtre fut fondé en 1788 et fait partie des théâtres de faubourg avec le « Theater auf der Wieden » et le théâtre de Leopoldstadt. Son histoire est associée à de grands noms : Ludwig van Beethoven et Richard Wagner y ont dirigé ; Johann (Nepomuk Eduard Ambrosius) Nestroy et Ferdinand Raimund ont écrit des pièces pour cette scène ; Johann Strauß a joué des valses dans les salons. En 1814, Ferdinand Raimund fait ses débuts d'acteur dans le rôle de Franz Moor dans le drame de Friedrich Schiller, « les Brigands » .

Après la destruction du Théâtre de la Josefstadt et sa reconstruction complète par l'architecte Joseph Kornhäusel durant l'année 1822, son directeur, Karl Friedrich Hensler, commande à Beethoven au mois de septembre ce qui deviendra l'Ouverture « Die Weihe des Hauses » (la Consécration de la maison) en ut majeur, Opus 124, en vue de l'inauguration officielle du nouveau bâtiment le 3 octobre. Beethoven sera alors au pupitre pour l'occasion.

Composée dans la période particulière qui séparait la composition de la « Missa solemnis » de celle de la 9e Symphonie, « la Consécration de la maison » est la dernière Ouverture écrite par Beethoven. Le compositeur la voulait « dans le style strict de Händel » mais il reconnut, quelque temps plus tard, ne pas avoir atteint pleinement son objectif ; si ce n'est dans la majestueuse introduction.

L'Ouverture sera rejouée lors du célèbre concert du 7 mai 1824 où furent créées la « Missa solemnis » et la 9e Symphonie. Elle reste assez rarement jouée de nos jours. (Otto Klemperer en fit un enregistrement mémorable, pour la firme « EMI » , à la tête du « Philharmonia » de Londres.)

De 1820 à 1840, on donne au « Theater in der Josefstadt » des Opéras français et italiens (Giacomo Meyerbeer, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini) en concurrence avec le « Theater am Kärntnertor » .

Le 13 janvier 1834, Conradin Kreutzer, qui est le chef d'orchestre de 1833 à 1836, donne la première de son Opéra « Das Nachtlager von Granada » . Le 20 février de la même année, Ferdinand Raimund crée « Der Verschwender » (sur la musique de Kreutzer) et joue dans le rôle de Valentin. Kreutzer donne, en 1835, son opéra « Mélusine » d'après un livret de Franz (Seraphicus) Grillparzer (1791-1872) . Puis, Eduard von Bauernfeld fait jouer la première de

« Fortunat » .

Le 14 janvier 1847, Ludwig Döhlinger présente « la Lanterne magique » , une invention de Simon Stampfer.

De 1840 à 1860, les danseuses Fanny Elssler et Pepita de Oliva y présentent leurs spectacles.

Le 17 décembre 1907, c'est la première de l'Opérette « Die Försterchristl » de Georg Jarno dont le frère, Josef Jarno, est directeur de ce théâtre et son épouse Hansi Niese y joue le rôle principal.

Le 28 février 1913, la pièce « Liliom » de Ferenc Molnár est adapté en allemand avec Josef Jarno dans le rôle-titre. L'œuvre connaîtra ensuite un succès international.

En 1923, Camillo Castiglioni finance la rénovation du Théâtre et confie la direction à Max Reinhardt ; ce dernier restera en poste jusqu'en 1926. L'inauguration a lieu le 1er avril 1924. Reinhardt dirige déjà le Festival de Salzbourg ainsi que le « Deutsches Theater » à Berlin et se repose sur Otto Preminger qui sera le directeur de cette institution de 1933 à 1935. Avec l'arrivée du nazisme en 1933, Reinhardt demeure en Autriche puis quitte en 1937.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, les théâtres de Vienne ferment leurs portes en août 1944. Les Soviétiques relancent l'activité culturelle, en avril 1945, avec l'aide de Viktor Matejka qui rouvre 4 théâtres dont le « Josefstadt » . Martin Costa, qui fut banni par les Nazis, inaugure avec sa pièce « Der Hofrat Geiger » .

Le Théâtre sert de studio de cinéma pour des pièces filmées. Rudolf Steinboeck tourne « Das andere Leben » en 1948 et « Liebe Freundin » en 1949 avec tous les acteurs de Vienne dont Vilma Degischer.

Dans les années 1950 et 1960, le « Theater in der Josefstadt » participe au boycott à Vienne des œuvres de Bertolt Brecht.

Franz Xaver Glöggl

Le « Kapellmeister » de la cathédrale de Linz, Franz Xaver Glöggl sénior, est né le 21 février 1764 à Linz, en Haute-Autriche. Il est le père de Franz Xaver Glöggl junior. En 1790, il devient le directeur musical de la ville de Linz. De 1790 à 1797, il cumule à la fois les postes de directeur du Théâtre à Linz et à Salzbourg. Il fonde, en 1797, la Ire École de musique de Linz. En 1798, il devient le directeur de la musique sacrée à Linz. Il commandera à Ludwig van Beethoven 3 équales (ré mineur, ré majeur, si bémol majeur) pour quatuor de trombones (WoO 30) en prévision du jour des Morts, célébré le 2 novembre 1812. (Ire édition : Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1888. Il existe un arrangement dans le style du « Miserere » pour chœur d'hommes des équales Nos. 1 et 3 par Ignaz von Seyfried, exécuté lors des obsèques de Beethoven.) En 1824, la Société des Amis de la Musique de Vienne (« Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ») fera l'acquisition de la collection d'instruments et des partitions de Franz Xaver Glöggl sénior. Le Maître de chapelle va mourir à Linz, le 16 juin 1839.

...

Franz Xaver Glöggel (geboren 21. Februar 1764 in Linz ; gestorben 16. Juni 1839 ebenda) war ein österreichischer Musikgelehrter und Domkapellmeister zu Linz.

Glöggel kam als Sopranist in das Musik-Seminar zu Linz. Im Jahr 1784 schickte ihn sein Vater nach Wien, um die musikalischen Studien fortzusetzen. Hier erlernte er auch das Violinenspiel.

Im Jahr 1790, durch Gönner unterstützt, übernahm er als Orchester-Direktor beim Linzer Theater auch die Bühne. Gleichzeitig nahm er auch die Stadtmusik-Direktorenstelle an. Die Besetzung der Kirchen-Instrumentalmusik war mit dieser Funktion verbunden. Im Jahr 1795 übernahm er auch die Leitung des Hoftheaters in Salzburg. Im Jahr 1797 erhielt er die leitende Stelle als Domkapellmeister zu Linz. Im Jahr 1798 gab er die Theaterleitung auf, um sich ganz der Musik als Domkapellmeister widmen zu können. Eine Musik- und Kunsthandlung eröffnete er neben diesem Amt.

Im Herbst 1812 besuchte ihn Beethoven, der für Glöggel seine drei Equale für vier Posaunen WoO 30 komponierte.

Er hatte eine umfangreiche Bibliothek zur Theorie und Praxis der Musik. Eine reichhaltige Sammlung von Musikinstrumenten gehörten zu seinem Nachlaß.

Im Jahr 1830 würdigte man in der Domkirche zu Linz in einer Feier seine 50-jährige Dienstleistung.

Glöggel prägte das Linzer Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Erste musikalische Ausbildung in Linz in Gesang und Violine.

1780-1783 : Musiker an der Stadtpfarrkirche in Linz.

1784-1786 : Studium in Wien Violine und Posaune.

1787 : Wurde er Leiter des Theaterorchesters in Linz.

1790 : Übernahme des Thurnermeisteramtes von seinem Vater.

1790-1797 und 1804 : Theaterdirektor in Linz.

1794-1795 : Auch in Salzburg und Passau danach bis 1839 Dom- und Stadtpfarrkapellmeister in Linz.

...

Kurzgefasstes Schulbuch der Tonkunst, Linz (1797) .

Versuch zu einem musikalischen Kunstwörterbuch, Linz (1798) .

Musikalische Monatsschrift, Linz (1803) .

Musikalische Blättchen zur Zeit, Linz (1810) .

Musikalischer Hauptzirkel in Kupfer mit Erklärung, Linz (1810) .

Musikalische Notizen, (1812) .

Musikalische Zeitung für die österreich Staaten, Linz (1812-1813) .

Kurze Geschichte der gottesdienstlichen Musik im Bürgerblatt Nummer 35. Der musikalische Gottesdienst, Linz (1823) .

Kirchenmusikordnung, erklärendes Handbuch, Wien (1828) .

Musikalische Kunstsammlung für Musikfreunde, wie praktische und mechanische Künstler mit mehr als 1.000 Zeichnungen und so weiter (unvollendet) .

Glöggel, Familie :

Johann Joseph Glöggel, : geboren 25.10.1739 Baden bei Wien / Niederösterreich ; gestorben 28.05.1806 Linz (Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Wien) . Dirigent, Komponist. Bis 1790 Turnemeister (Thurner) in Linz. Dann Hoftheatermusiker in Wien, und andere 1796 Bratschist am Freihaustheater auf der Wieden.

Werke : Menuetti per due violini e basso.

Literatur : Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag (1796) .

Sein Sohn Joseph Glöggel, senior : geboren circa 1759 (Ort ?) ; gestorben 05.09.1821 Pest (Budapest) . Ab circa 1798 Kapellmeister am Theater in Linz. Bis 1804 Thurnemeister in Enns / Oberösterreich, dann Theaterkapellmeister in Linz. Ab 1810 Chor- und Orchesterdirektor der Theater in Ofen und Pest (Budapest) .

Dessen Sohn Joseph Glöggel, junior : geboren 11.03.1799 Linz ; gestorben 08.05.1858 Lemberg / Galizien (L'viv / Und Andere) . Schauspieler, Theaterdirektor. 40 Jahre lange Theaterdirektor in Salzburg, Laibach, Brünn, 1851-1854 in Preßburg und dann in Lemberg. 1857-1858 Redakteur des Lemberger allgemeinen Anzeigers. Leitete 1831-1837 das Sommertheater in Bad Ischl.

Literatur : Ulrich (1997) .

Sein Sohn Franz Xaver Glöggel, senior : geboren 21.02.1764 Linz ; gestorben 16.07.1839 Linz. Musiker, Dirigent, Musikschriftsteller. Ausbildung in Linz. 1780-1783 Musiker an der Stadtpfarrkirche. 1784-1786 Violinunterricht bei Anton Hofmann (1723-1809) und Posaune bei Clemens Messerer (1724-1816) in Wien. Wurde 1787 Leiter des Theaterorchesters in Linz und übernahm 1790 das Turnemeisteramt von seinem Vater. 1790-1797 und 1804 Theaterdirektor in Linz, 1794-1795 auch in Salzburg und Passau ; 1797-1839 Dom- und Stadtpfarrkapellmeister in Linz, 1800 legte er ein Inventar der Musikalien an. Gründete 1797 die erste Musik Schule in Linz, für die er eigene Lehrbücher verfasste. Veranstaltete zahlreiche Wohltätigkeitskonzerte, betrieb eine Musikagentur sowie 1801-1807 die erste Linzer Musikalienleihanstalt und gründete 1830 eine Musik-, Kunst- und Instrumentenhandlung, in der Tobias Haslinger seine Ausbildung erhielt. Glöggel stand im Briefwechsel mit Josef Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Georg Joseph Vogler. Seine Instrumenten- und Autographensammlung wurde 1824 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gekauft. Seine 1803 in Linz erschienene Musikalische Monatsschrift war die erste Musikzeitung Österreichs.

Schriften : Erklärung des musikalischen Hauptzirkels (1810) ; Allgemeine Anfangsgründe der Tonkunst für Ton-Schulen (1810) ; Allgemeines musikalisches Lexikon (1812) ; Der musikalische Gottesdienst (1822) ; Herausgeber der Zeitungs. Musikalische Notizen (1812) ; Musikalische Zeitung für die österreichischen Staaten (1812-1813) .

Werke : Stanze im Canon für 2 Tenöre und Bässe.

Literatur : Franz Gräßlinger, Der letzte Turnemeister von Linz in Tages-Post Linz (1909) , Beiliegend Nummer 8.

Dessen Sohn Franz Glöggel : geboren 02.04.1796 Linz ; gestorben 23.01.1872 Wien. Musiker, Archivar. Ausbildung bei seinem Vater und Antonio Salieri in Wien. 1816-1817 Thurnermeister in Enns, ab 1824 Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, an deren Konservatorium er auch unterrichtete (1831-1833 Posaune und Kontrabass) . 1840 Eröffnung einer Musik Schule, 1843 Gründung einer Musikalienhandlung, die er später an I. Bösendorfer verkaufte. 1849 Mitbegründer einer bis 1853 bestehenden Akademie der Tonkunst und später Gründer der Gesangsschule Polyhymnia. Gab 1852-1860 die Neue Wiener Musikzeitung heraus. Chordirigent an der Paulanerkirche (Wien IV) .

Preis : Ehrenmitglied des Musikvereins Linz (1846) .

Dessen Sohn Anton Glöggel : geboren 29.12.1826 Wien, gestorben 24.02.1858 Wien. Sängerknabe im Stift Klosterneuburg, besuchte die Akademie der bildenden Künste in Wien. Ab 1844 in der Kunst- und Musikalienhandlung des Vaters tätig, dessen Gesellschafter er 1854 wurde.

Franz Xavers Sohn Anton Glöggel senior : geboren 10.05.1797 Linz ; gestorben 24.02.1814 Prag (gefallen) . Organist an der Karmeliterkirche in Linz.

Ein Alois Glöggel war 1844 Thurner in Waidhofen an der Ybbs / Niederösterreich.

Literatur

Österreichisches Biographisches Lexikon, Band I (1957) .

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 5 (1956) .

Österreichisches Lexikon (1997) .

Personenlexikon Österreich (2001) .

Felix Czeike. Historisches Lexikon Wien, Band 2 (1993) .

Othmar Wessely (1950) .

Othmar Wessely (1953) .

Franz Zamazal, in : Othmar Wessely et al. (Herausgeber) , [Kgr.-Ber.] Bruckner Linz (1990) , (1993) .

EitnerQ 4 (1900) .

GerberNTL 2 (1812) .

Landeschronik Oberösterreich (1992) .

Krackowizer / Berger (1931) .

...

Une nouvelle étape de sa vie s'ouvre désormais devant lui, ainsi qu'il l'avait tant rêvé. Malgré tout, le personnage reste « ambivalent » et « insécure » face à l'avenir. Abandonnant définitivement ses aspirations comme Maître d'école, Bruckner quittera le monastère de Saint-Florian au début de 1856, après de 10 années de loyaux services, pour aller s'établir dans une métropole « musicalement influente » qui est la capitale provinciale. Il y restera jusqu'en 1868. Mais avant de partir, il prend bien soin de négocier (en parallèle) une promesse écrite auprès du prieur de Saint-Florian Friedrich (Theofilus) Mayr dans le but de lui réserver son ancien poste d'organiste pour les 2 prochaines années, au cas où les choses tourneraient mal.

Anton Bruckner deviendra célèbre et apprécié en raison de ses improvisations exceptionnelles à l'orgue. Une bonne partie du grand public voit en lui un « simple d'esprit » mais la majorité des experts reconnaissent tout de suite son génie. L'évêque de la cathédrale, Franz-Josef Rüdiger, sera le 1er à être séduit par son jeu. (Max Auer)

Franz-Josef Rüdiger

Franz-Josef Rüdiger est né le 4 juin 1811 dans le Vorarlberg. En 1853, il devient évêque de Linz, diocèse où il passera la majeure partie de son existence. Il va y mourir le 29 novembre 1884. Sa béatification aura lieu en 1895.

Monseigneur Rüdiger avait un caractère pieux mais aussi héroïque et bouillant ! Il ne reculait jamais devant l'adversité. Au milieu du 19^e siècle, il va critiquer l'inconsistance et la manque de courage de l'Église catholique. D'ailleurs, il exposera sa position progressiste dans une ces lettres pastorales. Ce qui lui vaudra une condamnation devant un tribunal autrichien. L'évêque sera, par la suite, gracié par l'Empereur François-Joseph I^{er}.

L'« Alter Dom » de l'architecte Pietro Francesco Carlone sera la 1^{re} église des Jésuites à être érigée à cet endroit. De 1785 à 1909, elle agira comme cathédrale du diocèse (nouvellement créé) de Linz. Ce sera le lieu de travail de Bruckner. L'orgue en provenance de Engelszell sera déménagé à Linz, en 1789. Il sera adapté pour l'enceinte de la cathédrale par le facteur Franz Xaver Christmann. Bruckner appréciera énormément cet instrument. Sa refonte complète (exigé par Bruckner auprès de son supérieur, monseigneur Franz-Josef Rüdiger) par le facteur Josef Breinbauer (1807-1882) de Ottensheim, qui s'étendra de 1856 à 1867, va couvrir la période d'activité de Bruckner à Linz. Lors de son achèvement, le « Linzer Zeitung » rapportera :

« Et maintenant, Linz possède à nouveau un orgue qui grâce à sa plénitude, sa force et son nombre de registres est parmi les meilleurs dans toute l'Autriche. Il chante les louanges du Seigneur grâce à la Maîtrise de l'organiste de la cathédrale, Bruckner. » .

C'est sur cet instrument que Bruckner jouera des improvisations en privé pour Rüdiger. La Messe en ré mineur de Bruckner sera également donnée en première.

...

6 April 1811 : Born in Partenen, in Vorarlberg.

5 April 1835 (Aged 23.9) : Ordained Deacon of Brixen (Bressanone) , in Italy.

12 April 1835 (Aged 24.0) : Ordained Priest of Brixen (Bressanone) , in Italy.

19 December 1852 (Aged 41.7) : Selected as Bishop of Linz, in Austria.

10 March 1853 (Aged 41.9) : Confirmed as Bishop of Linz.

5 June 1853 (Aged 42.1) : Ordained Bishop of Linz.

12 June 1853 (Aged 42.1) : Installed as Bishop of Linz.

29 November 1884 (Aged 73.6) : Died as Bishop of Linz.

Franz-Josef Rüdiger was born on 17 April 1811 in Gaschurn and died on 29 November 1884. He was the bishop of Linz in Austria, from 1853 to 1884.

He was the 5th bishop of the diocese, and much of local Church's growth is due to his vigorous and unwearied labors. His deep religious faith and his pre-eminently Catholic principles, as well as his unyielding will, made him for many years the intellectual leader of the Austrian Catholics in their struggle with liberalism. Austrian liberalism, antagonistic to the Church, controlled for decades the destinies of the country.

The bishop was the zealous friend and promoter of every expression of religious life : Christian schools, religious associations, the building of churches, the Catholic press, the founding of houses of the religious orders and congregations, which greatly increased during his episcopate.

Ever memorable is the manly stand he took on behalf of the concordat of 1855. This Concordat was bitterly antagonized and much calumniated by the Liberals, and was annulled by the government, in 1868 and 1870, without consultation with the Holy See.

He left a lasting memorial in the cathedral of the Immaculate-Conception at Linz, for which he prepared the way by founding, in 1855, an association for building the cathedral.

...

Franz-Josef Rüdiger (geboren 7. April 1811 in Partenen, Vorarlberg ; gestorben 29. November 1884 in Linz) war katholischer Bischof der Diözese Linz.

Franz-Josef Rüdiger war das jüngste Kind von Johann Christian Rüdiger und Maria Josepha, geborene Tschofen. 1831 trat er in das Priesterseminar in Brixen ein und wurde am 12. April 1835 zum Priester geweiht. Er war zunächst Seelsorger in Vandans und 1836 in Bürs. 1838 studierte er am Höheren Bildungsinstitut für Weltpriester Sankt Augustin (Frintaneum) in Wien und wurde 1839 Professor für Kirchengeschichte und Kirchenrecht in Brixen. 1845 wurde er Spiritualdirektor des Fritaneums und Hofkaplan in Wien. Er war Lehrer Kaiser Franz Josephs und seines Bruders Maximilian. Ab 1848 war er Propst von Innichen und ab 1850 Domherr von Brixen und Regens des dortigen Priesterseminars.

Am 19. Dezember 1852 ernannte ihn Kaiser Franz-Josef zum Bischof von Linz, Papst Pius IX. bestätigte ihn am 10. März 1853. Er wurde am 5. Juni in Wien durch Kardinal Michele Viale-Prelà zum Bischof geweiht und am 12. Juni in Linz inthronisiert.

1854 errichtete er ein kirchliches Lehrerseminar und förderte die Niederlassung zahlreicher Ordensgemeinschaften. Nach der Verkündigung des Dogmas von der Unbefleckte Empfängnis initiierte er 1855 den Bau des Mariä-Empfängnis-Domes (Neuer Dom) in Linz, der Maria geweiht wurde. Die Grundsteinlegung erfolgte 1862, die Fertigstellung dauerte bis 1924.

Er war Mitglied des 1861 konstituierten oberösterreichischen Landtages und dadurch ein Mitbegründer des politischen Katholizismus. Als erbitterter Gegner des Liberalismus war er selten bereit, Kompromisse einzugehen. In einem Hirtenbrief vom 7. September 1868 rief er zum Widerstand gegen die staatlichen Schul- und Ehegesetze auf. Das Schreiben wurde beschlagnahmt und Rüdiger wurde am 12. Juli 1869 wegen des Verbrechens der Störung der öffentlichen Ruhe zu zwei Wochen Gefängnis verurteilt, vom Kaiser aber begnadigt.

Diese Verurteilung machte ihn zum Volksbischof und bewirkte eine zunehmende politische Aktivität der Katholiken. 1870 konnten der « Katholische Volksverein » und der « Katholische Preßverein » gegründet werden. Letzterer übernahm die Herausgabe der katholischen Tageszeitung « Linzer Volksblatt » .

Das Dogma von der Unfehlbarkeit des Papstes hielt er ähnlich wie Joseph Othmar von Rauscher für nicht opportun, stimmte aber 1870 diesem Dogma beim Ersten Vatikanischen Konzil zu. Die im selben Jahr erfolgte Aufhebung des Konkordats von 1855 durch die liberale Regierung hat er nie akzeptiert.

Franz-Josef Rüdiger starb 1884, er wurde im Neuen Dom in Linz begraben. 1895 wurde der Seligsprechungsprozess eingeleitet ; am 3. April 2009 wurde ihm von Papst Benedikt XVI. Der « heroische Tugendgrad » zuerkannt. Seither führt er den Titel ehrwürdiger Diener Gottes. Nach Rüdiger ist in Linz die zum Neuen Dom führende Straße benannt.

Franz Doppelbauer (Herausgeber) : Bischof Rüdiger's Geistliche Reden. 2 Bände. Doppelbauer, Linz 1885–1887.

Franz Doppelbauer (Herausgeber) : Bischof Rüdiger's Hirtenschreiben. Doppelbauer, Linz 1888.

Franz Doppelbauer (Herausgeber) : Bischof Rüdiger's politische Reden . Doppelbauer, Linz 1889.

...

Franz-Josef Rüdiger wurde am 7. April 1811 in Partenen in Vorarlberg geboren. Seine Eltern waren der Schuhmacher Johann Christian Rüdiger und Maria Josepha Tschofen. Franz-Josef Rüdiger war das neunte und jüngste Kind der Kleinbauern. Auch ein weiterer Bruder (Johann Joseph) wurde später Priester.

Rüdiger ging mit Beginn der Schulzeit nach Innsbruck, dort absolvierte er das Gymnasium (1825-1829) und das Lyzeum (1829-1831) . Nach der Schule ging er in die alte Tiroler Bischofsstadt Brixen und trat dort in das Priesterseminar ein. Vorarlberg gehörte damals zur Diözese Brixen. Unter den Studienkollegen waren auch die späteren Bischöfe Joseph Febler (Diözese Sankt Pölten) und Vinzenz Gasser (Diözese Brixen) .

Am 12. April 1835 wurde Rüdiger zum Priester geweiht. Nach der Weihe fand er seinen ersten Einsatz in Vorarlberg, wo er er zuerst in Vandans und Bürs tätig war. Von 1838 bis 1839 ging er zu weiterführenden Studien nach Wien und wurde anschließend Professor für Kirchengeschichte und Kirchenrecht in Brixen ernannt. Allerdings unterrichtete er dort auf ausdrücklichem Wunsch von Bischof Galura 1841 Moraltheologie und Erziehungskunde. 1845 wurde er zum

Spiritualdirektor des Frintaneums ernannt und als Hofkaplan nach Wien berufen. 1848 übernahm er die Propsteipfarre Innichen im Pustertal. 1850 wurde er von Kaiser Franz-Josef auf Vorschlag von Galura zum Domkapitular in Brixen ernannt. Zugleich wurde er auch Regens des Priesterseminars.

Am 19. Dezember 1852 wurde er vom österreichischen Kaiser zum Bischof von Linz nominiert. Der Papst bestätigte die Ernennung, die Bischofsweihe erfolgte am 5. Juni 1853 durch Pronuntius Kardinal Michele Viale Prelà in der Kirche Sankt Augustin zu Wien. Am 12. Juni 1853 erfolgte in Linz die Inthronisation. In seiner Ära wurde die theologische Lehranstalt in das Priesterseminar übersiedelt. 1855 erfolgte die Gründung des « Linzer Diözesanblattes » als Amtsblatt. Nach der Verkündung des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis Mariens im Jahre 1854 beschlossen Rüdiger und sein Domkapitel 1855 den Bau einer neuen Kathedrale : Die Geburtsstunde des Neuen Doms in Linz. 1862 erfolgte dazu die Grundsteinlegung. Beim Tode Rudigiers war der Bau vom Chor bis zum Querschiff in etwa fertig.

Während der Amtszeit des Bischofs erlebte das Ordenswesen in Oberösterreich nach den josephinischen Klosteraufhebungen der Aufklärung eine neue Blüte. Auf Einladung Rudigiers siedelten sich mehrere Ordensgemeinschaften in der Diözese Linz an, darunter die Franziskaner in Suben (1856) , Enns (1859) , Maria Schmolln (1864) , Puppung (1879) und Bruckmühl (1883) , die Kapuziner in Ried im Innkreis (1862) , die Jesuiten in Steyr (1865) . Weiters kamen auch die Karmelitinnen (1860) , die Kreuzschwestern (1861) und die Marienschwestern (1861) nach Linz.

Rüdiger war als Bischof auch Mitglied im Oberösterreichischen Landtag und war politisch sehr aktiv. In einem Hirtenschreiben vom 7. September 1868 vertrat er die unveränderte Fortgeltung des Konkordates von 1855 und rief zum Widerstand gegen die Schul-, Ehe- und Konfessionsfrage betreffenden Maigesetze des selben Jahres auf. Damit geriet Rüdiger als Vertreter einer katholischen Erneuerung in direkten Konflikt mit der liberalen Reichsratsmehrheit und der ebenso gesinnten Regierung in Wien. Er musste wegen seines Widerstandes am 5. Juni 1869 vor Gericht und wurde am 12. Juli wegen « des Verbrechens der Störung der öffentlichen Ruhe » zu zwei Wochen Haft verurteilt. Der Kaiser amnestierte ihn aber sofort. Unter Rüdiger wurde vor allem die katholische Presse gefördert. Während seiner Amtszeit entstanden später mehrere Medien, so auch das « Linzer Volksblatt » .

Rüdiger kaufte den heute noch bestehenden Bischofshof als Residenz der Bischöfe von Linz. Während seiner Amtszeit führte er 835 Pfarrvisitationen durch und erließ 48 Hirtenschreiben. Am 29. November 1884 starb er nach einer schweren Erkrankung und wurde als erster Bischof im « Neuen Dom » beigesetzt. Bereits 1895 wurde sein Seligsprechungsprozess eingeleitet.

...

Franz-Josef Rüdiger wurde am 7. April 1811 in Partenen im Montafon, Vorarlberg, als jüngstes von acht Kindern einer wenig begüterten Bauernfamilie geboren. Mit 12 Jahren wurde er zu seinem älteren Bruder Joseph, der eben zum Priester geweiht war und das Amt des Frühmessers in Schruns erhielt, geschickt, um von ihm die Anfangsgründe des Latein zu erlernen. Von hier ging er nach Innsbruck an das Gymnasium und an die Universität und dann nach Brixen in das theologische Seminar. Überall überflügelte er mit Leichtigkeit seine Mitschüler, aber ebenso zeichnete er sich aus

durch seinen edlen Charakter und sein ernsthaftes Tugendstreben. Am 12. April 1835 zum Priester geweiht, war Rüdiger zunächst einige Zeit in der Seelsorge tätig, zu Vandans und Bürs, ging jedoch 1838 zur weiteren Ausbildung in das Frintaneum (eine höhere Bildungsanstalt für Weltpriester, um diese zur Erwerbung des Doktorgrades anzuleiten) in Wien. Nach anderthalb Jahren finden wir ihn schon als Professor im Seminar von Brixen, zunächst für Kirchengeschichte und Kirchenrecht, dann für Moralthologie. Mit zwei Kollegen, die ihm schon aus seiner Studienzeit gute Bekannte waren, lebte er hier in vertrautester Freundschaft, Vinzenz Gasser und Joseph Feßler. Beide sollten gleichfalls hervorragende Zierden des österreichischen Episkopates werden, der eine als Fürstbischof von Brixen, der andere als Bischof von Sankt Pölten. In Wien war man längst auf die vortrefflichen Eigenschaften Rüdigers aufmerksam geworden, darum erhielt dieser 1845 seine Ernennung zum Hofkaplan und Spiritualdirektor am Frintaneum. (In Wien war er zusammen mit Doktor Emanuel Veith Mitglied des Katholikenvereins, des späteren Severinusvereins.) Die Unruhen des Jahres 1848 gaben jedoch Rüdiger eine günstige Gelegenheit, um sich von seiner Stellung am Hof frei zu machen. Er erhielt die Propstei von Innichen in Tirol, wurde aber schon 1850 Domherr und Seminarregens von Brixen. In letzter Stellung leistete er Hervorragendes. Seine wechselreiche Laufbahn endete 1853 mit der Ernennung (am 27. Dezember 1852) zum Bischof von Linz in Oberösterreich. (Am 12. Juni 1853 wurde er geweiht und inthronisiert.)

Wenn jemals, dann war um die Mitte des 19. Jahrhunderts das Amt eines österreichischen Bischofs dornenvoll. Der verderbliche Geist des Josephinismus war bei den Staatsdienern in Fleisch und Blut übergegangen; es war eine Riesearbeit, demgegenüber die unantastbaren göttlichen Rechte der Kirche zu schützen. 1855 war endlich ein Konkordat zustande gekommen. Aber nun erhob die gesamte liberale Presse einen Heidenlärm und rief die gehässigste Agitation gegen die Regierung und die Kirche hervor. Wegen dieser maßlosen Hetze war es unmöglich, das Konkordat auszuführen. Das Unglück Österreichs im Kriege mit Preußen wurde gleichfalls gegen die Kirche ausgebeutet. Der Kaiser ließ sich 1868 ein liberales Ministerium aufdrängen, das durch mehrerer Gesetze der notwendigen Freiheit der Kirche zu nahe trat und 1870 das Konkordat einseitig aufhob. Die katholische Presse wurde auf das Strengste kontrolliert, während die Liberalen ungestraft alles Heilige beschimpfen und die schändlichsten Verleumdungen gegen die Kirche ausstreuen durften.

Einer der heldenmütigsten Verteidiger der Kirche in jenen traurigen Tagen war der Bischof von Linz. Seine Predigten, Ermahnungen an den Klerus, Hirtenbriefe und Reden im oberösterreichischen Landtag zündeten jedesmal gewaltig bei allen Gutgesinnten zum großen Ärger der Liberalen. Letztere brachten es fertig, daß er am 5. Juni 1869 wegen eines Hirtenbriefes über die Schulfrage und die Ehe von der Polizei gewaltsam vor das Landesgericht geführt und am 12. Juli zu 14 Tagen Gefängnis verurteilt wurde. Aber gerade das stählte seinen Mut noch mehr, aus allen Teilen des katholischen Erdkreises liefen Huldigungsadressen an den standhaften Bekenner Christi ein. (Am nächsten Tag bereits wurde er von Kaiser Franz-Josef begnadigt.) Den 12. Juli hielt Bischof Rüdiger später immer ganz besonders in Ehren als den Tag, an dem er um des Namens Jesu willen so viel Schmach erleiden durfte.

Für die kirchenfeindliche Presse blieb er zeitlebens eine besondere Zielscheibe des Spottes. Sein Einfluß auf die Erneuerung des religiösen Lebens war eben zu offensichtlich. Er tat viel zur Förderung des Vereinslebens und der guten Presse, zur Heranbildung eines tüchtigen Klerus, zur Abhaltung von Volksmissionen und erwies sich als großen Beschützer der Ordensleute, besonders der Jesuiten und der Redemptoristen. Ein ganz hervorragender Zug seines Charakters war sein Eifer für die Verehrung der Gottesmutter. Sein Biograph gibt ihm den Titel Mariophilus. Die Maiandacht und das

tägliche Beten des Rosenkranzes suchte er an allen Orten seiner Diözese einzuführen. Er selbst versammelte täglich abends um halb 9 Uhr sein Hauspersonal in der Privatkapelle und beteten den Rosenkranz vor, auf Firmungsreisen tat er es stets gemeinschaftlich mit seinem Diener, mochte die Stunde auch noch so weit vorangeschritten sein. Noch im hohen Alter rühmte er sich, daß er Sodale der marianischen Kongregation in Brixen und Ehrenmitglied einer Kongregation an der Stella Matutina in Feldkirch sei. Die Verkündigung des Dogmas von der unbefleckten Empfängnis Mariä ließ er so feierlich wie möglich begehen. Bei dieser Gelegenheit faßte er den kühnen Plan, zur Verherrlichung dieses Ehrenvorzugs unserer himmlischen Mutter einen prachtvollen Dom zu erbauen. Als im Landtag der Dombau zur Sprache kam, erklärte er ausdrücklich, daß der erste Zweck der neuen Kathedrale die Erinnerung an den 8. Dezember 1854 sein solle. Und er hat nicht gerastet und kein Opfer gescheut, bis der Plan verwirklicht war. (Am 1. Mai 1862 wurde der Grundstein gelegt.) Freilich die Vollendung des Werkes sollte er nicht mehr auf Erden sehen. Er starb wie ein treuer Diener Mariä am 29. November 1884, einem Samstage, dem ersten Tag der Novene der unbefleckten Empfängnis.

Seine letzten Worte waren die Schlußstrophe des Stabat Mater :

Christe, cum sit hanc exire,
Da per matrem me venire
Ad palmam victoriae.
Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria.

Herr, will einst mein Leben enden,
Halt in Deiner Mutter Händen
Mir die Palme dann bereit !
Wenn dereinst mein Leib wird sterben,
Dann lass meine Seele erben
Paradieses Herrlichkeit.

Da stockte der Atem, das Amen, So sei es, sprach er nicht mehr, das hat der ewige Richter gesprochen.

Gleich nach dem Tode des Bischofs ging es von Mund zu Mund : Die Diözese Linz hat einen Fürsprecher mehr im Himmel. Auffallende Gebetserhörungen folgten bald. (Am 3. Dezember zelebrierte Kardinal Cölestin Ganglbauer von Wien das feierliche Requiem.) Bereits 1905 wurde (von Bischof Doppelbauer) der apostolische Beatifikationsprozess eingeleitet und der Diener Gottes damit für ehrwürdig erklärt.

(Constantin Kempf SJ, Die Heiligkeit der Kirche im 19. Jahrhundert, Einsiedeln, Waldshut, Köln 1912, Seiten 27-30 ; die Zusätze in eckigen Klammern stammen von mir.)

Es bleibt zu ergänzen, daß Rüdiger auch Abgeordneter im oberösterreichischen Landtag war. In der Linzer Theologisch-praktischen Quartalschrift des Jahres 1889 heißt es darüber :

« Wahrhaft bewunderungswürdig war die außerordentliche Schlagfertigkeit und Beredsamkeit des Bischofs. War ihn sah, wie er bei den heftigsten Debatten ruhig und aufrecht dastand und, nur mit einem kleinen Zettel in der Hand, auf dem einige Schlagworte notiert waren, zuweilen stundenlange gediegene Reden hielt und sich dabei der vorsichtigsten und gewähltesten Ausdrücke bediente, der konnte nur staunen über die herrlichen Gaben, die ihm offenbar durch die Gnade des Heiligen Geistes verliehen waren. Wohl wurden seine Äußerungen und Behauptungen nach verschiedenen Richtungen vielfach bestritten und bekämpft, aber niemals widerlegt. Die Gegner nannten den Bischof den 'Streitbaren'. Diese Bezeichnung kann nur in beschränktem Maße als berechtigt gelten. Der Liberalismus strebte eine radikale Umgestaltung der äußeren kirchlichen Verhältnisse an. Deshalb war der Bischof zur Defensive gezwungen. Der Kampf war ihm aufgenötigt. »

(Zitiert in : Johann Jakob Hansen, Lebensbilder hervorragender Katholiken des neunzehnten Jahrhunderts, Zweiter Band, dritte Auflage besorgt von Professor Andreas Müller, Paderborn 1928, Seite 79 f.)

...

Franz-Josef wurde 1853 Bischof von Linz. Er förderte die Marienverehrung und das katholische Vereinswesen als Bastion gegen den Liberalismus und war Initiator des Dombaues in Linz. Er gründete Ordensniederlassungen in Oberösterreich, den katholischen Volksverein, den katholischen Presseverein und mehrere regionale Wochenzeitungen. Gegen die österreichischen Schul-, Ehe- und Konfessionsgesetze von 1868, die denen des Kulturkampfes in Preußen entsprachen mit staatlichen Kontrollen für kirchliches Handeln, wandte er sich in einem Hirtenbrief, weil er sich weigerte, einer Vorladung zum Gericht zu folgen, wurde er zu zwei Wochen Gefängnis verurteilt, nach einem Tag aber vom Kaiser, seinem Namensvetter Franz-Josef, begnadigt. Kanonisation: Der Seligsprechungsprozess wurde 1895 eingeleitet. Am 3. April 2009 erkannte Papst Benedikt XVI. Franz-Josef Rüdiger den heroischen Tugendgrad zu.

...

Linz war die erste Stadt, die ihn als Wirkungskreis umgab. Sein Arbeitsfeld wird reicher, die Beziehungs- und Betriebswelt erweitert sich, die dreißig Jahre dörflicher und stiftischer, Idylle sind zu Ende.

Er wohnte zu Linz im Haus der Stiftsherren von Sankt Florian auf der Landstraße. Sein Orgelspiel trug seinen Namen bald herum, mit ihm gewann er auch den einflußreichsten Gönner, den großen Bischof Rüdiger. Vierzehn Jahre dauert im ganzen übersehen Bruckners Linzer Aufenthalt, wovon die zweite Hälfte (1861-1868) Erfolg und Aufstieg, Festsetzung im Leben, die erste Hälfte aber Studium, von neuem Studium bedeutet. Am Eingang dieser zweiten Lehrzeit steht der Bischof Doktor Franz-Josef Rüdiger.

Die Gestalt dieses Mannes (geboren 1811) , menschlich und : politisch gleich anziehend, ist schon in die Literatur eingetreten (« Es war einmal ein Bischof ... » von Adam Müller-Guttenbrunn) . Er stellt ein Stück des kirchenherrlichen Mittelalters dar, das streitbarwar gegen Kaisermacht, eine bäuerliche Renaissancenatur, die, im Kampf um Glaubensrecht bis zur Gehorsamsverweigerung gehend, auch Person und Schicksal zu opfern bereit war. Damals, zur ersten

Brucknerzeit, stand er auf der Höhe des Lebens, in den Kraftjahren zwischen 40 und 50, eine Gewalt-Erscheinung, wie ihn auch die Büste in Sankt Florian zeigt. Auf der Höhe des Kampfruhms stand er ein Jahrzehnt später, als das alte Österreich sich eine neue Maske zu geben versuchte, die liberale Reichstagsmehrheit gegen das Konkordat ein Ehe-, ein Volksschulgesetz erließ, worin die Kirche, der Gerichtsbarkeit in Ehesachen entkleidet, des Einflusses auf die Schule verlustig, dem Staat eingegliedert wurde. Es war die Zeit der liberalen Berausung, ein Teil des Zickzack, auf dem die Regierung des Kaisers sich versuchte - aber Rüdiger, der mindestens, das Unorganische und innerlich Unösterreichische durchfühlte, richtete als Vertreter der ecclesia militans gegen die neuen Gesetze seinen nur einmal veröffentlichten und doch so berühmt gewordenen Hirtenbrief. In Linz verhaftet und sich dem weltlichen Gericht weigernd, wird er gleichwohl zu Kerker verurteilt, am nächsten Tag aber vom Kaiser begnadigt, ein Ereignis, das bis heute unvergessen blieb. Zwei Zeitalter stießen in diesem Kulturkampf aufeinander, « zwei geistige Rassen befehdeten sich, Menschen des irdischen Lebens mit allen dessen Relativitäten und ein im Absoluten ruhender Geist » (Hermann Bahr. Rüdiger, Seite 56) - die gleiche Stellung, die später Bruckner und seine Ankläger einnahmen, obwohl sich Glaube und Unglaube kunstverschleiert als Ethik und Ästhetik, kaum erkennbar gegenüberstanden.

Dies war der große Bischof, der auf Bruckners Seelenleben mit Märtyrergröße wirkend, in seine Nähe als musikempfindliche Natur trat. Denn es gab einen zweiten Rüdiger, der der Musik als einer Form des göttlichen Trostes, der himmlischen Gnade in bedrängter Stunde sein Herz öffnete. Da wurde er schweigend, saß versunken in der Kirchenbank und lauschte. Und nun war der neue Organist gekommen, ein Doriungetüm; das auf eine seltsam entführende, ja störende Art zu fantasieren vermochte. Da vergaß der Bischof des Betens und, den Sorgen des Amtes, dem Tag und seiner Anfeindung enthoben, wurde er vergleichbar dem König Saul, der der Davidsharfe lauscht :

« So erquickte sich Saul, und ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm. »

Rüdiger war Bruckner dankbar. Er begrüßte ihn auf der Straße mit auszeichnender Gebärde wie einen Kirchenfürsten, ja, als Bruckner schon längst in Wien war, wurde er vom Bischof öfter zurückberufen - zu jenen Davidsharfeantunden an der Orgel. Und umgekehrt gab sich Bruckner dem großen Mann aus dem Innersten hin, demütig aufschauend zu ihm, der in seiner Glorie doch des Organisten bedurfte. In Bruckners Leben gab es außer Rüdiger nur noch einen Mann von gleicher Verehrungshöhe : Richard Wagner. Als er ihn später kennenlernte, bezeichnete ein Wiener Witzwort die Stellung Wagners auf der Leiter der Brucknerschen Respektsgefühl etwa damit : Wagner stehe ungefähr zwischen dem Bischof von Linz und dem lieben Gott.

Rüdiger ließ es, als der Mann der Tat, nicht bei bloßen Gefühlen bewenden. Seiner Menschenkenntnis ward eine Erscheinung wie die seines Organisten bald klar, und wie er Hundsrosen von den Feldwegen in seinem Garten veredelte, so gedachte er auch diesem wildwüchsigen heimatlichen Gewächs durch Inokulieren den Duft und die Pracht fremder Kulturen zu geben. Er war es, der Bruckner ermöglichte, zeitweise von Linz nach Wien zu fahren, um dort den Unterricht des berühmten Simon Sechter zu genießen. So ist der große Bischof für Anton Bruckner Schicksals- und Bedeutungsmensch geworden.

Bruckner mochte in erwachender Selbstkritik, sich in Andern gespiegelt sehend, empfinden, daß Linz ihm viel bot, mehr noch vermissen ließ. Er hörte nun mancherlei weltliche Musik, Chor- und Orchesterkonzerte (im Musikverein etwa

Paulus, die Jahreszeiten) , besuchte die Aufführungen des Theaters und sah, daß jenseits der Kirchen- und Kammermusik von Sankt Florian sich ein Meer ausbreite, an dessen Ufern er unkund und trotz allem Studium, Fleiß, Unterricht unfertig stand. Noch mußte es höhere Geheimnisse geben und einen Weg zu ihnen, ein Heraus aus dem bedrückenden unsicherheitsgefühl, das seltsam widersprach seinem wachsenden Ruf als Komponist und Organist. Die Linzer Anerkennung als Gefahr überwinden : das war vielleicht die beste Frucht des Aufenthalts, und es ging ihm ähnlich wie Adalbert Stifter. War der Dichter 1848 von Wien hierher geflohen, um Arbeitsfrieden zu finden, so beginnt in Linz nunmehr der Kampf um Wien. Allmählich wird ihm die ermattend stille Stadt zum ! Exil, zum Tomi am Pontus :

« Es ist oft zum Totärgern, wie es in dieser Stadt langweilig ist der Masse der Linzer gegenüber dürfte ich ebenso gut ein Seifensieder als ein Dichter sein, ja ersteren dürften sie bedeutend höher schätzen hätte ich nur ein mäßiges, bestimmtes Einkommen ; das mir die Unabhängigkeit des Schaffens ermöglichte, ich säße in Wien, ginge mit trefflichen Männern um, schaute mir im Sommer Berge, Seen und Wolken an und machte einige Meisterwerke. Könnte ich alle Entwürfe ausführen, die sich in meinem Haupte drängen, wie glücklich, wie übergücklich wäre ich. »

So klagt der vierzigjährige Stifter, auch Schulmann und Künstler, und erlebt den Konflikt : Großstadt-Provinz in allen seinen Schauern.

Bei Bruckner lag die Sache nicht ganz gleich. Eine unbefangene Natur, dürfte er das Seifensiedertum zwar auch gefürchtet, vor allem : aber in jenem rätselhaften Durst des Ewig-Lernenwollenden, Immer-Gierigen gelehzt haben, den Linz nicht stillen konnte, und der gestillt werden mußte, wenn er, als Gläubiger, Gottes würdiges Werkzeug sein wollte. Da war Wien, da war Sechter, da war Wissen wie ein ferner Schatz - es zog ihn magisch an, und der Bischof, dem er seinen Wunsch wohl nicht verhehlte, gab dazu die äußeren Möglichkeiten : er bewilligte ihm alljährlich einen dreiwöchigen Urlaub um die Weihnachts- und Osterzeit, und Bruckner fuhr nun von 1855, seine Sehnsucht verwirklichend, abermals ein Schüler, regelmäßig nach Wien, zu Simon Sechter.

Er kannte ihn schon aus der ersten Prüfung her, hatte ihm, wie Gräßlinger angibt, inzwischen auch einmal eine Messe zur Durchsicht überreicht, kurz, er fühlte sich bei ihm gewissenmaßen schon zu Hause. Zum Zutrauen des immer Autoritätsgläubigen tritt vor- wegnehmende Dankbarkeit, das Gefühl des Geborgenseins und eine Arbeitslust, die, alles zusammenreißend, dem mit Pflichten gesegneten Tag- die durchstudierte Nacht folgen läßt. Sechter, ein gebürtiger Deutschböhme, war außerdem in jungen Tagen - Schulhilfe in Oberösterreich gewesen, hatte auch den Präparandenkurs in Linz durchgemacht, bevor er Mitglied der Hofkapelle, Hoforganist und (seit 1851) Lehrer für Harmonie und Kontrapunkt am Wiener Konservatorium wurde.

L' « Alter Dom » de Linz

The Old Cathedral (« Alter Dom ») , also called the Church of Ignatius (« Ignatiuskirche ») or the Jesuit Church (« Jesuitenkirche ») is a church in Linz. It was built between 1669 and 1683 in Baroque style. From 1785 to 1909, it served as cathedral of the Diocese of Linz.

The Jesuits built the church between 1669 and 1683, following plans by Pietro Francesco Carlone. It was erected near

the former Jesuits' College, at the south-end of the « Hauptplatz » . The church was originally called the Church of Ignatius (« Ignatiuskirche ») , and was dedicated to Saint-Ignatius of Loyola, who founded the Jesuit Order.

The Jesuit Order was dissolved in 1773 by Pope Clement XIII. The Diocese of Linz and « Sankt Pölten von Passau » was effectively founded in 1783 by a decree of the Emperor Joseph II (1741-1790) without advance approval from Rome. The Emperor appointed the Bishop and designated the former Jesuit church as the Cathedral. The diocese was officially established by a papal certificate of 28 January 1785.

The 1st Bishop was Ernest Johann Nepomuk, Imperial Count von Herberstein, enthroned on 1 May 1785. He died on 17 March 1788. Joseph Anton Gall was Bishop from 1788 to 1807. Bishop Gregorius Thomas Ziegler (1827-1852) led an era during which the church was restored. In 1841, Rome confirmed the church as the Cathedral of the diocese. Bishop Franz-Josef Rüdiger laid the foundation stone of the New Cathedral (« Neuer Dom ») , in 1862. In 1909, the function of « Cathedral » was transferred from the Ignatius church to the new building. The Jesuits returned in 1909. The new Cathedral was consecrated on 29 April 1924.

Ludwig van Beethoven wrote the 3 Equali for 4 trombones (« Drei Equales » , WoO 30) for performance in the Old Cathedral, on 2 November 1812 (All Souls' Day) .

Anton Bruckner was the appointed organist from 1856 to 1868. During Bruckner's tenure as organist, he studied under the contrapuntalist Simon Sechter and, in 1860, became the conductor of the « Frohsinn » Choral Society. It was during this period that he flowered into a major composer. On 12 May 1861, the « Frohsinn » performed Bruckner's 7 part « Ave Maria » (**WAB 6**) in the Cathedral, a breakthrough composition that became a favourite of the composer. Bruckner's Mass No. 1 in D minor (**WAB 26**) was 1st performed in the Old Linz Cathedral, on 21 November 1864. Apart from a small solo in the « Credo » , the original score for the Mass did not include the organ. This has been called his 1st composition as a fully mature composer.

The « Bruckner Festival » is held annually in the church, in honour of the composer.

The exterior of the church is relatively plain, with 2 towers on either side of the main-door, topped with onion domes. The interior is decorated in lavish Baroque style, with pink marble columns. There are 3 side chapels, on either side of a wide main nave.

The church has an elaborately detailed wooden pulpit, and a high-altar made by Giovanni Battista Barbarino and Giovanni Battista Colombo that incorporates many statues in marble. Antonio Bellucci (1654-1726) made the painting of Saint-Aloysius that is located above the altar. The stalls in the presbytery were carved by local artists, and are decorated with the faces of monsters and dwarfs. The carved choir stalls from the 17th Century were transferred from Garsten Abbey. The Baroque organ was built by Franz Xaver Krismann, with alterations requested by Bruckner. The organ has not been modified since then.

...

Although it is no longer the Cathedral of Linz, the « Ignatiuskirche » is still known as the « Alter Dom » and is the largest Baroque church in the city.

Constructed by the Jesuits from 1669 to 1678, and designed by Pietro Francesco Carlone, the church was dedicated to Saint-Ignatius, founder of the Jesuit order.

The « Ignatiuskirche » became the Cathedral (« Dom ») of Linz, in 1785, and fulfilled that role until 1909. Famous composer Anton Bruckner was the cathedral organist for over a decade (1856-1868) .

The « Alter Dom » has a fairly simple exterior with onion-dome-topped twin towers. The interior has the usual Baroque excesses : pink marble columns, intricately carved pulpit, lots of statues. The high-altar by Giovanni Battista Colomba und Giovanni Battista Barberini overflows with marble sculptures ; the altar painting is by Antonio Bellucci. The carved choir stalls are from the former monastery in Garsten.

...

Designed according to drawings by Pietro Francesco Carlone, the Cathedral was built between 1669 and 1678. It was the Cathedral church of the diocese of Linz from 1785-1909. The single-nave Baroque church has lateral chapels and galleries, as well as a closed choir and stucco work by Johann Peter Spatz and Giovanni Battista Mazza.. The marble high-altar is by Giovanni Battista Colomba und Giovanni Battista Barberini with a picture by Antonio Bellucci. The Aloisian altar picture is by Bartolomeo Altomonte. The choir pews originate from the former monastery church in Garsten, while the organ by Franz Xaver Krismann derives from Engelzell monastery. From 1856-1868, Anton Bruckner served as the Cathedral organist.

...

Der römisch-katholische Alte Dom ist eine Kirche im Rathausviertel der oberösterreichischen Landeshauptstadt Linz.

Der Dom, der bis zum Bau des Mariä-Empfängnis-Doms (Neuer Dom) als Ignatiuskirche bekannt war, wurde von 1669 bis 1678 gebaut. Der Architekt ist nicht bekannt, jedoch werden die Pläne dem Architekten Pietro Francesco Carlone unter Mitarbeit von Carlo Antonio Carlone zugeschrieben. Von 1785 bis 1909 war er die Bischofskirche der Diözese Linz. Seitdem er in dieser Funktion vom Neuen Dom abgelöst wurde, wird der Alte Dom vom Jesuitenorden betreut.

Anfänglich war der Dom eine Jesuitenkirche. Die Grundsteinlegung erfolgte 1669 durch David Fuhrman. Nach einer Bauzeit von knapp unter 20 Jahren wurde das Gebäude 1678 Ignatius von Loyola geweiht, dem Gründer des Jesuitenordens.

Der Dom ist einschiffig, besticht aber durch seine Weiträumigkeit. Dem Baustil des Barock entsprechend ist das Innere leuchtend hell und hat seitliche Kapellennischen. Über dem Eingangstor befinden sich Wappen der Grafengeschlechter

Starhemberg, Weißenwolf und Kuefstein.

1773 wurde der Jesuitenorden aufgehoben, die Kirche stand daraufhin leer. Kaiser Josef II. zwang die Diözese Passau mit einem Vertrag vom 4. Juli 1784 zum Verzicht auf ihre Pfarren in Oberösterreich und gründete die Diözese Linz. Nach der Bestätigung per päpstlicher Bulle vom 28. Januar 1785 durch Papst Pius VI. wurde der Passauer Weihbischof Ernest Johann Nepomuk Graf Herberstein als erster Linzer Bischof eingesetzt. Dieser wählte die immer noch unbenutzte Kirche als Dom, anstelle der zuerst dafür vorgesehenen Stadtpfarrkirche.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war Linz so stark gewachsen, daß der Platz im Dom nicht mehr ausreichte. Bischof Rüdiger ließ darauf hin einen neuen, größeren Dom errichten (den heutigen Neuen Dom) . Bis 1909 blieb die Kirche die Domkirche von Linz, seither heißt sie Alter Dom.

Der Hochaltar ist ein Meisterwerk von Giovanni Battista Colombo und Giovanni Battista Baberini. Das Altarbild zeigt Mariens Aufnahme in den Himmel. Ursprünglich befand sich dort ein Bildnis des Heilig Ignatius. Dieses Bild wurde allerdings ersetzt durch eben das Marienbild. Es stammt ursprünglich aus der Schwarzspanierkirche in Wien.

Das Chorgestühl stammt aus dem Stift Garsten. Bischof Rüdiger erwarb es, da ihm das vorhandene zu einfach war. Das Chorgestühl kam auf dem Wasserweg bis Mauthausen und per Pferd dann nach Linz.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Kanzel mit ihrem wunderbaren Schalldeckel. An den vier Ecken befinden sich Engelsputten, dann die vier Evangelisten. In der Mitte befindet sich Jesus mit der Weltkugel als Verkünder des Evangeliums. Den Abschluß bildet die Statue von Johannes dem Täufer.

Im Dom befindet sich das Grab von Maria Elisabeth, einer Tochter von Maria Theresia. Ebenso sind alle Jesuiten, die vor der Auflösung verstorben sind, hier begraben. Auch heute ist der Dom wieder Begräbnisort für die Jesuiten des Domes und des Kollegiums Aloisianum am Freinberg.

...

Die Linzer Brucknerorgel zählt zu den bemerkenswerten Denkmal-Organen Österreichs. Sie war 1768-1770 von Franz Xaver Krisman für die Stiftskirche Engelszell angefertigt und, nach der Säkularisation des Klosters, von ihm nach Linz verfrachtet und 1790 im Dom eingebaut worden. Anton Bruckner, der 1856-1868 Domorganist war, ließ sie zwischen 1856 und 1867 « peu à peu » nach seinen Wünschen von Josef Breinbauer umgestalten. Unter anderem wurden das Brüstungspositiv entfernt, das Blockwerk durch Schleifladen registrierbar gemacht und Halbregister vervollständigt. Auch nach seiner Übersiedlung nach Wien kam Bruckner immer wieder gerne zurück nach Linz, um auf dieser Orgel zu spielen. Das im hergebrachten Zustand erhaltene Schleifladen-Instrument hat auf drei Manualen und Pedal 32 Register, die Spiel- und Registerstrukturen sind mechanisch. Eine Gedenktafel an der Fassade erinnert an Anton Bruckners Zeit als Domorganisten.

Les « Kapellmeister » de la cathédrale

Franz Haller (1785-1787) .

Johann Georg Roser (1787-1797) .

Franz Xaver Glöggel, sénior (1797-1839) .

Johann Baptist Schiedermayr (1839-1840) .

Karl Zappe, sénior (1840-1871)

Karl Zappe, junior (1871-1890) .

Karl Waldeck (1890-1905)

Ignaz Gruber (1905-1924)

Franz Xaver Müller (1924-1943)

Johannes Kronsteiner (1943-1981) .

Balduin Sulzer (1981-1986) .

Anton Reinthaler (1986-2003) .

Norbert Matsch (2003) .

Les organistes de la cathédrale

Joachim Winkler (1785-1788) .

Thaddäus Pichler (1788-1809) .

Johann Baptist Schiedermayr (1810-1840) .

Wenzl Pranghofer (1840-1855) .

Anton Bruckner (1855-1868) .

Karl Waldeck (1868-1890) .

Ignaz Gruber (1890-1905) .

Franz Neuhofer (1905-1930) .

Ludwig Daxspurger (1930-1982) .

Wolfgang Kreuzhuber (1982-) .

L'église paroissiale municipale de Linz (« Stadtpfarrkirche ») deviendra le second lieu de travail de Bruckner. L'orgue du facteur Ludwig Mooser (1807-1881) qui se trouve alors dans un piteux état sera rénové pour répondre aux besoins de l'organiste de Saint-Florian.

Diocèse de Linz

In the early Middle-Ages, the greater part of the territory of the present Diocese of Linz was subject to the bishops of « Lauriacum » (Lorch) ; at a later date, it formed part of the great Diocese of Passau, which extended from the Isar to the Leitha. The Prince-Bishop of Passau personally administered the upper-part or Upper-Austria, while an auxiliary bishop, having his residence at Vienna and called the Official, administered for him the eastern part or Lower-Austria. To do away with the political influence in his territories of the bishops of Passau, who were also princes of the Empire, Joseph II decided to found 2 new dioceses. These were Linz and Sankt Pölten, which in a certain measure were to renew the old « Lauriacum » , and the Emperor only awaited the death of Cardinal Firmian, then Bishop of Passau, to carry out his plans. The Cardinal's eyes were scarcely closed (died on 13 March 1783) , before the Emperor, on 16 March, seized all the landed property of the Diocese of Passau in his territories. On the same day, he appointed the former Official for Passau at Vienna, Count von Herberstein, 1st Bishop of Linz. It was the intention of the Emperor that the new bishop should at once assume his office. Against these acts of the Emperor, the cathedral chapter of Passau sent, 1st, an appeal to the Emperor himself, which naturally was rejected ; then, an appeal to the Imperial Diet at Ratisbon, from which body, however, help could scarcely be expected. Assistance offered by Prussia was refused by Cardinal Firmian's successor, Bishop Auersperg, an adherent of Josephinism. The Bishop of Passau and the majority of his cathedral chapter finally yielded in order to save the secular property of the diocese. By an agreement of 4 July 1784, the confiscation of all the properties and rights belonging to the Diocese of Passau, in Austria, was annulled, and the tithes and revenues were restored to it. In return, Passau gave-up its diocesan rights and authority in Austria, including the provostship of Ardagger, and bound itself to pay 400,000 « Gulden » (about \$ 900,000) (afterwards reduced by the Emperor to one-half) toward the equipment of the new diocese. There was nothing left for Pope Pius VI to do but to give his consent, even though unwillingly, to the Emperor's despotic act. The papal sanction of the agreement between Vienna and Passau was issued on 8 November 1784, and on 28 January 1785, appeared the Bull of Erection, « Romanus Pontifex » .

The 1st bishop (1785-1788) , Ernest Johann Nepomuk, Imperial Count von Herberstein, formerly titular Bishop of Eucarpia, had been the Official of the Prince-Bishop of Passau and Vicar-General of Lower-Austria. The appointment was

confirmed by the pope, on 14 February 1785, and the bishop was enthroned on 1 May 1785. By order of the Emperor, the cathedral chapter was to consist of a vicar-general, a provost, a dean, a custos, and 13 simple ecclesiastics ; the members were appointed by the Emperor, before the approval of the pope was received. The Bull of Erection assigned the ancient parish church of Linz as the cathedral, but the former church of the Jesuits was, without notification to the Papal See of the substitution, at once, chosen in its place ; it was not until 1841 that the change was sanctioned by a Bull. In 1789, the endowment of the diocese was fixed at 12,000 « Gulden » (about \$ 4,800) , to which were added the revenues from the property of several suppressed monasteries. The territorial limits of the diocese corresponded to those of the crownland of Upper-Austria with the addition of several parishes of Salzburg, to the separation of which the Archbishop of Salzburg gave his consent in 1786. At the time of its foundation, the diocese included 26 deaneries with 404 parishes.

The new diocese, like the whole of Austria at that time, suffered much from the numerous, often precipitate and reckless, ordinances of the government officials, who interfered in almost all domains of Church life and often subjected bishop, Clergy, and laity to petty regulations. As early as 1785, the Viennese ecclesiastical order of services was made obligatory, « in accordance with which all musical litanies, novenas, octaves, the ancient touching devotions, also processions, vespers, and similar ceremonies, were done away with » . Numerous churches and chapels were closed and put to secular uses ; the greater part of the old religious foundations and monasteries were suppressed, as early as 1784. In all these innovations, the Bishop of Linz and his chapter aided and supported the government much too willingly. Not only in secular matters did the bishop ask for the assistance of the provincial government at Linz, he also sought to obtain the approbation of the civil authorities for the statutes of his chapter, as well as for the episcopal and consistorial seals. Nevertheless, there could be no durable peace with the bureaucratic civil authorities, and Herberstein was repeatedly obliged to complain to the Emperor of the tutelage in which the Church was kept, but the complaints bore little fruit.

The next bishop, Joseph Anton Gall (1788-1807) , had been of great service to the Austrian school system as cathedral scholasticus and chief supervisor of the normal schools. He was an adherent of Josephinism, and permitted the chancellor of the consistory, George Rechberger, a layman and Josephinist, to exercise great influence over the ecclesiastical administration of his diocese. Ecclesiastical conditions became more satisfactory during his episcopate, but much of the credit for this is due to Emperors Leopold II and Francis II who repealed many over-hasty reforms of Joseph II. The general seminaries introduced in 1783 were set aside, and the training of the Clergy was again made the care of the bishops. Bishop Gall, therefore, exerted himself for years to establish a theological institute for his diocese ; it was opened in 1794. Another permanent service of the bishop was the founding of a seminary for priests ; for this, he bought, in 1804, a house out of his own means, and made the institution heir to all his property. The 3rd Bishop of Linz, Sigismund von Hohenwart (1809-1825) , had been a cathedral canon of Gurk and Vicar-General of Klagenfurt. He was appointed by the Emperor, on 10 January 1809, but the appointment did not receive papal approbation until December 1814, on account of the imprisonment of the pope. The bishop took energetic measures against the visionary followers of Pöschl and Boos, who were then numerous in Upper-Austria. His successor was the Benedictine Gregor Thomas Ziegler (1827-1852) , formerly Bishop of Tarnov. Although the Church throughout Austria, at this date, was still dependent to a very great degree on the government in ecclesiastical matters, the bishop knew how to revive and strengthen the ecclesiastical spirit in his Clergy and people. Of great importance was the introduction of

the Jesuits and their settlement on the Freinberg near Linz, which was accomplished by means of the vigorous and generous aid of Archduke Maximilian of Este, and the foundation of numerous other religious establishments (Franciscans, Salesians, Sisters of Mercy) .

The Revolution of 1848 not only increased political liberty, but also gave to the Church greater independence in its own province, and the bishop, at once, made use of the regained freedom to revive popular missions, which had been discontinued since the reign of Maria Theresa. In 1850, at his instance, a 10 day's mission was held by the Redemptorists, at which the number of communicants was reckoned at 50,000. In the same year, the diocesan theological institute was placed entirely under episcopal supervision, and an examination of candidates for the position of parish priests was established ; in October, for the 1st time, examinations were held by prosynodal examiners. The session of the 3rd German Catholic Congress, held at Linz in 1850, also strengthened the Church in the diocese. A great development of religious life in the diocese resulted from the restored liberties of the Church. Much of the credit for this growth is due to the vigorous and unwearied labours of the 5th bishop, the great Franz-Josef Rüdiger (1853-1884) . His deep religious faith and his pre-eminently Catholic principles, as well as his unyielding will, made him, for many years, the intellectual leader of the Austrian Catholics in their struggle with Liberalism. Austrian Liberalism, antagonistic to the Church, controlled for decades the destinies of the country. The bishop was the zealous friend and promoter of every expression of religious life : Christian schools, religious associations, the building of churches, the Catholic press, the founding of houses of the religious orders and congregations, which greatly increased during his episcopate. Ever memorable is the manly stand he took on behalf of the Concordat of 1855. This Concordat was bitterly antagonized and much calumniated by the Liberals, and was annulled by the government, in 1868 and 1870, without consultation with the Holy See.

Equally memorable is his struggle against what are called the « Inter-confessional » laws of 25 May 1868, which were hostile to the Church, and to the marriage and school laws. The bishop's opposition to these ordinances led to judicial proceedings against him and to a fine, which was, however, at once remitted by the Emperor. His defence of the rights of the Church, in regard to the Christian schools, had for result that the Liberal parliamentary majority, in 1869, confiscated the lands forming the endowment of the diocese, and withheld them until the downfall of Liberalism, in 1883. The great bishop left a lasting memorial in the cathedral of the Immaculate-Conception at Linz, for which he prepared the way by founding, in 1855, an association for building the cathedral. His successor, Ernst Maria Müller, had only a short episcopate (1885-1888) . In the next bishop, Franz Maria Doppelbauer (1889-1908) , the diocese received a truly apostolic head, whose influence extended far beyond his own sphere of work. He was a vigorous patron and promoter of every Catholic interest in Austria. As a true modern bishop, he gave special encouragement to Catholic associations and the Catholic press, which, even during his earliest years on the mission, he had done much to encourage, establishing personally a newspaper. He founded at Urfahr a magnificent seminary for boys, the Petrinum, as a fine training-ground for the future Clergy. The completion of the cathedral (consecrated in May 1905) was also due to his energetic efforts. Bishop Rudolf Hittmair has written the history of the suppression of the monasteries in Austria by Joseph II. He was born on 24 July 1859 ; appointed bishop on 17 March 1909 ; and consecrated on 1 May 1909.

The Diocese of Linz includes the Duchy of Upper-Austria and some townships in Lower-Austria. The Duchy of Upper-Austria has an area of nearly 4,625 square miles ; the population is 840,900. According to the census of 1900, it

possessed 810,246 inhabitants, of whom 790,270 were Catholics ; 18,373 Protestants ; and 1,280 Jews. The Diocese of Linz is divided into 34 deaneries, and, at the beginning of 1910, included 419 parishes, 1 Expositur, 48 benefices, 718 secular priests, 479 regulars, 561 Catholic schools, and 813,541 souls (20,506 non-Catholics) of pure German descent. The bishop is appointed by the Emperor. The cathedral chapter consists of a mitred provost, who is appointed by the pope, a dean, a scholasticus, 5 canons (one appointed by the bishop ; the others by the Emperor) , and 6 honorary canons. The ecclesiastical schools and institutions for training and education in the diocese are : the seminary for priests in connexion with the diocesan theological school (7 professors, 84 students) ; the aforesaid episcopal seminary for boys (Collegium Petrinum) , connected with the episcopal private gymnasium at Urfahr, on the bank of the Danube and opposite Linz (18 professors and teachers, 8 prefects, 365 pupils) ; and 3 preparatory seminaries for boys.

The male orders in the diocese are : 2 monasteries of Canons Regular of Saint-Augustine at Saint-Florian and Reichersberg, with (in 1910) 114 fathers, 12 clerics, 6 lay brothers, and a theological school of the order at Saint-Florian ; 1 monastery of Præmonstratensian Canons at Schlägl, 42 fathers, 3 clerics, 1 brother ; 2 Benedictine abbeys at Kremsmünster and Lambach, 112 fathers, 10 clerics, 12 brothers ; 2 Cistercian abbeys, Schlierbach and Wilhering, 60 fathers, 10 clerics, 1 lay brother ; 7 Franciscan monasteries, 33 fathers, 31 brothers ; 4 Capuchin monasteries, 33 fathers, 20 brothers ; 1 monastery of the Discalced Carmelites, 10 fathers, 4 clerics, 8 brothers ; 1 monastery of the Brothers of Mercy, 1 father, 19 brothers ; 3 houses of the Jesuits, 45 fathers, 14 brothers ; 2 houses of the Redemptorists, 14 fathers, 16 brothers ; 2 houses of the Congregation of Mary (Brothers of Mary) , 5 fathers, 50 brothers ; 1 mission-house of the Oblates of Saint-Francis de Sales, 5 fathers, 2 clerics, 3 brothers ; 1 house of the Society of the Divine Saviour (Salvatorians) , 5 fathers, 20 brothers ; 1 institute of the Brothers of the Christian Schools, 4 brothers. Total : 479 priests, 41 clerics, 205 brothers. The female orders and congregations have numerous houses in the diocese ; the members devote themselves mainly to the training and education of girls in boarding-schools, day schools, orphan asylums, etc. , and also to nursing the sick : Ursulines, 58 sisters ; Sisters of Saint-Elizabeth, 46 sisters ; Discalced Carmelites, 39 sisters in 2 houses ; Salesian Nuns, 38 sisters ; Redemptorists, 41 sisters ; Ladies of Charity of the Good Shepherd, 53 ; Sisters of Charity of Saint Vincent de Paul, 297 in 17 houses ; Sisters of Mercy of Saint-Charles Borromeo, 111 in 44 houses ; Sisters of the Holy Cross, 637 in 79 houses ; School Sisters of the 3rd Order of Saint-Francis, 377 in 39 institutes ; School Sisters of Notre-Dame, 24 in 2 houses ; Sisters of the 3rd Order of Mount Carmel, 153 in 26 institutes ; Oblates of Saint-Francis de Sales, 25 sisters ; Sisters of the Congregation of Christian Charity, 18 sisters. Total : 186 houses with 1,917 sisters.

Religious life is, in general, in a flourishing condition ; there are numerous religious associations and brotherhoods. The Piusverein, with its headquarters at Linz, has for its special object the encouragement of the Catholic press. The most important church in the diocese is the new Gothic cathedral of the Immaculate-Conception, built from the plans of the Cologne architect, Vincenz Statz. It was begun in 1862 and consecrated in 1905 ; the tower, 443 feet high, was finished in 1902. The old cathedral, originally the church of the Jesuits, was built in the Barocco style between 1669 and 1682. There are several old collegiate churches (Saint-Florian, Kremsmünster, Mondsee, Lambach, Garsten, Reichersberg, Wilhering) , originally built in the Romanesque period and nearly all rebuilt in the 17th and 18th Centuries, in the Barocco style. The most important churches in the Barocco style of architecture are the collegiate churches of Saint-Florian (1636-1745) , and of Baumgartenberg (rebuilt between 1684 and 1718) . The most important buildings of the Gothic period are the parish church at Steyr (begun in 1443) , with a tower 263 feet high, and the church of the

hospital at Braunau on the Inn (1439-1492) , with a tower 300 feet high. A work of sculpture celebrated in the history of art is the high altar at « Sankt Wolfgang » carved by Michaël Pacher, in 1481.

PILLWEIN - Geschichte, Geographie und Statistik des Erzherzogtums Österreich ob der Enns (5 volumes, Linz, 1827-1839) ; Urkundenbuch des Landes ob der Enns (9 volumes, Linz, 1852-1906) .

HITTMAIR - Geschichte des Bistums Linz (Linz, 1885) ; Die Österreich-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, VI : Oberösterreich und Salzburg (Vienna, 1889) .

KOLB - Marianisches Oberösterreich (Linz, 1889) .

HITTMAIR - Der josephinische Klostersturm im Lande ob der Enns (Freiburg, 1907) .

PACHINGER - Das Linzer Bistum (Linz, 1907) .

RETTENBACHER - Das bischöfliche Priesterseminar der Diözese Linz (Linz, 1907) ; Archiv für Geschichte des Bistums Linz (Linz, 1904-) , supplement to the diocesan newspaper ; Schematismus der Geistlichkeit der Diözese Linz für 1910 (Linz, 1910) .

...

Pour Anton Bruckner « le villageois » , Linz signifiait l'insécurité et le bruit. Mais, une fois rendu sur place, il trouva des conditions complètement différentes. En fait, il découvre une ville provinciale avec sa bourgeoisie et ses règles en société. C'est également un Bruckner « grégaire » , en dépit de sa timidité et de sa réserve, qui prend part avec enthousiasme aux soirées de danse et de carnaval. Sous peu, il va devenir membre (comme ténor) et, plus tard, archiviste de la Société chorale fondée en 1845. À 2 occasions (1861 et 1868) , il sera nommé son « Kapellmeister » . Il aura alors la chance découvrir le répertoire pour chœur d'hommes. Les Sociétés chorales formaient une partie importante de la structure sociale de l'époque. La bourgeoisie s'émancipait à travers la pratique du chant : une force sociale et artistique qui touchait aux sentiments patriotique et politique les plus profonds. Bruckner composera quelques pièces du genre.

Autres « Kapellmeister » du Liedertafel (orphéon) :

Moritz Foßl (1845-1854) .

Anton Michaël Storch (1855-1860) .

Engelbert Lanz (1861-1863) .

Engelbert Lanz

Le compositeur, organiste et pédagogue autrichien Engelbert Lanz est né le 23 septembre 1820 à Waizenkirchen. Après ses études primaires, Lanz entre à l'École normale impériale et royale (« Kaiserlich-Königlich Präparandie ») de Linz où il rencontre Anton Bruckner. À sa sortie, il enseigne à Buchkirchen, en 1838, puis à Kremsmünster, en 1840. En même temps, il travaille et agit comme contrebassiste à l'Académie collégiale. En 1845, il fonde une Société chorale qui interprète ses propres compositions. En 1847, il s'associe à l'école principale de Kremsmünster et enseigne la musique au pensionnat du lycée. En 1855, Lanz déménage à Linz pour poursuivre sa carrière. Sur place, il dirige également le « Linzer Musikverein » et le Liedertafel (orphéon) « Frohsinn ». Il retrouve son collègue Anton Bruckner. En 1859, Engelbert Lanz agit comme répétiteur en prévision de la première de la Messe en mi mineur qui aura lieu à l'« Alter Dom ». Il va mourir à Linz, le 12 octobre 1904, à l'âge de 84 ans.

Karl Weilnböck (1863-1865) .

Eduard Hauptmann (1865) .

Franz Behr (1868-1869) .

Une mention honorable au « Kapellmeister » adjoint Friedrich Arnleitner (1869-1905) .

Wilhelm Gericke (1870-1872) .

Wilhelm Floderer (1872-1875 et 1877-1899) .

Johann Friedrich Hummel (1875-1876) .

August Göllerich (1900-1923) .

...

Engelbert Lanz (geboren 23. September 1820 in Waizenkirchen ; gestorben 12. Oktober 1904 in Linz) war ein österreichischer Komponist, Organist und Musikpädagoge.

Nach seiner schulischen Ausbildung wurde Lanz in Linz zum Pädagogen ausgebildet und war ab 1838 in Buchkirchen, dann ab 1840 am Stift Kremsmünster als Lehrer und zugleich in der Stiftsverwaltung tätig ; daneben spielte er als Kontrabassist in der Stiftsmusik. 1845 gründete Lanz die Liedertafel, welche bald auch mit Kompositionen von Lanz selbst bekannt wurde. 1847 wechselte er an die Hauptschule von Kremsmünster und wurde zugleich Musiklehrer am Gymnasialkonvikt.

1855 zog Lanz zurück nach Linz, wo er an der Lehrerbildungsanstalt wirkte. Daneben leitete er den Linzer Musikverein sowie die Liedertafel Frohsinn. In Linz entstand zudem ein enger Kontakt zum Komponisten Anton Bruckner, den er

noch aus der gemeinsamen Schulzeit in Linz kannte ; 1859 bereitete Lanz die Uraufführung von Bruckners Messe in E-Moll vor. Zur Grundsteinlegungsfeier des Linzer Maria-Empfängnis-Doms am 1. Mai 1862 schrieb Lanz das achtstimmige Offertorium « Misit Dominus » und dirigierte außerdem die Uraufführung der zum gleichen Anlass geschriebenen Festkantate von Bruckner.

Lanz verstarb 1904 im Alter von 84 Jahren in Linz.

Wilhelm Gericke

Il est intéressant d'explorer l'histoire d'Anton Bruckner à l'Orchestre symphonique de Boston ; l'Orchestre n'a jamais eu la réputation d'être une formation brucknérienne, mais la musique de Bruckner joue un rôle dans sa programmation depuis plus d'un siècle. On est surpris de constater que le directeur musical qui a interprété le plus d'œuvres de Bruckner est Seiji Ozawa, qui, au fil des ans, a dirigé 7 des Symphonies (nos. 2, 3, 4, 5, 7, 8 et 9) . Wilhelm Gericke arrive en 2e, avec 5 Symphonies de Bruckner au cours de ses 2 périodes distinctes de directeur musical, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. À cette époque, les Symphonies de Bruckner étaient encore une musique relativement nouvelle ; le compositeur n'avait pas achevé sa 9e Symphonie, à sa mort en 1896, et Gericke ne dirigea l'œuvre à Boston que 8 ans plus tard.

...

The Austrian-born conductor and composer Wilhelm Gericke was born on 18 May 1845 in Schwanberg, about 30 kilometers south of Graz (Austria) ; and died on 27 October 1925 in Vienna, aged 80. His family was not musical, yet, he showed an early musical aptitude. Wilhelm Gericke entered the Vienna Conservatory at age 16 and studied conducting with Felix Otto Dessoff (1835-1892) , a friend of Brahms, and piano under Julius Epstein (1832-1926) from 1862 to 1865. Epstein, who outlived his pupil Gericke, was instrumental in recommending to Henry Lee Higginson 2 Boston Symphony conductors : Gericke and Nikisch. Wilhelm Gericke's early experience was gained by conducting Opera at regional Opera Houses, a typical development path for conductors in Europe, at that time. Following graduation in 1865, Gericke joined the Linz Opera, where he was « Kapellmeister » until Spring 1874. The conducting talent early demonstrated by Gericke lead to his appointment, in 1874, as assistant conductor under Wilhelm Jahn (1835-1900) , Music Director of the Vienna « Hofoper » , as the Vienna State Opera (« Wiener Staatsoper ») was known at that time. In 1880, Wilhelm Gericke was selected as conductor of the « Wiener Gesellschaft der Musikfreunde » (the Friends of Music or « Musikverein ») . In October 1884, Henry Lee Higginson heard Gericke conduct Giuseppe Verdi's « Aida » at the Vienna Opera, and asked his friend Julius Epstein, also of course Gericke's teacher, if Gericke would come to Boston. Epstein was doubtful, but Gericke immediately agreed. It seems that Gericke had been in a dispute with the Music Director Jahn, which may well have influenced Gericke's decision. After gaining Gericke's agreement, in October 1884, Higginson quickly arranged for Gericke to come to Boston to assume the director position starting the season in November 1884.

In his 13 seasons as head of the Boston Symphony Orchestra, Gericke was instrumental as an Orchestra builder, bringing it to a more consistently high-level. Gericke is said by contemporary critics to have instilled a higher standard

of orchestral playing and to have built new discipline which was not a strength of George Henschel. Early on, Wilhelm Gericke, in the summer of 1885 (between his 1st and 2nd seasons) hired some 20 new Orchestra musicians in Europe, primarily in Vienna. The new musicians included Franz Kneisel, Concert Master and Louis Svecenski, who was violinist and violist in the Orchestra for 18 years, Max Zach (viola) , and Emanuel Fiedler (violin) who was the father of Arthur Fiedler, and Gustav Gerhardt, the Boston Symphony Orchestra Bass for 41 years (1885-1926) . Gericke also worked to extend the season by touring other cities, and by adding a « Pops » program. This made the Orchestra more attractive to musicians, particularly European musicians, by guaranteeing longer employment. European musicians of the era would sail to the United States in September, leaving their families behind, and return to Europe in June. Gericke was able to offer multi-year contracts with the best players. By the 1904-1905 season, during Gericke's 2nd term as Music Director, the Boston Symphony had expanded to a complement of 91 musicians, compared with the 71 musicians of Henschel's Orchestra. It is widely considered that by his selection of musicians, his discipline, and tenacity, in addition to his art that Wilhelm Gericke made the Boston Symphony a great Orchestra for the 1st time. By January of the 1888-1889 season, it was known that Wilhelm Gericke would resign from the Boston Symphony due to poor health, primarily from the Boston workload. Gericke returned to Europe and, between 1890 and 1898, Gericke was living in Dresden. In 1898, following several seasons of growing criticism of the conducting of Emil Paur, Henry Higginson convinced Wilhelm Gericke to return as Music Director of the Boston Symphony in the 1898-1899 season. Then, after 8 more seasons as Music Director of the Boston Symphony, in 1906, Wilhelm Gericke returned to Vienna.

Some critics, such as the American violinist Sam Franko (1857-1937) were critical of the conducting of Wilhelm Gericke. Franko, who played under Gericke in the 1885-1886 season wrote :

« The performances were full of subtle nuances, finely balanced, but lacked spirit and life. »

Others, such as Howe, credit Gericke with a clear and Classical style, while also bringing the discipline and ensemble training that the Boston Symphony needed in its founding years.

...

Wilhelm Gericke trained in Graz to be a school Master. This didn't work-out, though he did get a position playing violin in a Theatre Orchestra. In 1862, he entered the Vienna Conservatory, where he studied under Otto Dessoff. Leaving the Conservatory in 1865, he became « Kapellmeister » of the Linz « Stadt Theatre » , directing Opera there, and in Vienna. In 1874, he became 2nd « Kapellmeister » and chorus Master at the Vienna Court Opera, where his life-long friend Hans Richter was 1st « Kapellmeister » . There, he gave the Viennese premiere of Richard Wagner's « Tannhäuser » . He also made a name for himself producing French and Italian Operas. On the retirement of Johannes Brahms from the conductorship of the Vienna Society (« Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ») concerts (« Gesellschaftskonzerte ») , in 1880, Gericke succeeded him, and also became the conductor of its Choral Society (« Singverein ») .

His fame as a conductor, and particularly as a drill-Master, induced Henry Lee Higginson of the Boston Symphony Orchestra to secure him as its leader after attending one of Gericke's concerts, in Vienna. He spent 2 periods in the

United States conducting the Boston Symphony Orchestra, 1884-1889 and 1898-1906. During his 1st stay, he eliminated the lighter music that his predecessor had allowed in the programs, scheduled extra rehearsal time, and hired more foreign musicians. The Orchestra improved noticeably in the quality of its playing.

In 1884, Gericke was made an honorary member of the « Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ». In 1889, for health reasons, he returned to Vienna, and to the leadership of the « Gesellschaftskonzerte », but resigned again, in 1895. He and the Boston Symphony Orchestra parted company amicably, in 1906, due to the Boston Symphony Orchestra's failure to meet his expectations for a new contract.

Gericke published a number of works for orchestra, also pianoforte works, and some chamber music. Among his works are :

« Maiglöckchen » (May bells) .

« Muntrer Bach, was rauscht du so ? » (Merry brook, what stirs you so ?) .

« Wach auf, du schöne Träumerin » (Wake-up, beautiful dreamer) .

...

Wilhelm Gericke was born in Gratz (Austria) and, early, gave evidence of a strong musical temperament. He was the son of Freidrich Gericke, a merchant and farmer, and Katharina Spitzky, neither of whom were musical. His earliest and simplistic musical schooling was provided by the Master of the village school in Schwanberg. He was chiefly self-taught, however, showed early promise and, by the age of 10, was playing the organ in the local church. He was sent to Graz to train to be a school Master. He was generally unhappy there, did not pass his 2nd year, and returned home to Schwanberg. His dream was to be a conductor, and he continued to teach himself the piano, violin, cello, and flute. After 1 year at home, he returned to school at Graz and was offered a chair in the violin section of the local Theater Orchestra. In 1862, he entered the Conservatory of the « Gesellschaft der Musikfreunde », in Vienna, and began his studies with Otto Dessooff. 2 years later, even before graduating, he began to conduct Operas at Laibach.

Leaving the Conservatory, in 1865, Gericke became « Kapellmeister » of the Theatre at Linz and, in 1874, received the appointment of 2nd « Kapellmeister » of the Vienna Court Opera, of which Hans Richter was 1st « Kapellmeister » . On the retirement of Johannes Brahms from the conductorship of the « Gesellschaftskonzerte », in 1880, Gericke succeeded him, and became also the conductor of the « Singverein » . His fame as a conductor, and particularly as a drill-Master, induced the Boston Symphony Orchestra to secure him as its leader. From 1884 to 1889, he held the baton of the organization and succeeded in placing it in the front rank of the world's great Orchestras. In 1889, he returned to Vienna, and to the leadership of the « Gesellschaftskonzerte » (Nikisch succeeding him in Boston) , but resigned, again in 1895. 3 years later, he once more took charge of the Boston Orchestra, succeeding Emil Paur. He has published many works for the orchestra, besides much pianoforte and chamber music ; but it is principally through his artistic interpretations, skillful leading, and painstaking drill that he has attained his high-rank as conductor.

...

In 1868, Wilhelm Gericke was appointed 1st « Kapellmeister » of the « Stadt Theater » in Linz, on the Danube, and, in 1874, he was engaged by the Court Opera, in Vienna, upon the recommendation of his teacher, Otto Dessooff. The following year, Hans Richter joined the Royal Court Opera, and a lifetime friendship between Gericke and Richter began to blossom. It was there that he met Richard Wagner and conducted the 1st Vienna performance of « Tannhäuser » .

Les « Bürgermeister » de Linz sous l'Empire d'Autriche

1821-1848 : Joseph Bischoff.

1848-1854 : Reinhold Körner.

1854-1854 : Johann Heinrich Jungwirth.

1854-1856 : Josef Dierzer von Traunthal.

1856-1861 : Vinzenz Fink.

Vinzenz Fink

Le libraire et éditeur Libéral (politiquement actif) , Vinzenz Fink, est né le 13 février 1807 et est décédé le 13 février 1877. Il siégera comme conseiller paroissial provisoire (sous la bannière Libérale) , du 12 novembre 1856 au 3 février 1861. Il deviendra conseiller municipal de 1850 à 1868 et adjoint au maire de 1854 à 1856. Il agira comme 1er Magistrat de la ville de Linz, de 1856 à 1861. (De 1861 à 1867, c'est Reinhold Körner qui prend les rennes de la municipalité.)

Entre 1850 et 1854, Vinzenz Fink est actif dans l'administration du Liedertafel « Frohsinn » . Il siège sur le comité chargé de trouver un successeur à Wenzel Pranghofer (décédé le 9 novembre 1855) au poste de professeur de lycée et d'organiste titulaire de la cathédrale de Linz. (Anton Bruckner sera l'heureux élu.)

Emil Fink, le fils du maire, sera le 1er élève de piano de Bruckner à Linz. Il appartient au « Cercle » du Maître.

Bruckner s'enflammera pour Mademoiselle Helene Hofmann (la sœur de Pauline) , une de ses élèves de piano. Le lied en la bémol majeur « Im April » (en avril) (**WAB 75**) , pour voix soliste et piano, lui est dédié. Elle fait aussi partie du « Cercle » de Linz.

Le lied en la majeur « Mein Herz und deine Stimme » (mon cœur et ta voix) (**WAB 79**) , pour voix et piano, sera dédié à sa soeur Pauline. Elle fait aussi partie du « Cercle » de Linz.

...

Vinzenz Fink was active in the administration of the Liedertafel « Frohsinn » , between 1850 and 1854, and served on the search committee for Bruckner's organist position. His son, Emil, was Bruckner's 1st piano student in Linz. Bruckner dedicated his songs « Im April » (**WAB 75**) and « Mein Herz und deine Stimme » (**WAB 79**) to the Hoffman sisters.

...

Capital city Linz and many other municipalities in Upper-Austria had a continual succession of mayors with activist pasts and Liberal agendas. On the ground, such efforts led to a multi-faceted struggle between opposing Liberals and the Catholic Church, as each sought to redefine the « Gemeinde » (here, in the double meaning of commune and parish) through its efforts.

The mayor of Linz, once again, became an elected office in 1850. A Liberal merchant, Reinhold Körner, became the city's 1st elected mayor in an extravagant ceremony.

Reinhold Körner

Geboren : 11.03.1803

Gestorben : 11.02.1873

Liberal.

Provisorischer Gemeindevorstand : 30.07.1848 - 11.08.1850

Bürgermeister : 11.08.1850 - 21.03.1854 ; und 03.02.1861 - 31.03.1867

Provisorischer Gemeindevorstand : 1848-1850

Gemeinderat : 1850-1854 ; und 1861-1867

As Reinhold Körner stated during his inauguration, « the State should only hold as many rights and as much authority as it needs, in order to care for the sum of the parts all else should be ceded to the communes » . Despite having been one of the founders of the Liberal « Nationalgarde » , Körner continued in his post, until 1854, and did little to distance himself from his activist past. When he finally resigned in protest over the « Statthaltereie » 's strong-arm methods, he was replaced by his deputy, Heinrich Jungwirth, whose own revolutionary past was almost as colorful as Körner's. The recently ennobled factory owner, Josef Dierzer von Traunthal, head of the local Chamber of Commerce and

a member of the same professional clubs and associations as his predecessors, in turn, succeeded Jungwirth. Finally, the last mayor during the neo-absolutist period, Vinzenz Fink, was a politically active Liberal publisher and book-seller who had belonged to the close circle around Körner since well-before 1848. Linz's mayoral office, thus, remained firmly in Liberal hands throughout the 1850's (the city was fairly typical, here) and it was paradoxically precisely against the backdrop of the neo-absolutist State that the communes could finally reach for their place in the sun.

When an outbreak of Asiatic cholera afflicted the region, in the summer of 1855, Liberals saw a new opportunity to make their case. The outbreak of cholera was horrific ; in Linz alone, 1,429 people (just over 5 % of the population) died from the disease in the 3 summer months of that year. Writing to the « Statthalterei » in the midst of the epidemic, Vinzenz Fink, then mayor of Linz, argued that the hospital question was not only relevant to the city of Linz but also affected Urfahr and Linz's other suburbs, « many of which are home to large working-class populations » , most of whom were not adequately tied into the local health care systems. Religious authorities were flatly opposed to any sort of regional or municipal authority structure, Fink argued, thus making municipalities powerless in times of crisis. This argument now convinced the Ministry of the Interior as well : public health was the highest good. In the wake of the cholera epidemic, the idea of expanding the religious hospitals was shelved for good.

The conflict surrounding the building of the general hospital in Linz demonstrates how the idea of health care, through specific conflicts, shifted away from one of Christian charity toward one of public health and jurisdiction of the secular authorities : the medical professionals, the municipalities, the provinces, and the State. At 1st, efforts by the municipality to build a general hospital proved unsuccessful, as the government in Vienna and the Catholic Church opposed these efforts on cost and religious grounds. Nevertheless, these early failures forced the medical community to more clearly articulate their vision, with the already mentioned motto :

« To ensure every sick person access, regardless of nationality, confession, gender or illness, at any time of day or night. » , as the result.

The cholera epidemic of 1855, then, made the Liberal principal of health as a public good all the more urgent : a « free » medical community working together with the secular authorities in safe-guarding public health. In this instance, the alliance between the Catholic Church and the centralized Austrian State in the neo-absolutist era lost to an equally powerful coalition of local Liberal politicians and medical professionals as all sides confronted a new, thoroughly « modern » problem : epidemic disease in industrial and urban conditions.

...

Bei der Suche nach den Wurzeln der Berufsfeuerwehr Linz kommt man unweigerlich zu den Anfängen des ersten organisierten Feuerlöschwesens in Linz, beginnend mit dem Jahre 1851.

Am 23. Oktober 1850 hält Vinzenz Fink in der Sitzung des Gemeinderates einen Vortrag und kann den Gemeinderat und den Bürgermeister Reinhold Körner von der Wichtigkeit einer Feuerwehr neben einer neuen Feuerordnung überzeugen.

Schon am 18. Dezember 1850 ergeht ein Aufruf zur Bildung einer Feuerwehr für die Stadt Linz an die Bevölkerung. Am 9. Februar 1851 versammelte Vinzenz Fink 27 Männer im « Gemeinderathsaale », die sich auf den Aufruf hingemeldet haben, hält eine Ansprache und stellt die Statuten vor.

Am 16. Februar 1851 werden die Mitglieder der « Feuerwehr für die Stadt Linz » von Bürgermeister Reinhold Körner angelobt und die Statuten angenommen.

Vinzenz Fink berichtet am 19. Februar 1851 dem Gemeinderat von der Angelobung der Mitglieder der « Feuerwehr für die Stadt Linz ». Das Sitzungsprotokoll wurde von Bürgermeister Reinhold Körner unterzeichnet.

Im Gemeindeblatt vom 22. Februar 1851 wird die Gründung dieser Feuerwehr kundgemacht. Auch das Reglement (Statuten) mit seinen 12 Paragraphen ist hier nachzulesen.

Les « Bürgermeister » de Linz sous l'Empire Austro-Hongrois

1867-1873 : Viktor Drouot.

1873-1885 : Karl Wiser.

1885-1894 : Johann Evangelist Wimhölzel.

1894-1900 : Franz Poche.

1900-1907 : Gustav Eder.

1907-1918 : Franz Dinghofer.

Franz Grasberger

Le musicologue Franz Grasberger est né 2 novembre 1915 à Gmunden, en Haute-Autriche, et est mort le 25 octobre 1981 à Vienne. Il étudia la musicologie à l'Université de Vienne aux côtés des professeurs Robert Lach et Robert Haas. De 1935 à 1937, il étudia la musique sacrée et la pédagogie à la « Staatsakademie » de Vienne. À partir de 1938, il travailla aux archives musicales de la Bibliothèque nationale autrichienne avant d'en devenir le directeur, de 1970 à 1980. De 1954 à 1972, il fut professeur de bibliographie musicale à l'Université de Vienne. À partir de 1970, il est nommé directeur du RISM pour l'Autriche. En 1972, il sera le co-fondateur de l'« Institut für Österreichische Musikdokumentation ». De 1974 à 1981, il préside la Commission pour la recherche musicale à l'Académie autrichienne des sciences. En 1978, il fondera l'Institut Anton Bruckner de Linz (ABIL). Organisateur de nombreux symposiums et expositions ; comme celles sur Hugo Wolf en 1960, sur Richard Strauß en 1964 et sur Anton Bruckner : une en 1974 à Vienne et l'autre en 1977 à Linz. Auteur de publications sur Johannes Brahms et Richard Strauß, ainsi

que sur l'analyse et la théorie musicale. Éditeur des lettres de Hugo Wolf à Mélanie Köchert (1964) . Éditeur de bouquins sur Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Franz Schubert, Richard Strauß et Hugo Wolf.

...

Franz Grasberger (geboren 2. November 1915 in Gmunden, Oberösterreich ; gestorben 25. Oktober 1981 in Wien) war ein österreichischer Musikwissenschaftler. Er war der Vater der Kunsthistorikerin und Musikwissenschaftlerin Renate Grasberger.

Grasberger studierte Musikwissenschaft an der Universität Wien bei Robert Lach und Robert Haas sowie Kirchen- und Schulmusik an der Wiener Musikakademie. 1938 begann er bei der Österreichischen Nationalbibliothek als Mitarbeiter in der dortigen Musiksammlung. Zwischen 1954 und 1972 dozierte er Musikbibliografie an der Universität Wien. 1970 wurde Grasberger zum Direktor der Nationalbibliothek und 1974 zum Obmann der Kommission für Musikforschung ernannt ; beide Ämter hielt er bis 1981 inne. 1972 gründete er das Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) .

Grasbergers Forschungsschwerpunkte lagen in der Veranstaltung von Ausstellungen und Symposien sowie Arbeiten zu bibliothekarischen Problemen und analytisch-musiktheoretischen Themen. Seine Publikationen behandelten viele der bedeutendsten deutschsprachigen romantischen Komponisten wie Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Franz Schubert, Richard Strauß und Hugo Wolf.

Gmunden

Lorsqu'il se trouvait à Gmunden, Anton Bruckner séjournait toujours à l'Hôtel « Zur Sonne » (On sonne !) du 4 de la Theatergasse, édifice qui était à l'origine un ancien entrepôt de sel. Une plaque commémorative, installée dans la cour intérieure, rappelle les nombreuses personnalités qui y sont arrêté :

« Depuis 1596, cet Hôtel a vu passer de nombreuses personnalités importantes telles que Franz Schubert, Nikolaus Lenau, Anton Bruckner, Karl Goldmark, Johannes Brahms, Johannes Evangelist Habert, Friedrich Hebbel, Joseph Victor von Scheffel et Peter Rosegger. En 1779, l'Empereur allemand Josef II du Saint-Empire y a vécu. En 1618, ce fut la maison des boulangers ; en 1641, celle des bouchers. En 1966, la cour intérieure (toute en arcade) sera ressuscitée par Ernst Hartleitner dans le cadre d'un projet de rénovation. Le site est maintenant accessible au public grâce à un nouvel accès. » (Aujourd'hui, le restaurant chinois bien connu du coin, le « Sonnenhof » , occupe le rez-de-chaussée.)

I de la « Rinnholzplatz » : Plaque commémorative rendant hommage au grand musicologue brucknérien, Franz Grasberger.

« Dans cette maison a vécu, durant de son enfance et son adolescence, le musicologue et chercheur sur Anton Bruckner, Franz Grasberger (1915-1981) , un natif de Gmunden. »

Grasberger sera, avec Ernst Kubin (1926-1995) de Linz, le co-fondateur de l'Institut Anton Bruckner de Linz (ABIL) . II

sera également nommé son 1er directeur. Il va diriger la collection musicale de la Bibliothèque nationale d'Autriche et assurera la présidence de la Commission de recherche musicale de l'Académie des Sciences. Franz Grasberger sera l'auteur de nombreuses publications sur Johannes Brahms, Anton Bruckner et Hugo Wolf.

La seconde voie ferrée du continent européen, construite entre 1825 et 1832, relia la ville de Linz à Budweis puis à Gmunden.

...

Gmunden qui a obtenu le statut de ville en 1278 est le chef-lieu du District du même nom, en Haute-Autriche. La ville se situe dans la région touristique du Salzkammergut au bord du lac Traunsee.

L'Hôtel-de-ville date, pour sa 3e version, de 1756. Sur la façade se trouvent les armoiries de la ville, une horloge aux couleurs de l'Autriche, les armoiries de la région de Haute-Autriche, l'aigle Impériale à 2 têtes ainsi qu'un carillon en céramique, le seul d'Autriche, fabriqué à Meißen en 1957 et utilisé pour la 1re fois l'année suivante. Le décor des cloches rappelle la manufacture de céramique de la ville.

« Kammerhofgebäude » , bâtiment Gothique abritant aujourd'hui un musée et une galerie d'exposition ainsi qu'une salle de réceptions. C'est dans ce bâtiment que l'Empereur Maximilien 1er fit sa demande en mariage à Bianca-Maria Sforza de Milan en 1493 et signa le 1er « Accord est-ouest » en 1514 avec le tsar Vassili Ivanovitch III. Le musée possède une vaste salle de céramiques, les nombreux souvenirs de Johannes Brahms (piano, salon, vaisselle) rassemblés puis légués au musée par un des amis du compositeur le disputent en intérêt aux objets personnels du célèbre auteur dramatique Friedrich Hebbel, mort à Vienne en 1863.

L'église paroissiale date, pour ses plus anciennes parties, de la fondation de la paroisse en 1301. L'autel des rois mages date de 1678. Sur le mur extérieur de l'église, des fresques datant à peu près de 1525 furent découvertes lors de travaux de rénovation en 1946-1947.

La fontaine du porteur de sel, seule fontaine en céramique d'Autriche, représente ce métier.

Le château terrestre « Ort » fut construit par le Comte Herberstorff, en 1626. Dans la cour se trouvent des fresques et une fontaine de style Rococo, en fer forgé. Le château comporte une salle de réceptions avec un remarquable plafond en bois.

Le château lacustre « Ort » , bâti sur un îlot relié à la terre par une estacade, est mentionné pour la 1re fois en l'an 909. Certaines parties, donc la tour ou les fenêtres furent construites sous Frédéric III (1440-1493) . Il fut reconstruit en 1634 après un incendie. Dans la petite chapelle Gothique, on trouve encore des fresques de style Renaissance. L'archiduc Johann Salvator, fils du grand-duc de Toscane, acquit le château et lui donna le nom de « Johann Ort » après son mariage. Aujourd'hui, il est le symbole de la région, et est un lieu très apprécié pour les mariages.

Le château Villa Toscana, résidence d'exil des grands-ducs de Toscane, fut construit pour Marie-Antoinette de Bourbon-Siciles, en 1869. C'est aujourd'hui un Palais des congrès.

Le château Weyer est aujourd'hui une galerie de porcelaine de Meissen.

Gmunden possède 2 musées : le musée des sanitaires et le musée des poupées.

La ville de Linz

Capitale du « Land » de Haute-Autriche, Linz est, par le nombre d'habitants, la 3e ville, après Vienne et Graz, mais son poids économique en fait l'organisme urbain le plus dynamique de la République. Siège d'une activité artistique notable (Centre Ars Electronica, musée d'art moderne Lentos) , la ville est également un foyer universitaire. Elle est installée sur la rive droite du Danube, un peu en amont du confluent de la Traun, là où le fleuve sort de la section étroite enfoncée dans les contreforts du massif granitique de Bohême, pour pénétrer dans la conque alluviale du bassin de Linz (« Linzer Becken ») . C'est un terroir abrité et fertile, avec des hivers modérés (janvier : 1,5 degré Celsius) , des étés tièdes (juillet : 18 degrés Celsius) et des pluies faibles (789 millimètres) . La cuvette est le point de rencontre des principaux ensembles naturels de la Haute-Autriche : plateau bohémien, axe danubien, avant-pays alpin. La ville tire son origine d'un site de pont, dû à une ancienne rupture de charge de la navigation fluviale et au croisement de la voie d'eau avec les routes alpines du sel et du fer (Traun et Enns) , vers la Bohême. Elles sont fréquentées dès la préhistoire et les Romains fondent le poste de « Lentia » , à la lisière orientale de la forêt de Kürnberg. Les premiers quartiers se développent le long du passage nord-sud, au débouché de la vallée resserrée, gardée par le « Pöstlingberg » , puis sur les rives du Danube, débordant au nord du fleuve. Linz devient, en 1490, capitale de la Haute-Autriche. Sa prospérité, née du carrefour commercial, est stimulée par le progrès des communications. Dès 1832, la ville ouvre le 1er tronçon de voie ferrée d'Europe centrale, mais les wagons ne sont tirés que par des chevaux ; en 1840, elle est desservie par le « Westbahn » (Vienne - Linz - Salzbourg) , sur lequel se branche, en 1905, un débouché méridional, vers Trieste, par la ligne alpine du Pyhrn. La population augmente rapidement, passant de 23,000 habitants en 1840 à 125,000 en 1938.

...

La ville de Linz a été fondée par les Romains, qui l'appelaient « Lentia » . La ville se gouvernait elle-même ainsi que sa province du Saint-Empire Romain germanique et était un chemin de passage important entre plusieurs routes commerciales, comme le Danube ouest-est et l'axe nord-sud entre la Tchéquie et la Pologne au nord, et les Balkans et l'Italie au sud.

Comme l'Empereur Habsbourg Frédéric III y passa ses dernières années, ce fut pendant une courte période la ville la plus importante de l'Empire. Cependant, après la mort de l'Empereur en 1493, elle perdit son statut de ville Impériale au profit de celles de Vienne et Prague.

Une autre personnalité importante de la ville fut Johannes Kepler, qui passa plusieurs années en tant que mathématicien local de la ville.

Il y découvrit, le 15 mai 1618, la loi de constance du cube de la distance sur le carré du temps du déplacement des planètes (il fit d'abord la découverte le 8 mars mais en rejeta l'idée pour un temps) . Kepler est le nom de l'Université locale, la seule d'Autriche ayant adopté le système de campus.

...

Linz a de nombreux sites commémoratifs, comme le bas-relief représentant Anton Bruckner dans l'« Alter Dom », son médaillon sur la « Stadtpfarrkirche », le buste dans le « Donaupark », face à la maison Bruckner, la plaque commémorative au 23 de la « Hofgasse », le bas-relief en pierre dans l'« Altes Rathaus » .

Les sites historiques de Linz en hommage au compositeur

L'École normale, sise au n° 23 de la « Hofgasse » : Plaque commémorative offerte par l'Office du Tourisme de Linz (« Verkehrsverein Linz ») .

Édifice résidentiel, sis au n° 11 de la « Pfarrgasse » (Bruckner y demeure en 1840-1841) : Plaque commémorative offerte en 1914 (l'endroit n'existe plus malheureusement) .

Édifice résidentiel, sis au n° 7 de la « Pfarrgasse » (Bruckner y demeure du 13 novembre au 22 décembre 1855) : plaque commémorative.

La résidence officielle des Sacristains (« Mesnerstöckel ») , sise au n° 164 de la « Pfarrplatz » (Bruckner y demeure de 1856 à 1868) : aujourd'hui, démolie.

La maison du monastère de Saint-Florian, sise au n° 22 de la « Landstraße » .

La salle Hackl (« Hackls-Saal ») , sise au n° 9 de la « Pfarrgasse » : le lieu de répétition du Liedertafel « Frohsinn » en 1855-1856.

La maison du monastère de Kremsmünster, aussi appelé « Nordico » , sise au n° 7 de la « Bethlehemstraße » : le lieu de répétition du Liedertafel « Frohsinn » , de 1856 à 1858.

Plaque commémorative (avec un relief de Adolf Wagner von der Mühl) de l'église paroissiale municipale (« Stadtpfarrkirche ») , inaugurée en octobre 1936 :

« Anton Bruckner, l'organiste de l'église paroissiale de 1856 à 1868. »

Plaque commémorative en pierre (avec un relief en bronze de Franz Plany) inaugurée le 21 mai 1922 à l' « Alter Dom » (« Ignatiuskirche »), maintenant l'église des Jésuites :

« Anton Bruckner (1824-1896), organiste (1858-1868) et Maître de chapelle du Liedertafel “ Frohsinn ”. »

Plaque commémorative, inaugurée en 1996, qui rappelle la création de la Messe en mi mineur (**WAB 27**) de Bruckner, en présence de l'évêque de Linz Franz-Josef Rüdiger, lors de la pose de la 1re pierre de la chapelle votive.

Le 1er grand vitrail du « Neuer Dom », située dans la nef de gauche, surnommé « vitrail de Linz », où l'on retrouve (dans la seconde rangée du bas) une représentation des compositeurs Anton Bruckner et Ludwig van Beethoven.

Le Théâtre de la Haute-Autriche de Linz (« Landestheater ») : Bruckner assiste aux représentations d'œuvres de Richard Wagner (« Tannhäuser », « Lohengrin », « Der fliegende Holländer », « Liebesmahl der Apostel »).

L'auberge du chasseur de Kürnberg, près de Linz (« Gasthaus Jäger am Kürnberg bei Linz »), sise au n° 72 de la « Forsthausstraße » : plaque commémorative offerte par la municipalité de Bergham ...

« Le 10 juillet 1863, Anton Bruckner (1824-1896) a célébré dans cette maison, en compagnie de Otto Kitzler, la fin de ses études. Ainsi a commencé sa période de création artistique libre. Don de la Société chorale de Leonding, le 14 novembre 1976. »

Le parc du « Brucknerhaus », situé au bord du Danube : monument dédié à Anton Bruckner par le professeur Heinrich Strahammer, lors de l'inauguration de la nouvelle salle de concert en 1974.

L'Hôtel-de-ville (« Rathaus ») de Linz, sis au n° 1 de la « Hauptplatz » : lithotomie de Bruckner (plaque commémorative taillée dans la pierre).

Cour intérieur à arcades de l'édifice du parlement de Haute-Autriche à Linz (« Landhaus, Arkadenhof ») : sculpture de Bruckner en terre cuite (« Terrakotta-Plastik ») de l'artiste Franz Sales Forster, dévoilée en 1921.

Le Conservatoire Bruckner de Linz (« Bruckner-Konservatorium ») : plaque commémorative, située à l'entrée, comportant un relief de l'artiste Renate Stolz.

Plusieurs manuscrits autographes de Bruckner se trouvent au Musée national de Haute-Autriche et aux archives de la ville de Linz (« Oberösterreichisches Landesmuseum und Archiv der Stadt Linz »).

...

La Place principale, « Hauptplatz », frappe plus par son ensemble que par la valeur des monuments qui l'entourent.

Elle comprend de nombreux bâtiments de style Baroque, dont l'ancien Hôtel de ville, construit en même temps que la place à la fin du XIII^e siècle, mais reconstruite après l'incendie de 1509. La façade de style Baroque date de 1658-1659. L'office du tourisme et le musée « Linz Genesis » s'y trouvent. Au milieu de la place trône la colonne de la Trinité haute de 20 mètres et construite en 1723 en marbre blanc par Sebastian Stumpfegger. Offerte par la diète régionale, l'Empereur et la population de Linz en remerciement pour la protection contre la guerre de 1704, l'incendie de 1712 et la peste de 1713, dédiée aux Saints patrons Sébastien, Florent ainsi qu'à Charles Borromée.

...

« Dreifaltigkeitssäule » . Cette imposante colonne en marbre blanc, haute de 20 mètres, est dédiée à la Sainte-Trinité. Symbole typique de l'époque Baroque, elle fut érigée en remerciement par la population qui survécut aux catastrophes et qui espérait ainsi être protégée contre la guerre, les grands incendies et la peste. La colonne se trouve au centre de la « Hauptplatz » , la place principale de Linz. Cette Hauptplatz, d'une surface d'environ 13.200 mètres carrés, est depuis le 13^e siècle la plus grande place principale entourée de bâtiments d'Europe. La « Hauptplatz » accueillant le marché, elle contribua très tôt à l'expansion économique de la ville.

...

L'« église des minimes » fut construite, en 1236, comme église du couvent des frères mineurs conventuels des Franciscains (Klosterstraße, 7) . Elle sera transformée en église de style purement Rococo (la seule trouvée à Linz) par Johann Matthias Krinner, en 1751. À l'intérieur, les stucs sont de Kaspar Modler, le tableau du Maître-autel de Bartolomeo Altomonte et les autels latéraux de Martin Johann Schmidt (surnommé Schmidt de Kremser) . À côté de l'église, le bâtiment érigé au 16^e siècle, sur l'emplacement du couvent, est actuellement le Palais du gouvernement régional.

Landstraße, 4020 Linz / +43 732 772011364 .

...

Le « Landhaus » , siège du président de la région, du gouvernement régional et de l'assemblée régionale. Bâtiment de style Renaissance avec 3 cours intérieures. La tour date de 1568. Dans la cour à arcades se trouvent la fontaine des planètes de 1582. Sur le fût de la fontaine, 7 figures représentant les planètes rappellent que le grand astronome et mathématicien Kepler enseigna de 1612 à 1626 au collège provincial, alors installé dans le Landhaus.

C'est dans ce magnifique bâtiment de style Renaissance, édifié au 16^e siècle à l'emplacement du couvent des Mineurs, que siègent aujourd'hui le gouverneur, le parlement et le gouvernement du Land de Haute-Autriche. Les 1^{ers} étages de la tour furent construits en 1568. Elle obtint sa hauteur actuelle en 1638. Certaines visites guidées de la ville permettent d'y monter. Ne manquez pas la cour aux arcades, aux allures italiennes, ni sa « Fontaine aux planètes » , en souvenir de Johannes Kepler qui enseigna 14 ans durant à l'école protestante du paysage.

...

L' « Altes Rathaus » . Resté jusqu'à aujourd'hui le siège du maire et du conseil municipal, le bâtiment allie architecture moderne et richesses historiques, comme des ouvrages artisanaux gothiques finement ciselés, ou encore une peinture du Biedermeier. En son centre, la cour aux arcades invite à s'arrêter dans l'idyllique jardin et son café en plein air, au musée « Genesis » et dans un insolite musée de l'art dentaire. Dans l'entrée, vous découvrirez les portraits sur panneaux de 4 célébrités linzoises : Anton Bruckner (1824-1896) , Johann Adam Pruner (1672-1734) , Johannes Kepler (1571-1630) , l'Empereur Frédéric III (1415-1493) .

...

« Landesbibliothek » . La « Oberösterreich Landesbibliothek » est la bibliothèque publique la plus ancienne du Land. Elle abrite des manuscrits du Moyen-âge et des imprimés des tout-débuts de l'imprimerie provenant de cloîtres de Haute-Autriche aujourd'hui fermés. Actuellement en cours d'extension et de rénovation, la bibliothèque est de style « Nouvelle Objectivité » . Elle date du début des années '30 au 19e siècle et a été conçue par l'architecte viennois Julius Smolik. La collection est principalement centrée sur la littérature de Haute-Autriche ou ayant pour thème la Haute-Autriche.

...

La maison de Mozart - Le compositeur Wolfgang Amadeus Mozart a écrit en 1783 sa 36e Symphonie (maintenant connue sous le nom de « Symphonie de Linz ») dans ce bâtiment de style Renaissance de la seconde moitié du XVIe siècle dont la façade et le portail ont été rénovés à l'époque Baroque. La cour à arcades date du XVIIe siècle.

Dans cette construction de style Renaissance de la seconde moitié du 16e siècle, Wolfgang Amadeus Mozart composa la Symphonie et les sonates de « Linz » en 3 jours seulement. Dans l'entrée de la maison, vous découvrirez un buste de Mozart, ainsi qu'une installation sonore jouant le début de la célèbre Symphonie. Malheureusement, seul l'extérieur du « Mozarthaus » peut être visité. Par contre, un idyllique jardin et son café en plein air vous attendent dans la cour intérieure.

...

La « Kremsmünstererhaus » où, selon la légende, l'Empereur Frédéric III mourut le 19 août 1493. En 1507, la maison fut acquise par l'abbaye de Kremsmünster et transformée en bâtiment de style Renaissance entre 1578 et 1580. 2 bulbes furent rajoutés en 1616.

Vous trouverez cette ancienne résidence citadine de la célèbre abbaye de Kremsmünster à l' « Alter Markt » , le vieux marché, dans la vieille ville. La légende veut que ce soit ici que mourut l'Empereur Frédéric III (1493) . Aujourd'hui, un restaurant moderne et son magnifique jardin invitent à y faire halte.

...

« Linzer Schloß » , « Schloßmuseum » . Le Château de Linz est mentionné pour la 1re fois en 799. Il fut complètement reconstruit en 1477. De cette époque restent les murs d'enceinte et la « porte de Frédéric » , l'entrée ouest. Nouvelle reconstruction vers 1600, où furent construits le bâtiment carré à 4 étages et 2 cours intérieures ainsi que l'entrée principale. C'est de ce château que partit le grand incendie de 1800. À partir de 1811, il servit de prison de province et de 1851 à 1945 de caserne. Il fut restauré entre 1953 et 1963 et est aujourd'hui un musée régional.

C'est en l'an 799, dans un acte de donation de l'époque de Charlemagne, que le « Burg zu Linze » (Château fort lès-Linze) et la « Martinskirche » sont évoqués pour la 1re fois. Vous pouvez aujourd'hui encore admirer les fortifications de ce château fort, ainsi que les bastions et l'inscription A.E.I.O.U. (« Austria Est Imperare Orbi Universo ») , c'est-à-dire : « Il appartient à l'Autriche de commander à l'univers. » . Figurant sur la « Friedrichstor » ; cette « Porte Frédéric » doit son nom à l'Empereur Frédéric III qui résida à Linz jusqu'à sa mort, en 1493. Linz se trouvant temporairement au centre de l'Empire des Habsbourg, il en fit la capitale du Land. Le château fut construit au 17e siècle, sous Rudolf II ; il abrite aujourd'hui le Musée du Land de Haute-Autriche. Le grand incendie de 1800 détruisit l'aile sud qui a été reconstruite pour l'occasion de « Linz, capitale culturelle 2009 » selon une architecture moderne en verre et acier. C'est là que vous attendra le plus grand musée universel d'Autriche ! Dans les différentes ailes du « Linzer Schloß » , les musées du Land de Haute-Autriche exposent leurs collections d'histoire culturelle. Les expositions permanentes représentent un parcours à travers l'histoire de l'art et de la culture de Haute-Autriche, du néolithique au 20e siècle. Les expositions permanentes proposées dans la nouvelle aile sud portent sur la nature et la technique en Haute-Autriche. À côté de l'aile Beethoven (collection musicale) , vous trouverez également le Maître de « Mondsee » (une collection Gothique) , ainsi que le poêle de faïence du château de Würting (collection d'arts décoratifs) .

...

Le château de Linz est situé sur une colline surplombant la vieille ville de Linz et le Danube.

Le château est construit sur le site de l'ancien fort Romain de Lentia. Les 1res mentions datent de 799. Sous Frédéric III du Saint-Empire, en 1477, le château-fort devient un château puis sert de résidence de 1489 à 1493. La Friedrichstor, sur laquelle est écrit A.E.I.O.U., date de cette époque. De même, son fils Maximilien vivra souvent au château.

En 1600, Rodolphe II détruit l'ancien et bâtit un nouveau château avec l'architecte néerlandais Anton Muys. En plus du puissant bâtiment massif de 4 étages avec 2 cours, on élève une nouvelle porte de ville, la « Rudolfstor » , en 1604.

Durant la domination Bavaroise de 1620 à 1628, Adam von Herberstorff est gouverneur du château. Il renforce les fortifications en prévention d'une révolte des paysans. Il résiste ainsi à cette révolte qui a lieu en 1626.

En 1783, le gouverneur quitte le château.

Pendant les guerres napoléoniennes, le château sert d'hôpital militaire. En 1800, l'incendie de la ville part du château. Il détruit l'aile sud et une partie de l'aile transversale.

En 1811, le bâtiment devient un pénitencier. Entre 1845 et 1911, c'est une caserne.

Entre 1953 et 1963, le château est rénové et agrandi afin de recevoir le musée du château. Il ouvre ses portes en 1963 partiellement puis totalement en 1966. Il accueille les collections historiques et folkloriques. En outre, des expositions spéciales sont organisées régulièrement. Dans la cour, des manifestations en plein air sont organisés de temps en temps.

Le nouveau musée du château de Linz : En 2006, on organise un concours d'architecture pour la reconstruction de l'aile sud. Le bureau d'architecture HoG architektur de Graz (Martin Emmerer, Clemens Luser et Hansjörg Luser) l'emporte. Cette nouvelle aile est l'expansion du musée du château. Durant l'été 2006, des fouilles archéologiques ont lieu.

Cette structure en acier et en verre, dont le coût de construction est de 24 millions d'euros, abrite depuis juillet 2009 les collections historiques des industries et de sciences naturelles du musée.

Un autre projet de théâtre musical devait intégrer le flanc du château donnant sur le Danube. Il est rejeté après un référendum initié par le FPÖ.

...

Linz Castle (« Schloß Linz ») and Castle Museum (« Schloßmuseum Linz ») : A deed of gift dating from 799, during the reign of Charlemagne, contains the 1st mention of the « Castle in Linze » and the church of Saint-Martin. Today, the visitor can see the walls of this castle, together with its bastions and the Friedrich Gate bearing the text A.E.I.O.U. (« Alles Erdreich ist Österreichs untertan » : All the earth pays tribute to Austria) , named after Emperor Friedrich III, who resided here until his death, in 1493. As the temporary heart of the Habsburg Empire, Linz was raised by the Emperor to the status of provincial capital. In the 17th Century, Rudolf II had the castle built, which today is home to the Upper-Austrian provincial Museum.

The South Wing was destroyed in the City Fire of 1800, and was rebuilt in modern glass-and-steel architecture for the Capital of Culture year, in 2009. It now constitute the largest universal museum in Austria. The wings of Linz Castle contain the history of culture collections of the Upper-Austrian Provincial Museum. The permanent exhibitions present a walk through the artistic and cultural history of Upper-Austria from the Neolithic Age up to the 20th Century. The new South Wing contains the permanent exhibitions on nature and technology in Upper-Austria. There is a continuous programme of special exhibitions.

History, contents and organisation

The art collections of the Upper-Austrian Provincial Museum owe their present richness to a series of benefactors, starting with the Saint-Florian monastery which, in 1835, laid the basis for the important Gothic collection. Important donations and bequests followed, up to the recent purchase of a tablet by the Master of Mondsee with the assistance of sponsors.

The emphasis is on art from Upper-Austria, supplemented by a small but elite collection of Italian and Dutch works. The Ried and Linz crucifixions, the « Eggelsberg Altar » and the « Works of Mercy », the « John's Platter » by the Master of Mauer, and the works by the Master of the Altötting Doors are among the high-points of the Gothic collection. From the Renaissance and Baroque, the sculptures by Spindler, Zürn und Schwanthaler, as well as the paintings by Hemessen, Altomonte and Kremser Schmidt are to be emphasized. Particularly richly represented are paintings of the Viennese Biedermeier, the « Makart » period and « Stimmungsimpressionismus » (mood impressionism), with an emphasis on the paintings of Johann Baptist Reiter. The planned extension of the museum by building a south-wing will make it possible to enlarge the collection greatly and also to display 20th Century art.

At present, the collection covers over 2,500 paintings and about 1,200 sculptures. At first, the holdings were only related to Upper-Austria ; then, in 1898, they were internationalized by way of a bequest of Count Ludolf. In 1970, the Pierer collection was acquired, offering an excellent overview of 19th Century Viennese painting. In 1975, the Kastner donation followed ; it contains over 1,000 objects from the late- Middle-Ages to modern time.

Middle-Ages : Romantic and Gothic Art

This collection covers predominantly Upper-Austrian Romantic and Gothic works, beginning with the relief of the « Ried crucifixion » (perhaps, originating from Kremsmünster) and « the Madonna being enthroned » from Schlägl.

Enamel works from Limoges, Burgundian stone figures and the copy of a « Maria lactans » by the Master of Flémalle as well as a Triptych by Albrecht Bouts set international accents. High-points of the Gothic collection are a holy abbot from Steyr, a « Beautiful Madonna » from Salzburg, 2 altar wings by the Master of the « Friedrich Altar », the large, multi-figured « Linz crucifixion », and the « Eggelsberg altar »'s splendid tablet pictures.

The « works of mercy » show scenes from everyday medieval life. Like the « Christ on a Donkey », the large « Last Judgement » and the so-called « Rauhes Weib » (elevation of the Holy Maria Magdalena) are also witnesses of the piety, at that time. The crucifixion group from Weißkirchen bei Wels, the little altar from Pulgarn, the « John's platter » by the Master of Kefermarkt, the recently acquired « Adoration of the Magi » by the Master of Mondsee, and the works of Leonhard Astl set special accents. Among the works of the Danube school, the passion pictures by Master H, the shaking crucifix from Bierbaum, the figures by the Master of the Altötting Doors, the marble figure by Otto von Machland, and the altar wings from the Huber workshop, in Passau, are particularly noteworthy.

Renaissance collections

This small but exquisite collection contains, among other things, a « Madonna » relief in the manner of Luca della

Robbia, a round picture of the « Madonna » from the environment of Raphael and a fresco fragment from the Parma Cathedral.

Jan van Hemessen's « Cross-bearing Christ » and his « Calling of Holy Matthew » are main works of the Dutch mannerism shaped by Raphael. Hans von Aachen's « Kuppelleisene » represents the Court art of Emperor Rudolf II, Lucas van Valckenborch's « Gelage im Freien » that of his brother Matthias. The « Unequal Pairs » of Quinten Massys and Christian Richter belong to the same genre.

Bartel Bruyn's apothecary's portrait, Wilhelm Ziegler's « Rothenburger Patrizierfest » , Christoph Amberger's portrait of Ludwig of Bavaria, and Hans Burgkmair's portraits of Emperor Friedrich III, and his beautiful wife Eleonore of Portugal represent the German school. Further portraits depict Emperors Rudolf and Matthias, as well as representatives of the Upper-Austrian aristocracy.

Baroque

This area shows the development of Upper-Austrian sculpture from Hans Spindler to Martin and Michael Zürn and the members of the sculptor family Schwanthaler. Represented from them is Thomas with a « Madonna » and a large « Saint-Joseph » , Johann Peter with crucifixes, and the shaking figures of the « mourning Mary » and « John » .

Bonaventura Schwanthaler made portraits of himself and his wife, and Johann Georg created reliefs and fighting animal groups. From Meinrad Guggenbichler comes a wax altar, from Joseph Matthias Goetz a « resurrected Christ » . Especially outstanding among the Old Masters are the landscapes by Jan Brueghel, Paul Brill, Joseph von Bredael, Josse de Momper, Nicolaes Berchem, Claes Molenaer, Jan van Goyen and Jacob van Ruisdael, the sea pieces by Bonaventura Peeters, and the battle pictures by Jacques Courtois, as well as a still life by Jan de Heem.

Special focal points are « Pythagoras » and « Allegory of the Night » by Joachim von Sandrart, « Adoration of the Magi » by Gerard de Lairesse, 2 shepherd pieces by Roos, the « Finding of the Boy Moses » by Filippo Falcatore, the altarpiece drafts by Francesco Trevisani, Martino and Bartolomeo Altomontes, as do Wolfgang Andreas Heindl's « Gastmahl des Belsazar » , Johann Nepomuk della Croce's « Allegories of Poverty and Wealth » and a set of paintings by the Kremser Schmidt. Series of portraits show the participants of a hunting party and a number of Habsburg rulers.

Besides several Emperors, kings Gustav Adolf of Sweden and Ludwig XIV of France are shown on miniatures.

Classicism and Romanticism

With Pierre Paul Prud'hon's « L'union de l'Amour et de l'Amitié » and Friedrich Heinrich Füger's « Dido auf dem Scheiterhaufen » , this collection contains 2 main works of Baroque Classicism. Its student Josef Abel is represented with portraits and historical pictures such as « Hektor's Parting from Andromache » and « Battle in the Teutoburg Forest » . In addition, he and the Nazarene Joseph Sutter created religious works, as did Joseph Ender (« Madonna with Child ») and even Ferdinand Georg Waldmüller (« Descent from the Cross ») .

The portraits by Josef Kreutzinger, Barbara Krafft, Johann Baptist Lampi, Johann Peter Krafft and Joseph Stieler, as well as the flower still lives by Johann Mayrhofer, Johann Baptist Drechsler and Joseph Nigg lead from Baroque Classicism to Biedermeier. In landscape painting, Johann Christian Brand and Joseph Rebell have a similar importance. August Riedel's « Bathing Girls » is unconventional.

Friedrich Philipp Reinhold's expressive « Old Abbey » and Adalbert Stifter's « Devil's Wall » as well as his « Moonlight » and « Rainbow Landscape » , in particular, radiate the spirit of Romanticism. The Romantic Leopold Kupelwieser made a portrait of Archduke Franz Carl and the Schubert singer Johann Michael Vogl ; Friedrich Schilcher created a memorial picture for Ferdinand Raimund. Romantic historical painting is also represented by Moritz von Schwind's « Founding of Klosterneuburg » and « Ritter Kurts Brautfahrt » .

Biedermeier

Biedermeier discovered the landscape of the Salzkammergut, where Jakob Alt and Ferdinand Georg Waldmüller found their motives, as did Franz Steinfeld, who was also fascinated by « Helgoland » . From Ignaz Raffalt and Friedrich Loos come expressive Danube landscapes.

Main works of the collection are Waldmüller's Hallstatt pictures, Rudolf von Alt's « View of Prague » , Thomas Ender's « Großglockner mit Pasterze » , Friedrich Gauermann's « Viehweide bei Baumgarten » , in addition to his « Mountain Brook » and several small-format sketches. The portrait painters Franz Schrotzberg, Moritz Michael Daffinger, Emanuel Thomas and Franz Eybl are represented with portraits of ladies. Peter Fendi is famous for his pictures of children, Johann Mathias Ranftl for his dog pictures and Leopold Zinnögger for his flower pictures.

From Josef Danhauser come the portraits of Frau von Streit and the poet Franz Stelzhamer, in addition to the « Aufgehobene Zinspfändung » , a main work of the Castle Museum. Like Carl Schindler's « deserter » and Franz Eybl's « beggar » , this picture shows social commitment, while Eduard Ritter, Johann Michael Neder and Johann Baptist Reiter from Linz show unadorned reality in their portraits and scenes of everyday life.

Johann Friedrich Treml, Johann Fischbach and Johann Baptist Wengler dedicated themselves above all to rural topics.

Mood Impressionism

Ferdinand George Waldmüller's « Beerenpflückerinnen im Wienerwald » , Albert Zimmermann's Isar landscape, and above all the Hungarian works of August von Pettenkofen (« Pferde am Ziehbrunnen ») were the trailblazers of the « Stimmungsimpressionismus » (mood impressionism) style that was shaped by the painters of Barbizon.

Zimmermann's student Emil Jakob Schindler, the head of the group, is represented with 2 pictures from the Wachau and one from France, an Adriatic landscape, and the large-format « Brandung » that is reminiscent of Gustave Courbet.

« Altwasser im Prater » and « Feldweg bei Rhynsburg » are from his fellow student Eugen Jettel, « Mühle am Birkenweiher » , a motif from Holland and « Paradiesapfelstaude » from Rudolf Ribarz, and 2 motifs from South Tyrol from Robert Russ. Theodor von Hörmann's « Lederertal bei Znaim » and « Hanfwäscherinnen bei Gödöllö » , as well as Carl Moll's « Obelisk in Sanary-sur-Mer » , are examples of virtuoso « Lichtmalerei » (light painting) .

Olga Wiesinger-Florian's pictures « Armer Vogel » , « Gosaumuehle » , « Dorfstraße » and the flower piece with butterflies ; Tina Blau's « Tuilerien im Abendlicht » , « Allee bei Amsterdam » and « Windmühle in Veere » ; and Marie Egner's « Meeresbrandung in Dalmatien » are to be emphasized.

« Ringstraße » Period

After the revolution of 1848, Johann Baptist Reiter created one of the most unconventional portraits of its time with his « Die Emanzipierte » (Louise Aston) and approached the art of Gustave Courbet with « Bittenlernen » , until he achieved a late-main work with « Die Apfelschälerin » .

Friedrich von Amerling and Carl Rahl are represented with portraits, Hans Canon with his « Die Fischverkäuferin » , Teutwart Schmitson with his « Treidelpferde » , Hugo von Charlemont with a still life, and Anton Romako with genre and mythological pictures like « Semele und Endymion » .

The work of Hans Makart forms a special emphasis, of which the museum possesses the large picture « The Harvest » from the Helfert Palace, in Vienna, in addition to portraits and the splendid virtuoso piece, « Die Japanerin » .

French salon painting is represented by Auguste Galimard's « Leda » and Emile Lévy's « Erziehung Amors » and the Munich School by Hermann von Kaulbach's famous « Bruckner » portrait, Benjamin Vautier's « Mädchen in Schwarzwälder Tracht » , Hermann Lindenschmidt's « Waldandacht » , as well as the genre pictures of Upper-Austrian Carl Kronberger, which remind one of Spitzweg.

Makart was also in Egypt, where Leopold Carl Müller painted his « Kamelmarkt in Kairo » . Works by Franz Reinhold, Anton Hansch, Heinrich von Höfer, Joseph Thoma, Carl Geyling, August Gerasch, Leopold Heinrich Vöschler, Adolf Obermüllner, and Remy van Haanen show the variety of landscape painting.

Busts by Viktor Tilgner complement the collection.

« Art Nouveau » and Modern Art

While Albert Ritzberger's « Dame bei der Toilette » still shows the sensuousness of late-historism, the lady's portraits of Maximilian Kurzweil, Paul Ikrath and Karl Hayd already have Secessionist characters. Among the most well-known works of the museum are 3 early works by Egon Schiele, including « Stolpeckgasse in Klosterneuburg » .

Anton Faistauer from Salzburg is represented with a landscape, a family picture and life-size portraits such as one of Gundl Krippel. Max Hirschenauer's bold portraits and nudes by and Demeter Koko's lively animal pictures lead over to the modern art trend.

« Schloßmuseum Linz » :

4020 Linz, Tummelplatz 10.

Tel. : +43 732 774419

Fax : +43 732 774419 29

...

Das Oberösterreichische Landesmuseum ist eine Kulturinstitution des Landes Oberösterreich. Sie besteht aus drei Hauptstandorten in der Landeshauptstadt Linz (der Landesgalerie, dem Schloßmuseum und dem Biologiezentrum) sowie mehreren Museen, Gedenkstätten und Sammlungen im gesamten Bundesland Oberösterreich. Das Oberösterreichische Landesmuseum wird von Gerda Ridler als wissenschaftlicher Direktorin und Walter Putschögl als kaufmännischer Direktor geleitet.

Die Oberösterreichischen Landesmuseen gehen auf den « Verein des vaterländischen Museums für Österreich ob der Enns mit Inbegriff des Herzogthums Salzburg » zurück, welcher im Jahre 1833 auf Initiative von Anton von Spaun gegründet wurde. Der Verein gewann schnell an Einfluss und Mitgliedern und am 28. Januar 1839 übernahm Erzherzog Franz Karl die Schutzherrschaft.

Das erste Gebäude, welches als Museum genutzt wurde, war das « ständische Expeditorshaus » an der Promenade.

Die Exponate wurden gemäß den Statuten des Vereins in vier Hauptbereiche unterteilt :

Geschichtliche und topographische Sammlung.

Kunsthistorische Sammlung.

Naturhistorische Sammlung.

Technologische Sammlung.

Neben der eigenen wissenschaftlichen Arbeit des Vereins trugen auch Spenden des Adels und aus Stiften zu den Beständen des Museums bei. Vor allem der Abt des Stifts Wilhering, Johannes Baptist Anton Schober, sowie die Stifte Kremsmünster und Sankt Florian, die über naturwissenschaftliche und kunsthistorische Sammlungen verfügten und Teile

davon dem Musealverein zur Verfügung stellten, sind hier zu erwähnen.

Nach dem Tod des Schutzherrn Erzherzog Franz Karl übernahm 1878 der junge, vor allem an den Naturwissenschaften interessierte Erzherzog Rudolf die Patronage.

Die beengten Verhältnisse im alten Museum führten dazu, daß ein Neubau im historistischen Stil an der Museumsstraße erbaut wurde, welcher 1895 eröffnet und zu Ehren des einstigen Wohltäters Franz Karl « Francisco-Carolinum » genannt wurde.

In den Jahren des Nationalsozialismus lag der Schwerpunkt auf dem naturhistorischen Sammlungsbereich, außerdem wurde ein geologischer Dienst eingerichtet, der für die Planung damaliger Großprojekte, etwa der Westautobahn und diverser Ennskraftwerke, zuständig war. Es gab Pläne, den naturwissenschaftlichen Zweig des Museums baulich auszulagern oder das Museum zu erweitern, allerdings machte der Zweite Weltkrieg diese Vorhaben zunichte.

Nach dem Krieg war man weiterhin mit der Raumnot im Francisco-Carolinum konfrontiert. Deshalb entschloss man sich, das Linzer Schloß in ein Museum für Kulturgeschichte umzubauen, während im Francisco-Carolinum nunmehr zeitgenössische Kunst gezeigt werden sollte.

In den achtziger Jahren wurde über einen Neubau eines naturwissenschaftlichen Museums diskutiert. Wenn auch in einem weniger umfassenden Rahmen als von vielen gewünscht, fanden die betreffenden Exponate des Landesmuseums im Biologiezentrum Linz-Dornach eine neue Heimat.

Die Oberösterreichischen Landesmuseen sind auf 12 Schauplätze verteilt.

Landesgalerie Linz :

Francisco-Carolinum

Das Stammhaus der Landesmuseen, das « Francisco-Carolinum », befindet sich in der Museumsstraße in Linz. Es wurde von Mitte der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts bis 1895 nach Plänen des deutschen Architekten Bruno Schmitz im Stil des Historismus erbaut. Die Friese und bildhauerischen Arbeiten wurden von Melchior Zur Straßen geschaffen, an der Innenausstattung waren Adolf Obermüllner und Franz Attorner maßgeblich beteiligt.

Heute ist das Francisco-Carolinum neben seiner Funktion als Verwaltungsgebäude der Oberösterreichischen Museen Standort der Landesgalerie.

Die Landesgalerie beherbergt Kunstwerke des 20. Jahrhunderts, viele davon weisen einen klaren Bezug zu Oberösterreich auf. Die Bestände umfassen etwa 1.000 Gemälde, Skulpturen und Rauminstallationen sowie um die 30.000 Grafiken und Fotografien.

Schloßmuseum Linz :

In den 1950er und frühen 1960er Jahren wurde das Linzer Schloß in ein Museum umgebaut. Dieses Schloßmuseum wurde 1966 eröffnet und zeigt archäologische, kulturwissenschaftliche und kulturhistorische Bestände. Neben der Malerei und skulptureller Kunst vergangener Jahrhunderte werden auch Alltagsgegenstände aus dem oberösterreichischen Raum ausgestellt.

Neben den Dauerausstellungen finden jährlich mehrere Großausstellungen statt.

Biologiezentrum Linz-Dornach :

Die naturwissenschaftliche Sammlung des Landesmuseums ist seit 1993 im sogenannten « Biologiezentrum » in Linz-Dornach untergebracht.

Weitere Standorte :

Zu den Oberösterreichischen Landesmuseen zählen weiters :

Zoll- und finanzgeschichtliche Sammlung Linz.

Waffensammlung Schloß Ebelsberg.

Freilichtmuseum Sumerauerhof Sankt Florian.

Anton-Bruckner-Gedenkstätte Ansfelden.

Kubin-Haus Zwickledt.

Photomuseum im Marmorschlössl Bad Ischl.

Mühlviertler Schloßmuseum Freistadt.

Oberösterreichische Schifffahrtsmuseum Grein.

Stelzhamer-Gedenkstätte Pramet.

...

« Martinkirche » . L'église Saint-Martin (près du Château) est la plus ancienne église d'Autriche. Elle a été construite à l'époque médiévale carolingienne. La porte et les fenêtres datent de l'époque Romane et Gothique. À l'intérieur, des

inscriptions lapidaires Romaines, ainsi qu'un four Romain ont été mis à jour. Vous y attend également la célèbre copie de l'image « Volto Santo », dont l'original se trouve à Lucca en Italie.

...

« Minoritenkirche ». L' « église des minimes » fut construite, en 1236, comme église du couvent des frères mineurs conventuels des Franciscains (Klosterstraße, 7) . Elle sera transformée en église de style purement Rococo (la seule trouvée à Linz) par Johann Matthias Krinner, en 1751. À l'intérieur, les stucs sont de Kaspar Modler, le tableau du Maître-autel de Bartolomeo Altomonte et les autels latéraux de Martin Johann Schmidt (surnommé Schmidt de Kremser) . À côté de l'église, le bâtiment érigé au 16e siècle, sur l'emplacement du couvent, est actuellement le Palais du gouvernement régional.

Landstraße, 4020 Linz / +43 732 772011364 .

...

Le Théâtre régional, « Landestheater », construit en 1670 comme école de cavalerie. En 1695-1696 fut construit une salle de bals. En 1773-1774 fut construit le 1er étage. Le théâtre en lui-même avec sa façade de style Empire fut ajouté en 1803.

L'impressionnant bâtiment fut construit en remplacement de l'ancienne école d'équitation, après l'incendie qui ravagea la ville en 1800. Aujourd'hui, il abrite la Grande Maison et le Petit Théâtre où se jouent des Opéras, des comédies musicales et des spectacles qu'accompagne le célèbre orchestre Bruckner. Le nouveau théâtre musical de la ville de Linz est actuellement en cours de construction, sur les plans du fameux architecte Terry Pawson. Situé sur la « Blumauerplatz », à proximité du « Volksgarten » (le jardin populaire) , il fut inauguré en 2011.

...

La nouvelle cathédrale de l'Immaculée-Conception de Linz (« Neuer Dom » ou « Marien Dom ») fut construite dans le style Haut-Gothique français entre 1862 et 1924 d'après les plans de l'architecte Vinzenz Statz. Elle peut contenir 20,000 personnes et est donc la plus grande église d'Autriche. Remarquables vitraux, notamment les « vitraux de Linz », représentant des scènes de l'histoire de la ville et de ses acteurs (comme Franz-Josef Rüdiger et Anton Bruckner) . La taille modeste de la tour s'explique par le fait que la cathédrale Saint-Étienne de Vienne n'a pas le droit d'être dépassée. Avec une hauteur de 134 mètres, elle laisse donc son aînée la dominer de 3 mètres.

Achevée en 1924, cette cathédrale est la plus grande église d'Autriche et peut accueillir environ 20,000. Jetez un coup d'œil aux magnifiques vitraux, comme la « Fenêtre de Linz » ou la « Fenêtre de l'Empereur » ! Accessible depuis peu, la galerie intérieure offre des perspectives fascinantes sur l'intérieur de l'église, à 15 mètres de hauteur. Il est recommandé de participer également aux visites quotidiennes du clocher d'où vous pourrez profiter d'une vue magnifique sur la ville de Linz.

...

« Karmelitenkirche » . L'église des Carmélites construite entre 1674 et 1726 sous la direction de Johann Maria Prunauer. Elle recèle plusieurs trésors artistiques : des tableaux de Martino Altomonte, Carlo Antonio Carlone, J. A. Wolf et de Carl von Reslfeld.

...

L'église des Ursulines construite entre 1736 et 1772 par Johann Haslinger et Johann Maria Krinner. Le cloître fut abandonné en 1968, acquis par la région en 1973 et reconvertit en centre culturel.

L'ancienne église du cloître des Ursulines est aujourd'hui une église paroissiale où le « Forum Saint-Séverin » organise des expositions d'art et des concerts. Le cloître auquel elle était rattachée a été fermé en 1968. Le nouveau quartier culturel de Haute-Autriche englobe aujourd'hui le centre culturel de la Cour des Ursulines, l'église des Ursulines et la « Offenes Kulturhaus » du Land de Haute-Autriche. Dans le centre culturel de la Cour des Ursulines se trouvent des galeries d'art et le théâtre u \ hof : . Dans la charmante cour intérieure, le jardin et son café en plein air invitent à faire une halte.

...

L'église du séminaire construite entre 1718 et 1725 par Johann Maria Prunauer.

...

Le « Brucknerhaus » - Construite d'après les plans de l'architecte finlandais Heikki Siren, le « Brucknerhaus » est un emblème de Linz depuis son inauguration par Herbert von Karajan en 1974. Avec le Festival Bruckner et d'autres programmations de type Classique, cette salle de concert renommée propose aux visiteurs de tous âges un aperçu des musiques les plus diverses avec des artistes illustres du monde entier.

Le « Brucknerfest » (Festival Bruckner) se déroule sur 3 semaines au mois de septembre. Principalement au « Brucknerhaus » de Linz (et autres sites de la ville) en plus des églises collégiales des monastères de Wilhering et de Saint-Florian. Les plus grands interprètes Brucknériens se donnent rendez-vous. Des artistes locaux sont également mis en évidence.

Depuis 1999, le Festival Bruckner s'est intégré aux autres événements culturels nationaux. Le mois de septembre est officiellement déclaré : « Mois de la culture » . On peut alors apprécier les activités d'Ars Electronica, du Théâtre national, de la Galerie nationale et du « Posthof » .

...

L'Université privée Anton Bruckner (« Anton Bruckner Privatuniversität für Musik, Schauspiel und Tanz ») est l'une des 4 Universités de Linz et l'une des 5 universités autrichiennes dédiées à la musique, au théâtre et à la danse. 850 étudiants de toutes les parties du monde viennent étudier auprès de 200 professeurs et enseignants d'Université, tous des artistes, scientifiques et pédagogues de renommée internationale.

Hauptgebäude Wildbergstraße 18, A-4040 Linz, Autriche.

Téléphone : 0043 - 732 - 70 1000 - 0

Télécopieur : 0043 - 732 - 70 1000 - 30

www.bruckneruni.at ou information@bruckneruni.at

...

« Nordico - Museum der Stadt Linz » . Cet ancien palais de banlieue rattaché à l'abbaye de Kremsmünster fut utilisé comme Collège par les Jésuites. La « Oberösterreich Kunstverein » , Société des Beaux-Arts de Haute-Autriche, s'y installa en 1851, peu après sa création. Il abrite aujourd'hui le « Nordico » , le musée de la ville de Linz entièrement rénové. Il attire particulièrement tous ceux qui s'intéressent à l'art passé et présent de Linz et de Haute-Autriche, à l'histoire de la ville, à l'archéologie et à la photographie.

Le « Nordico » : le bâtiment servait de palais aux moines du cloître de Kremsmünster et fut construit entre 1607 et 1610, reconstruit entre 1673 et 1675 et réaménagé lors de l'occupation par les Jésuites entre 1710 et 1786. En 1851, il devient le siège de l'association Haute-Autrichienne des arts. Complètement rénové entre 1959 et 1973, il abrite aujourd'hui un musée.

Le bâtiment, autrefois rattaché à l'Abbaye de Kremsmünster, fut, en 1608, utilisé comme Collège par les Jésuites. Depuis 1973, il fait fonction de musée de la ville. Grâce à des expositions temporaires, le musée expose l'histoire de la ville, incluant également l'Archéologie et l'Art régional. Le « Nordico » est aussi connu pour ses expositions sur la géologie et ses présentations sur l'Histoire culturelle et historique.

Le nom de « Nordico » est attaché à cette demeure depuis que les Jésuites y installèrent leur maison d'éducation destinée aux jeunes gens des pays nordiques, en 1675. Construit à l'origine pour l'abbaye de Kremsmünster, ce grand bâtiment de 3 étages abrite aujourd'hui le musée municipal, qui présente des objets et souvenirs liés à l'histoire de la ville depuis l'Antiquité. Il se consacre aussi aux Beaux-Arts et à la culture.

Adresse : Dametzstraße 23 A - 4020 Linz.

Téléphone : 073270701912.

Adresse-courriel : nordico@nordico.at

Site : <http://www.nordico.at>

...

« Alter Dom » . Lorsque Joseph II installa un évêque à Linz, l'église des Jésuites fut désignée comme cathédrale du diocèse de Linz, de 1785 à 1909. Elle se trouve dans une rue latérale de la « Hauptplatz » et est adjacente au Collège jésuite. L'ancienne cathédrale de Linz fut construite entre 1669 et 1673, selon les plans de Pietro Francesco Carlone, Anton Bruckner en fut l'organiste de 1856 à 1868.

...

« Stadtpfarrkirche » . L'église paroissiale de Linz est une Basilique Romane construite en 1286, croisées d'ogive Gothiques. Elle sera transformée en église de style Baroque en 1648. Vous connaissez certainement la phrase : « Tu felix Austria nube. » (Toi, heureuse Autriche, tu te maries !) . C'est suivant cette devise que, voilà près de 500 ans, Anne, future héritière de Bohême et de Hongrie, épousa l'archiduc Ferdinand. L'actuelle église Baroque présente encore des éléments des époques Romane et Gothique. Le cœur et les entrailles de l'Empereur Frédéric III sont inhumés ici.

...

« Martin-Luther-Kirche » . Grâce au Décret de tolérance de l'Empereur Joseph II (1781) , la croyance protestante est à nouveau autorisée en Haute-Autriche. Mais il fallut attendre le 20 octobre 1844 pour qu'il soit possible d'inaugurer solennellement la Ire maison de prière de Linz. Selon la réglementation de l'époque concernant la construction d'édifices catholiques, le temple protestant devait être construit à 50 mètres en retrait de la rue afin qu'il ne domine pas dans l'aspect général de la rue. C'est justement ce retrait qui, aujourd'hui, le met mieux en valeur.

...

« Stifterhaus, Oberösterreich Literaturmuseum » . Le célèbre écrivain, peintre et pédagogue Adalbert Stifter vécut dans cette maison de 1848 à 1868. Elle abrite aujourd'hui l'Institut Adalbert Stifter et la Maison de la Littérature de Haute-Autriche. Les salles commémoratives, ancien appartement de Stifter, évoquent cet important poète et pédagogue de la Haute-Autriche. Ne manquez pas le manuscrit original de « Witiko » (écrit entre 1865 et 1867) de Stifter qui est exposé.

...

Maison d'Adalbert Stifter, l'écrivain, peintre et pédagogue habita Linz de 1848 à sa mort en 1868. La maison abrite l'Institut Stifter, comprenant une bibliothèque et le musée de la littérature Haute-Autrichienne.

« Villa Stifter » . À Kirchsschlag, près de Linz, se trouve la poétique villa où Stifter, gravement malade, 27 fois en cure entre 1865 et 1867.

...

Maison Kepler. Entre 1612 et 1627, l'astronome Johannes Kepler vécut à Linz et c'est dans cette maison au numéro 5 de la « Rathausgasse » qu'il mit la touche finale à l'une de ses œuvres principales, les « Tables rudolfines » . La 1^{re} imprimerie linzoise s'y installa à partir de 1745. Le « Salon Kepler » , installé au 1^{er} étage de la maison, est un lieu de rencontres, d'échanges d'informations et de transmission du savoir.

...

« Oberösterreich Landesgalerie » . De style Gründerzeit, l'édifice du Francisco Carolinum, dans lequel se trouve aujourd'hui la galerie, fait partie des plus beaux musées d'Autriche ! L'art moderne et contemporain y est présenté dans des expositions permanentes et s'étend de la peinture et sculpture Classiques à des installations multi-médias. Visitez également la plus grande collection Alfred Kubin.

...

« Linzer Museum für Geschichte der Zahnheilkunde » . Du « Baderstuhl » , simple siège opératoire du 17^e siècle, au 1^{er} fauteuil pour opération sur patients allongés (1860) , en passant par les tours à pédale, vous pouvez suivre ici l'évolution de la médecine dentaire en accéléré.

...

« Salzstadl » . À la fin du Moyen-âge, le « Salzstadl » historique, sous une autre forme architecturale, servait de hangar pour le sel qui était transporté sur la route Nord-Sud vers les pays voisins, comme la Bohême et la Moravie. Dans le cadre de Linz, capitale culturelle 2009, le Salzstadl a été remis en état par la ville et équipé pour recevoir un atelier d'imprimerie et des ateliers d'art. À partir de mi-2009, il devient un lieu d'échanges internationaux entre artistes ; les ateliers sont alors mis à disposition pour servir de base à la mise en œuvre de travaux créatifs.

...

Venez admirer une grande maquette de la ville de Linz au « Neues Rathaus » , en face de l'Ars Electronica Center, à l'extrémité Nord du « Nibelungenbrücke » (Pont des Nibelungen) . Ce quartier de l'« Alturfahr » était autrefois un village de pêcheurs. Aujourd'hui, le quartier invite à la flânerie, avec ses restaurants, ses boutiques et ses cafés en plein air nichés dans des jardins.

Personnes qui sont nées ou qui ont vécu à Linz

Anton Bruckner (1824-1896) , compositeur.

Joseph Fouché (1759-1820) , homme politique.

Adolf Hitler (1889-1945) , homme politique et dictateur.

Personnes ayant vécu à Linz

Susanna Kubelka (1942-) , écrivain.

Johannes Kepler (1571-1630) , astronome.

Johann Gregor Memhardt (1607-1678) , architecte, fortificateur de Berlin.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) , compositeur.

Adalbert Stifter (1805-1868) , écrivain.

Richard Tauber (1891-1948) , ténor d'opéra.

Rober Schönmayr (1947-) , neurochirurgien.

Sieglinde Wagner (1921-2003) , cantatrice.

Parov Stelar (1974-) , compositeur et producteur de musique électronique.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) , philosophe.

La période de Linz

Extrait du « Bruckner Companion » (Université de Cambridge)

Ferdinand Ruckenstein who worked in the Court at Linz, offered some advice that proves how completely naive Bruckner was in social dealings :

« To my astonishment, I hear every day that you who want the job of organist in Linz after all have not even sorted out your finances for the same. Furthermore, I feel that it is my duty to tell you that it has been noticed that you have appeared during the taking of vows in an overcoat that even lacked a button, with a scarf around your neck, and with galoshes. Such behaviour is thoroughly improper, I have excused you, but you shouldn't let it happen a 2nd time. »

After his financial solvency had been successfully demonstrated, Bruckner was appointed, in 1856, Cathedral and Municipal Parish Organist in Linz. With that, he took a further step up the ladder of social advancement.

By 1855, Linz, capital of the Imperial and Royal crown land of Upper-Austria, contained approximately 27,000 inhabitants. The new age of communications also highlighted the favourable state of the provincial capital : in 1832, the 1st horse-drawn railway on the continent was constructed between Linz and Budweis, to be followed, in 1858, by the Empress Elisabeth West Railway from Vienna to Linz and finally, from 1860, to Salzburg. Bruckner's journeys to Vienna were thus made easier, for he had at 1st to make them by boat.

Bruckner was now one of the leading men of Linz's musical life alongside the Opera director Karl Zappe and the current director of the Liedertafel « Frohsinn » . After holding appointments in Prague, Graz, and Vienna. Karl Zappe senior (1812-1871) came to Linz, in 1834, and fulfilled numerous musical functions. From 1834 to 1866, he was orchestral director in the Theatre ; from 1839 until 1855 and from 1867 to 1871, violin teacher in the school of the Linz « Musikverein » , as well as Franz Xaver Gloggl's successor as Cathedral and Municipal Parish conductor. Zappe was also the expert on the examining board at Bruckner's audition, on 13 November 1855.

For Bruckner, brought-up in the countryside and afraid of the city, Linz meant « noise and hazard » . Now, he found completely different conditions there : a provincial city with a « bourgeois milieu » and fixed rules of social conduct. Here too, we meet the gregarious Bruckner as he ever was in spite of shyness and reserve, the Bruckner who visited carnival evenings and dances as an eager participant. Soon, he became a member and later archivist and, on 2 occasions (1861 and 1868) , chorus Master of the Liedertafel « Frohsirm » (founded in 1845) . In this capacity, he came to know the male-voice choir repertory of his time. Singing in such choirs was an essential part of the social structure of the time. The emancipated « bourgeoisie » 's cult of song represented a certain force not only socially but musically, which united the duty of sociability with the cult of patriotic feelings and ideas. Bruckner contributed a few characteristic pieces to this genre. In performances, he also often helped-out as a critically acclaimed pianist. It was with « Frohsinn » too that he 1st travelled abroad to the Pan-German Song Festival in Nuremberg.

Bruckner's work place, the « Alter Dom » , built to sketches by Pietro Francesco Carlone, was 1st the Jesuit Church, and, from 1785 until 1909, Cathedral of the newly established diocese of Linz. The organ, which came from Engelszell, was brought to Linz in 1789 and adapted for the Cathedral by Franz Xaver Chrismann. Bruckner valued it highly. Its redesigning, from 1856 to 1867, claimed the entire period of Bruckner's activity and was carried out by the Ottensheim organ builder Josef Breinbauer (1807-1882) . On its completion, the « Linzer Zeitung » reported :

« So now, Linz has an organ again that in fullness and strength of tone numbers among the best in all Austria and sings the praises of the Lord under the masterly hand of our cathedral organist, Bruckner. » .

On this instrument, Bruckner played private improvisations for Bishop Franz-Josef Rüdiger, and, here too, his Mass in D minor was given its premiere. At his 2nd place of work, the Municipal Parish Church, the organ built by Ludwig Mooser

(1807-1881) was in a poor condition. For the 3rd important church in Linz, the « Neuer Dom » (the Cathedral of the Immaculate-Conception) , built from 1862 to 1924, in the historicizing style of French High-Gothic, Bruckner wrote on commission from Rüdiger the « Festival Cantata » (« Festkantate ») to celebrate the laying of the foundation stone as well as the Mass in E minor for the dedication of the Votive chapel.

...

Bruckner's work-place, the « Alter Dom » , built to sketches by Pietro Francesco Carlone, was 1st the Jesuit Church, and, from 1785 until 1909, Cathedral of the newly-established diocese of Linz. The organ, which came from Engelszell, was brought to Linz, in 1789, and adapted for the Cathedral by Franz Xaver Chrismann. Bruckner valued it highly. Its re-designing, from 1856 to 1867, claimed the entire period of Bruckner's activity and was carried-out by the Ottensheim organ-builder, Josef Breinbauer (1807-1882) .

On its completion, the « Linzer Zeitung » reported :

« So now, Linz has an organ again that in fullness and strength of tone numbers among the best in all Austria and sings the praises of the Lord under the masterly hand of our cathedral organist Bruckner. On this instrument, he played private improvisations for Bishop Franz-Josef Rüdiger and, here too, his Mass in D minor was given its premiere. »

The Bruckner Organ in the Old Cathedral in Linz

On 2nd October 1856, Bruckner laid before his employer, Bishop Franz-Josef Rüdiger, « some remarks on the condition of the cathedral organ for the purpose of possible necessary repairs » . These measures, begun in the guise of repairs, turned into a major restoration of the Franz Xaver Chrismann organ (albeit undertaken gradually in small steps) with which Bruckner pressed ahead single-mindedly. This « repair » was carried-out by the Ottensheim organ builder Josef Breinbauer, and was completed in 11 years. Bruckner was to leave his beloved organ in the Old Cathedral (« Alter Dom ») behind only 1 year later, immortalizing himself with the words « Lebe wohl » carved into the organ case.

One can easily understand that the sound of the organ, built by Chrismann between 1764 and 1766 in the Italian tradition of the early Baroque, no longer corresponded to Bruckner's ideals. Curiously enough, the characteristic Baroque features (the range of the manual and pedal with a short octave and repeating pedal) remained untouched. Otherwise, the Baroque Chrismann organ was « romanticized » . We can, therefore, see that Bruckner followed the earlier playing practices and clearly mastered them.

The time that Bruckner spent in Linz (from 24th December 1855 to the end of September 1868) was to be an important phase in his decision-making and development : he exchanged the monastic village environment of Saint-Florian for that of the secular and urban, he took the bold step from teacher to professional musician, and he committed himself to the most rigorous training in musical theory. This was also the period when his encounter with the music of Richard Wagner stimulated and freed him on his way towards a personal musical language.

These years were to be decisive for a shift in the main focus of Bruckner's artistic output as well : in his 1st major work, the Mass in D minor (**WAB 26**) , we can already hear the future Symphonist at work. In both, Saint-Florian and Linz, it was a treasured instrument (an organ with a wide-ranging palette of sounds) which gave Bruckner inspiration and an ideal medium for his work.

Bruckner had spent 10 years in Saint-Florian as a school teacher, and for 5 of these, he was also provisional organist in the monastery church. This was a period when he engaged profoundly with the musical tradition of his forbears, a study which bore fruit in the « Missa solemnis » in B-flat minor (**WAB 29**) . It was only after much delay and heart-searching that Bruckner applied for the vacant position in Linz. At the auditions for the post of organist, he left the other candidates in his wake : he was already, at that time, « a skilled organist with a sound technique » , to quote a contemporary report. Bishop Rüdiger of Linz was one of Bruckner's most important patrons, treasuring above all his talent at improvisation.

Bruckner was also active in the secular musical life of Linz, as a member and (for a while) chorus director of the men's Choral Society « Frohsinn » .

The great talent of the young man was soon widely recognized, and even the Emperor Maximilian of Mexico (on the recommendation of a mutual acquaintance in Linz) considered him for the post of organist in his residence, which had been designed on a European model.

But, while the composer Bruckner gained progressively more freedom to find his own personal style and musical language, the man Bruckner slipped deeper and deeper into a personal crisis, which had dramatic consequences and forced him to seek a cure at the cold-water sanatorium in Bad Kreuzen. He had only just been declared healthy and discharged when, on 14th September 1867 (the Festival of the exaltation of the cross) , he began with the composition of the 3rd of his great Masses, that in F minor (**WAB 28**) , a commission from the Vienna Court Orchestra. This presaged his path to Vienna - and, thus, the parting from Linz.

However, Bruckner commemorated his beloved Linz organ in gratitude in his own lifetime : it is not only a precious instrument, but also bears witness to the fascinating progression to maturity of one of the greatest geniuses of the 19th Century.

...

Und nun zu Anton Bruckner : Dieser wurde 1855 provisorisch und 1856 definitiv als Domorganist angestellt. Bereits 1856 legte er eine Erklärung dar « zum Behufe einer etwaigen (nothwendigen) Reparatur » . De facto wurde dies zu einem in Etappen durchgeführten Umbau. Da die Orgel seither grundsätzlich gleich geblieben ist (alle anderen Orgeln, die er gespielt hatte, wurden seither neugebaut oder erneuert, so die Orgeln der Stadtpfarrkirche Linz und in Sankt Florian) , ist sie ein einzigartiges Klangzeugnis für die Vorstellungen und die Spielweise Anton Bruckners und daher orgelhistorisch höchst bedeutsam.

Die Brucknerorgel im Alten Dom Linz (Jesuitenkirche Sankt Ignatius) zählt zu den bedeutendsten Klangdenkmälern Österreichs. Das Instrument, an dem Anton Bruckner während seiner Tätigkeit als Linzer Domorganist dreizehn Jahre lang wirkte, befindet sich heute noch als einzige der sogenannten Brucknerorgeln im Originalzustand.

Die Orgel im Alten Dom präsentiert sich heute als authentisches, in seiner Art einzigartiges Bruckner-Monument und als besonders farbiges Beispiel österreichischer Orgelromantik.

...

1773 wurde der Jesuitenorden durch Papst Clemens XIV. aufgehoben ; 1784 hatte Kaiser Josef II. das Bistum Linz errichtet (vormals zur Diözese Passau gehörig) . Die ehemalige und damals verwaiste Jesuitenkirche wurde Domkirche. Allerdings wurde befunden, daß die damalige Orgel « unbrauchbar und irreparabel sey » . Das Domkapitel suchte eine passende Orgel.

1786 wurde Stift Engelszell säkularisiert. Das Domkapitel beschloß, die Chrismann-Orgel in den Linzer Dom zu transferieren. Diese Arbeit samt Adaption und neuem Orgelgehäuse führte der ursprüngliche Erbauer Franz Xaver Chrismann durch.

Die Orgel wurde ursprünglich für die Stiftskirche Engelszell gebaut. Als Entstehungszeit wird das Jahr 1760 angenommen. Die Orgel war die erste Arbeit nördlich der Alpen des berühmten Krainer Orgelbauers Franz Xaver Chrismann. Nachdem das Stift Engelszell im Zug der Josephinischen Klosteraufhebungen aufgelöst worden war, kam die Stiftsorgel 1790 in die Linzer Jesuitenkirche, die 1784 zur Domkirche der neuerrichteten Diözese Linz erhoben worden war. Chrismann selbst besorgte die Übertragung und die Neuaufstellung des Instrumentes in die neue Linzer Domkirche.

Die Chrismann-Orgel, die im Charakter des 18. Jahrhunderts als dreimanualiges Werk mit einem relativ kleinen Pedalwerk in der Art der österreichisch-italienischen Orgelbautradition konzipiert war, wurde ab 1855 während der dreizehnjährigen Amtszeit Anton Bruckners als Linzer Domorganist vom Ottensheimer Orgelbaumeister Leopold Breinbauer klanglich umgestaltet und den Wünschen Bruckners entsprechend umgebaut.

Es ist bemerkenswert, daß der Umbau nach Bruckners Wünschen nach den klassischen Grundsätzen des Orgelbaus erfolgt ist - es blieben zum Beispiel die Tonumfänge (kurze Oktaven, repetierendes 17 Töne Pedal) beim Umbau unverändert. Allerdings wurden manche barocke Klangeigentümlichkeiten dem romantischen Zeitgeschmack angepaßt (das Blockwerk wurde geteilt, das Emporenpositiv in das Hauptgehäuse integriert und anstelle von Aliquotregistern wurden Grundstimmen eingebaut) .

Bruckner à Linz

Le compositeur Anton Bruckner a habité Linz et ses environs. Cette ville, chef-lieu de la Haute-Autriche, cité entreprenante et attachante, capitale européenne de la culture en 2009 propose une visite guidée sur le thème de Bruckner. On peut partir ainsi à la découverte des lieux qui lui étaient chers ou de ceux qui lui sont dédiés comme sa maison, la cathédrale « Alter Dom » pour laquelle il écrivit sa Ire Symphonie. Le projet « Escaliers de Bruckner »

permet de voyager sur les traces du compositeur et de découvrir les orgues sur lesquelles il jouait et improvisait. Il composa sa Messe en mi mineur pour l'autre cathédrale de Linz, la « Neuer Dom », appelée aussi « Mariendom » .

Alois et Rudolf Weinwurm

Bruckner demeurera à Linz jusqu'en 1868. Il exercera de nombreuses fonctions musicales tout en se perfectionnant en théorie de la musique. De 1856 à 1861, Bruckner va composer assez peu.

Malgré le fait que Bruckner se plaindra des personnalités « fortes en gueule » auprès de Rudolf Weinwurm, la « période de Linz » s'avérera, à bien des égards, la plus stable et la plus exempte de controverses.

Par l'entremise de son frère Alois, Rudolf Weinwurm fera la connaissance de Bruckner lors de sa nomination comme organiste titulaire. Une profonde amitié les liera jusqu'à la fin :

« Nous pourrions devenir de bons amis. Quelle joie ! Quel enseignement ! Chaque jour, mon désir de vivre et ma confiance en toi deviennent plus intenses. » (Anton Bruckner)

À l'origine, Anton Bruckner nommera Rudolf Weinwurm comme exécuteur testamentaire à cause de sa formation de juriste.

Alois Weinwurm

Le professeur de musique et chef de chœur Alois Weinwurm est né en 1824 à Scheideldorf près de Göpfritz an der Wild, en Basse-Autriche, et est décédé le 19 mai 1879 à Linz. Son grand-père Mathias Weinwurm (1756-1809) et son père Joseph Weinwurm (1793-1869) furent instituteur et chef de chœur à Scheideldorf. Alois devient petit-chanteur au monastère de Zwettl. Plus tard, il reçoit son diplôme du Collège supérieure de Vienne. En 1844, il enseigne le piano et le chant. Dans les années 1850, il est professeur au Lycée de l'État de même qu'à celui de Linz. De 1846 à 1848 puis de 1852 à 1853, il est membre du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn ». Jusqu'en 1857, il dirige le « Geselligkeitsvereins Kränzchen » (Société chorale de la Petite Couronne) . Il fonde ensuite le « Männergesangs-Verein Sängerbund » (l'Union des Sociétés chorales masculines) de Linz. Il en sera le directeur de 1857 à 1879.

...

Alois Weinwurm : geboren 1824 Scheideldorf bei Göpfritz an der Wild / Niederösterreich, gestorben 19.05.1879 Linz. Musikpädagoge und Chorregiment. Großvater Mathias Weinwurm (1756-1809) und Vater Josef Weinwurm (1793-1869) waren Schullehrer und Chorregenten in Scheideldorf gewesen. Alois war zunächst Sängerknabe im Stift Zwettl und absolvierte anschließend das Obergymnasium in Wien. Ab 1844 wirkte er als Klavier- und Gesanglehrer, in den 1850er Jahren wurde er am Staatsgymnasium und an der Oberrealschule in Linz angestellt. 1846-1848 und 1852-1853 gehörte er der Linzer Liedertafel Frohsinn an, bis 1857 leitete er die Gesangssektion des Geselligkeitsvereins Kränzchen. Anschließend gründete Weinwurm den Männergesangs-Verein Sängerbund Linz, dem er 1857-1879 als Chormeister

vorstand.

Rudolf Weinwurm

Le juriste, musicologue, compositeur de musique vocale et chef de chœur Rudolf Weinwurm est né le 4 mars 1835 à Schaidldorf-sur-la-Thaja, en Basse-Autriche et est mort le 26 mai 1911, à Vienne. Comme son frère Alois, il est petit-chanteur au monastère de Zwettl. De 1847 à 1850, il reçoit une formation comme choriste à la Chapelle Impériale de la Cour de Vienne. Il fréquente ensuite l'école des Piaristes (« Piaristengymnasium ») . En 1854, il amorce sa formation musicale auprès du théoricien Josef Laimegger

Josef Laimegger est né le 1er avril 1814 à Vienne et est décédé le 25 novembre 1895 à Vienne. À partir de 1835, il occupe un poste dans la fonction publique. En 1874, il devient directeur des bureaux auxiliaires régionaux de la Cour Impériale de Vienne. Essentiellement autodidacte, malgré le fait qu'il ait reçu l'enseignement de Josef Drechsler, H. Payer et K. G. Salzmann, il devient une autorité en matière de théorie musicale. En 1884, il prend sa retraite. Plusieurs de ses élèves deviendront des personnalités éminentes : Carl Millöcker, Carl Zeller, Rudolf Weinwurm, Hans Richter et Felix Mottl.

En 1855, Rudolf Weinwurm entreprend ses études de droit à l'Université de Vienne. De 1856 à 1859, il chante avec le « Wiener Männergesangverein » (Société chorale masculine de Vienne) . En 1856, il s'associe au « Juristen Liedertafel » . En 1858, il fonde la « Wiener Akademischen Gesangverein » (Société chorale académique de Vienne) qu'il dirige jusqu'en 1866 (et, plus tard, de 1880 à 1887) . En 1862, il devient professeur de chant à l'Université de Vienne (poste qu'il conservera jusqu'en 1909) . En 1864, il est nommé chef de la « Singakademie » . En 1865, il remporte le 1er prix au Festival des Sociétés chorales de Haute-Autriche qui se tient à Salzbourg. De 1865 à 1878, il est le directeur artistique de l'Académie de musique de Vienne. En 1866, il succède à Johann Herbeck en tant que chef de la « Männergesangverein » (Société chorale masculine) , fonction qu'il va conserver jusqu'en 1880. C'est à la tête de cet ensemble qu'il donnera la première mondiale du « Beau Danube Bleu » , valse de John Strauß fils. Weinwurm devient, la même année, directeur du département de musique au Séminaire Impérial (École normale) . De 1870-1871 à 1904, il enseigne la musique au Collège Saint-Anne pour la formation des enseignants, sur Hegelgasse (dans le 1er arrondissement de Vienne) . En 1877, Weinwurm démissionne de son poste du « Männergesangverein » pour se consacrer entièrement à ses fonctions au Séminaire ainsi qu'à l'Université. En 1880, il devient le directeur du département de musique de l'Université de Vienne, poste qu'il occupera jusqu'en 1886. En 1897, on le nomme au Conseil d'État des examens pour les niveaux secondaire et collégial.

Rudolf Weinwurm a écrit des œuvres pour chœur d'hommes et orchestre : « Im Dorfe die Gasse entlang » , « Liebeslieder » , « Frau Musica » , « Deutsches Heerbannlied » ; des cantates : la cantate patriotique « Germania » , la cantate « Husarenfreude » pour baryton solo, chœur d'hommes et orchestre ; des « Singspiel » ; des Ouvertures ; des œuvres chorales pour piano, pour cors, pour instruments à cordes ou encore pour ensemble a cappella.

...

After receiving his musical education as a chorister at the Imperial Chapel in Vienna, Rudolf Weinwurm studied law at the University, in 1858, and while there founded the « Akademische Gesangverein », which he conducted until 1866. In 1864, he was made conductor of the city « Singakademie » and, 2 years later, he succeeded Johann Herbeck as leader of the « Mannergesangverein ». He also became director of musical instruction at the Imperial Teachers' Seminary. In 1877, he resigned his position with the « Mannergesangverein » to devote himself to his work at the Seminary and at the University, where he was musical instructor and, in 1880, he received the appointment of music director at the University. He has written for male chorus and orchestra, « Im Dorfe die Gasse entlang » ; « Liebeslieder » , « Frau Musica » , « Deutsches Heerbannlied » ; the Cantata « Germania » ; « Husarenfreude » for barytone solo, male chorus and orchestra ; songs ; « Singspiel » ; Overture ; and choruses with horns or string instruments, or piano or a cappella.

Other works :

Drei Gesänge für 4 Männerstimmen, Opus 27 :

No. 1 : Waldabendschein (Text : Friedrich Heinrich Oser) .

No. 2 : Wanderlied.

No. 3. Guter Rath (Text : Julius Karl Reinhold Sturm) .

...

Drei Gesänge für Männerstimmen, Opus 39 :

No. 1 : Wenn die Lerchen wiederkommen.

No. 2 : Nachtständchen.

No. 3 : Ave Maria.

...

Vier Gesänge auf altdeutsche Texte für gemischten Chor, Opus 50 :

No. 1 : Scheiden (Volkslieder) .

No. 2 : Jägerglück (Volkslieder) .

No. 3 : Die Liebste (Volkslieder) .

No. 4 : Der Schatz ist weit (Volkslieder) .

...

Ständchen, Opus 51.

...

Rudolf Weinwurm (geboren 3. April 1835 in Scheideldorf ; gestorben 26. Mai 1911 in Wien) war ein österreichischer Jurist, Musikwissenschaftler, Chorleiter und Komponist in Wien.

Weinwurm war von 1847 bis 1850 Hofsängerknabe in Wien. Er studierte Rechtswissenschaft an der Universität Wien. Er wandte sich bald der Musik zu und begegnete Anton Bruckner, dem er zeitlebens als Freund und Förderer verbunden blieb.

In seiner Heimatstadt wirkte Weinwurm als Universitäts-Musikdirektor, Direktor der Wiener Singakademie und Chorleiter des Wiener Männergesangsvereins. Er war äußerst erfolgreich. Beim Sängerbundfest für Oberösterreich und Salzburg 1865 errang sein Chorwerk « Germania » den ersten Preis vor Bruckners « Germanenzug » . Zum Makart-Festzug 1879 schrieb er den Hymnus und gastierte mit seinen Chören bei bedeutenden Anlässen, zum Beispiel bei der Einweihung der Votivkirche, dem Begräbnis Grillparzers und der Eröffnung des Schutzhauses auf dem Großglockner.

1879-1880 betreute er musikalisch das von Max Breitenstein herausgegebene Commersbuch der Wiener Studenten, das bis 1890 in drei Auflagen erschien und neben Scheffels Czernowitz-Lied auch Kompositionen Weinwurms enthält.

Im Jahr 1952 wurde in Wien Donaustadt (22. Bezirk) der Weinwurmweg nach ihm benannt.

...

Rudolf Weinwurm : geboren 03.04.1835 Scheideldorf, gestorben 26.05.1911 Wien. Chordirigent und Komponist. War wie sein Bruder Sängerknabe in Zwettl und 1847-1850 Hofsängerknabe in Wien. Danach besuchte er das Piaristengymnasium (Wien VIII) , musikalische Ausbildung ab 1854 bei Josef Laimegger. Ab 1855 studierte Weinwurm Jus an der Universität Wien und 1856-1859 gehörte er dem Wiener Männergesang-Verein an. 1858 gründete er (seit 1856 Mitglied der Juristen-Liedertafel) den Wiener Akademischen Gesangverein, den er bis 1866 und 1880-1887 leitete. 1856 wurde er (durch seinen Bruder) mit Anton Bruckner bekannt, dem er zeit seines Lebens verbunden blieb. 1862 wurde Weinwurm zum Universitäts-Gesanglehrer ernannt (bis 1909) , 1870-1871 - 1904 wirkte er als Musiklehrer an der Lehrerinnenbildungsanstalt zu Sankt Anna beziehungsweise in der Hegelgasse (Wien I) . 1865-1878 künstlerischer Direktor der Wiener Singakademie und 1866-1880 Chorleiter des Wiener Männergesang-Vereins (1867 Dirigent der Und Andere von Johann Strauß' Sohn Walzer An der schönen blauen Donau) . 1880-1886 führte er den Titel « Universitäts-Musikdirektor » , 1897 wurde er in die Staatsprüfungskommission für Lehrerbildungsanstalten und

Mittelschulen berufen.

Grab : Gedenktafel am Geburtshaus ; Weinwurm weg (Wien XXII-Kagran) ; Grabdenkmal am Hietzinger Friedhof (Wien XIII) ; Weinwurm-Büste im Stift Zwettl.

Preis : 1. Preis beim Bundesfest des Oberösterreich-Salzburgischen Sängerbundes 1865 (für Germania, 2. Preis : Anton Bruckner) ; Goldenes Verdienstkreuz mit der Krone 1868 ; Ehrenmitglied des Akademischen Gesangvereins 1869, der Wiener Singakademie 1877, des Wiener Männergesang-Vereins 1880, der Philharmonischen Gesellschaft Laibach 1909 ; Professor-Titel 1871 ; Ehrenchormeister (1880) und Ehrenpräsident (1908) des Akademischen Gesangvereins ; taxfreies Bürgerrecht der Stadt Wien 1905 ; Bach-Medaille der Wiener Singakademie 1908 ; Ehrenbürger von Scheideldorf 1910 ; österreichische und ausländische Orden.

Werke : Opern (Der Liebesring, Der schwarze Leopold) , Singspiele (Wiener Schule, Das Urteil des Paris) , Messen, Deutsche Requiem, Männer- und gemischte Chöre (Alpenstimmen aus Österreich - 6 Serien) , Lieder, Klaviermusik, Orgelpräludium ; Gesangbücher ; Bearbeitungen für Chor. - Teilnachlass in der Westdeutsche Landesbank.

Schrift : Musikpädagogische Arbeiten (Methodische Anleitung zum elementaren Gesang-Unterricht 1875 ; Allgemeine Musiklehre oder musikalische Elementarlehre 1878) .

...

Rudolf Weinwurm : geboren 3. April 1835 Scheideldorf, gestorben 26. Mai 1911 Wien. Chordirigent und Komponist. War wie sein Bruder Sängerknabe in Zwettl und 1847-1850 Hofsängerknabe in Wien. Danach besuchte er das Piaristengymnasium (Wien VIII) , musikalische Ausbildung ab 1854 bei Josef Laimegger. Ab 1855 studierte Weinwurm Jus an der Universität Wien und 1856-1859 gehörte er dem Wiener Männergesang Verein an. 1858 gründete er (seit 1856 Mitglied der Juristen Liedertafel) den Wiener Akademischen Gesangverein, den er bis 1866 und 1880-1887 leitete. 1856 wurde er (durch seinen Bruder) mit Anton Bruckner bekannt, dem er zeit seines Lebens verbunden blieb. 1862 wurde Weinwurm zum Universitäts Gesanglehrer ernannt (bis 1909) , 1870-1871 bis 1904 wirkte er als Musiklehrer an der Lehrerinnenbildungsanstalt zu Sankt Anna beziehungsweise in der Hegelgasse (Wien I) . 1865-1878 künstlerischer Direktor der Wiener Singakademie und 1866-1880 Chormeister des Wiener Männergesang Vereins (1867 Dirigent der Uraufführung von Johann Strauß' Sohn Walzer An der schönen blauen Donau) . 1880-1886 führte er den Titel « Universitäts Musikdirektor » , 1897 wurde er in die Staatsprüfungskommission für Lehrerbildungsanstalten und Mittelschulen berufen.

Unklar ist, ob ein Verwandtschaftsverhältnis zu Karl Weinwurm (geboren 1878 Wien - gestorben ?) bestand, der Schüler des Konservatoriums der Generalmusikdirektor war und als Chorleiter, Kirchenmusiker, Orgelbausachverständiger und Komponist wirkte.

...

Durant son séjour à Linz, Anton Bruckner retournera souvent visiter l'École normale impériale et royale (« Kaiserlich-Königlich Präparandie ») du 23 de la Hofgasse, située tout près de ses quartiers dans la résidence officielle des Sacristains (« Mesnerstöckl ») , en face de l'église .

L'Hôtel Wolfinger

Anton Bruckner sera un client régulier à l'Hôtel Wolfinger, un bâtiment historique datant du XVIe siècle, situé sur la place principale de Linz. La plupart des chambres sont meublées dans un style Biedermeier. Elles offrent une vue sur la belle place ou sur la cour calme et Romantique.

L'Hôtel Wolfinger de Linz possède une riche histoire qui remonte au 15e siècle. L'Hôtel fut construit, à l'origine, comme un monastère. Le 1er propriétaire enregistré (en 1533) se nommait Christoph Weiß. En 1585, Christoph Canevale reconstruit la maison de Peter Weiß, qui devait plus tard devenir maire de la ville ; il détiendra le bâtiment de 1568 à 1616. Il sera transformé en auberge en 1646 et sera connu sous le nom « Lion d'or » à partir de 1771. Leopold Wolfinger aura été son Maître d'hôtel de longue date. Ce dernier loue l'immeuble en 1894 puis en devient propriétaire 3 ans plus tard. Le nom « Hôtel Wolfinger » apparaît sur la façade de l'immeuble depuis ce temps. Il est déclaré site patrimonial depuis 1940. En 1974, la famille d'hôteliers Dangl fait son acquisition. Un certain nombre de gens célèbres ont séjourné à l'Hôtel Wolfinger, y compris le prince de Metternich (1841) , l'archiduc Jean (1843) et Hans Christian Andersen (1869) .

Famille Dangl, Hauptplatz 19, A-4020 Linz.

Tel. : 0043 732 7732910 / Fax : 0043 732 77329155

office@hotelwolfinger.at, www.hotelwolfinger.at

...

Located right on the main square of Linz, the Austria Classic City « Hôtel Wolfinger » combines modern convenience and comfort with historical ambience.

...

Guests of the Austria Classic « Hôtel Wolfinger » (on Linz's main square) experience a stylish combination of progress and tradition, joining modern convenience and comfort with historical ambience. The hotel, with a history extending back to the 15th Century, has its own particular charm, with its interplay of elegant, 3 Star city hotel style and historical walls.

...

Guests staying in one of the hotel's 50 rooms, which are predominantly decorated in Biedermeier style, enjoy a magnificent view of the Baroque Linz main square, or of the picturesque, tranquil interior courtyard. 2 generations of the hotelier family Dangl are ready to receive visitors with a hearty welcome.

...

City Hotel Wolfinger is located right in the centre of Linz, and offers a large, light, bright, multi-functional event room of 35 square metres for events, conferences and seminars. Catering and a variety of conference equipment are available upon request.

« Hôtel Wolfinger » in Linz has a rich history that extends back to the 15th Century. The hotel was originally built as a monastery, and the 1st recorded owner was Christoph Waiß, in 1533. In 1585, Christoph Canevale rebuilt the house for Peter Waiß, who was later to become mayor, and who owned the building, from 1568 to 1616. The building was a guest-house from 1646, known as the « Golden Lion » , from 1771. Leopold Wolfinger was the long-serving head waiter there and, in 1894, he leased the building, becoming the owner 3 years later. The name « Hôtel Wolfinger » has appeared on the hotel's façade since that time. In 1974, the hotelier family Dangl acquired the renowned building, which has been heritage protected since 1940. A number of famous people have lodged at « Hôtel Wolfinger » , including Prince Metternich (1841) , Archduke John (1843) and Hans Christian Andersen (1869) , and Anton Bruckner was a regular guest.

...

En comparaison avec les villages de ses 1res années, ce nouvel environnement offre à Bruckner une multitude de possibilités. En effet, la capitale provinciale de Linz (une capitale entre 26,000 et 27,000 habitants) comporte un théâtre avec orchestre (l'un des seuls théâtres autrichiens à faire la promotion de la musique contemporaine et des nouveaux talents) , une Académie professionnelle dédiée à la musique sacrée (sous la responsabilité d'un directeur permanent) , 2 chœurs pour hommes, le Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » , le « Männergesangverein Sängerbund » (fondé en 1857) , et l'orchestre et le chœur mixte (amateur) du « Linzer Musikverein » . Les Linzois sont des amoureux de culture mais ne se nourrissent pas d'intrigues comme à Vienne.

Rappelons que Bruckner assistera souvent à des concerts lors de son séjour à Linz mais évitait, coûte que coûte, de fréquenter le théâtre qu'il associait (à travers sa vision de névrosé) en « un lieu de perdition diabolique » . Bruckner n'écrira jamais d'Opéra. Il sera toujours indifférent aux « intrigues » wagnériennes probablement pour des raisons de moralité catholique. D'ailleurs, il demeurerait assis au fond de la loge pour ne pas voir la scène, se concentrant uniquement sur les bienfaits de la musique.

Le répertoire de la cathédrale de Linz bénéficiait des avantages de la coexistence des 2 cultes : Catholique et Luthérien. Le 1er cultivait, outre la musique Grégorienne et instrumentale, les pièces dramatiques du Baroque. En outre, grâce à la proximité des régions luthériennes, le répertoire s'enrichissait de cantiques spirituels totalement assimilés par la cathédrale de Linz.

Durant son séjour à Linz, Anton Bruckner eut 2 professeurs de composition. L'un était de dénomination protestante ; l'autre de dénomination catholique Romaine. Bruckner a toujours refusé de présenter ses compositions de musique sacrée au Magister protestant.

Durant les 1res années en fonction, les obligations de Bruckner en tant que titulaire de la cathédrale monopolisaient entièrement son temps. Il ne composait pas beaucoup durant cette période. Il improvisait surtout à l'orgue et remplissait les tâches routinières pour le culte de l'ordinaire ; ce qui est devenu rapidement assez monotone. Il réussit à persuader (progressivement) le diocèse de Linz du besoin d'engager des assistants pour les affectations de moindre importance.

...

In Hamburg, the 23 year old Johannes Brahms begins sketching his 1st Symphony, which will not be completed for another 20 years.

In Weimar, the 45 year old Franz Liszt composes his « Dante Symphony » .

25-26 janvier 1856 : Contre-épreuves quotidiennes fructueuses à l' « Alter Dom » officialisant la nomination de Bruckner à Linz en tant qu'organiste de la cathédrale et de l'église paroissiale. En effet, ce dernier remporte « à l'unanimité » l'adhésion du jury grâce à une improvisation des plus géniales (le Décret d'embauche sera édité le 25 avril 1856) .

27 janvier 1856 : Franz Liszt (aged 44) conducts, in Vienna, performances of music by Wolfgang Amadeus Mozart on the 100th anniversary of the composer's birth.

Mars 1856 : Anton Bruckner se joint comme second ténor au Liedertafel (orphéon) « Froshinn » (Société chorale masculine) de Linz. Il conservera ce rôle jusqu'en 1858.

25 avril 1856 : Décret définitif de la nomination de Bruckner à Linz.

26 avril 1856 : Richard Wagner (aged 42) plays and sings through Act I of « Die Walküre » for friends, in Zürich. Businessman Otto Wesendonck is so taken by it that he decides to forward 250 francs a month to the composer so that he may complete the work unhindered.

14 mai 1856 : Démission officielle de Bruckner de son poste d'organiste titulaire de Saint-Florian. Entrée en fonction officielle à la cathédrale de Linz par un serment d'office.

24 juillet 1856 : WAB 5 : Ave Maria n° 1, hymne « Marial » en fa majeur pour soprano, alto (contralto) , chœur mixte à 4 voix a cappella (SATB) , orgue continuo et violoncelle ad libitum. Le 1er de ses 3 Ave Maria. Composé à Linz. Création à Saint-Florian, le 7 octobre 1856, à l'occasion de la fête du Rosaire (« Rosenkranzfest ») .

1re édition : Johann Groß (S. A. Reiss) , Innsbruck (1893) .

E. F. Schmid, édition Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

« Geistliche Gesänge » II, n° 452, Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, édition Georg Darmstadt (1930) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, édition Hans Bauernfeind - Leopold Nowak (1984) (2001) , pages 75-81.

For another setting of the same text by the composer, see : « Ave Maria » , **WAB 7** .

Bruckner composed this Motet, on 24 July 1856, 5 years before his more famous Motet, as a present for the Name-Day of Ignaz P. Traumihler, choir Master of Saint-Florian Abbey. The 1st performance occurred on 7 October 1856, for the « Rosenkranzfest » (Feast of the Holy Rosary) , in Saint-Florian.

The original manuscript is lost, but the Traumihler dedicated score is stored in the archive of the Saint-Florian Abbey. Copies are also stored in the Kremsmünster Abbey and the « Österreichische Nationalbibliothek » . The Motet was edited 1st by Johann Groß, in Innsbruck, in 1893. It is put in Band XXI/19 of the « Gesamtausgabe » .

The 52 bar-long Motet in F major is scored SATB choir and SA soloists, organ and cello (continuo) . It begins in Andante with a fugato. The fugato is ending on bar 8 with the so-called (by Robert Haas) « Marien-Kadenz » (cadence on the word « Maria ») , which Bruckner will recall several times in the Adagio of the later 3rd Symphony. On the next bar, the alto soloist is singing « gratia plena » and, on bar 13, the soprano soloist is going on with « benedicta tu » . On bars 18 to 22, the score is slowing down to Adagio, during which the choir is singing 3 times « Jesus » . Bruckner will repeat this 3 times « Jesus » in his next 2 settings of the « Ave Maria » . The 2nd part of the Motet is sung by the choir (bars 23 to 52) . The score, which goes back to Andante, begins with « Sancta Maria » , sung in canon and ends with the beginning motif.

...

WAB 5 (1856) : « Ave Maria » No. 1 ; Marian hymn in F major for soprano, alto, choir, organ and cello ad libitum.

In 1856, Anton Bruckner composed an « Ave Maria » for chorus and organ in F major. This work was a farewell gift to the parish and people of Saint-Florian church, where he had spent many happy and formative years. It was to be one of the last works he would complete before his rigorous course of theoretical study with Simon Sechter. It was the latter's practice to forbid all extraneous composition while his students completed the exercises prescribed by him.

Characteristically, the conscientious Bruckner would follow this rule to the letter.

While less familiar than the 7 part « Ave Maria » of 1861, this earlier work has some points of interest. In F major (curiously, all of Bruckner's known settings of the prayer to the Blessed Virgin are in this key) , the work begins with syncopation and evolves into a fine, albeit standardized, polyphony. However, the sopranos' downward octave leap at the word « Benedicta » is striking, premonitory of the later music of the composer. Even more so is the music heard where the tempo broadens to Adagio and the harmony enters a strikingly chromatic realm much beyond what one would expect of a young provincial church musician of the period. This idiom continues until the work's end, where the music concludes with a more conventional IV-V-I cadence.

Gratia plena, Dominus tecum : benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui, Jesus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

...

« Ave Maria » (Hail Mary) (**WAB 5**) is a setting of the Latin prayer by Anton Bruckner. He composed it on 24 July 1856 for soprano, alto, a 4 part mixed choir, organ and cello, 5 years before his more famous Motet. Bruckner composed it as a present for the name-day of Ignaz P. Traumihler, choir Master of Saint-Florian Monastery. The 1st performance occurred on 7 October 1856 for the « Rosenkranzfest » (Feast of the Holy Rosary) in Saint-Florian. It was edited 1st by Johann Groß, Innsbruck, in 1893.

The Motet is accompanied by organ and a cello (continuo) .

The Motet, scored in F major, begins in Andante with a fugato. The fugato is ending on bar 8 with the by Haas so-called « Marien-Kadenz » (cadence on the word « Maria ») , which Bruckner will recall several times in the Adagio of the later Symphony No. 3. On the next bar, the alto soloist is singing « gratia plena ... » and, on bar 13, the soprano soloist is going on with « benedicta tu ... » . On bars 18-22, the score is slowing down to Adagio, during which the choir is singing 3 times « Jesus » . Bruckner will repeat this 3 times « Jesus » in his next 2 settings of the « Ave Maria » . The 2nd part of the Motet is sung by the choir (bars 23-52) . The score, which goes back to Andante, begins with « Sancta Maria » , sung in canon and ends with the beginning motif.

Mort de Robert Schumann

29 juillet 1856 : Robert Schumann, who has stopped eating, dies at Doctor Franz Richarz's sanatorium in Endenich, a quarter of Bonn. He was 46.

During his confinement, Schumann was not allowed to see his wife, Clara. She finally visited him, 2 days before his death. He appeared to recognize her, but was able to speak only a few words.

It's a little room on the top-floor, at the end of a long, old building in Endenich - a rather out-of-the-way and very

leafy suburb of Bonn. This house was, in its time, a mental hospital ; here, Robert Schumann spent the last 2 and a half years of his life. He had one of the better chambers, with windows on 2 sides. Today, only 2 rooms of the building form the « Schumannhaus » museum ; downstairs is home to the town's music library and much of the upper-floor, before you reach the Schumann space, is taken-up by a largish area, bookshelf-lined, that hosts concerts.

In Schumann's room, now stands a small piano that was, once, played by Franz Liszt. Schumann was not allowed a piano there ; one feels this instrument's presence is, perhaps, a rectification of rather an injustice. Atop, it is a coverlet that belonged to Schumann's friend, Joseph Joachim, the great violinist, embroidered by a number of Berlin ladies with his initials « JJ » and some musical motifs from his compositions. Photos of Schumann, Clara, Joachim and Brahms adorn the walls, while some of their letters and a copy of the manuscript of the « Geistesvariationen » are on display in glass cases. Among them is Schumann's last (?) letter to Clara, dated about a year before he died. He saw Clara again (and for the last time) only when he was on his deathbed.

Schumann's last illness was pneumonia, brought on by starvation. The info in the museum says that he refused to eat, believing that (as a number of inmates apparently thought) the food was poisoned. I have read opinions elsewhere that suggested he may have been deliberately starving himself - a slow suicide over the fact that there was no way out. The writer Bettina von Arnim, who visited him earlier, had apparently found him in good health and longing to go home. Mental illness, at that time, was a terrible stigma. Perhaps, effectively, he was being « buried alive » .

What type of therapy was administered at that time ?

In those days, medications such as mood brighteners or drugs able to alter or enhance one's mental state did not exist. Doctor Franz Richarz advocated a treatment of non-restraint in opposition to coercive torture-like methods practiced in the public « crazy houses » of that time. Some of the therapies, which patients were subjected to in good faith, and today seem nonsensical, were the dousing of patients with cold water and the boring of holes in the skull to allow the escape of « bad fluids » - similar to blood-letting. Richarz could not completely do without some of the extreme methods when dealing with severely ill patients (e.g. , strapping patients to their beds) . Alcohol was administered as a medication.

Johannes Brahms, with Clara and Joseph Joachim, hurried to Schumann's bedside when news came to Düsseldorf from the doctors that they must hurry if they wished to see him again. He wrote :

« At 1st, he lay for a long time with eyes closed, and she knelt before him, more calmly than one would believe possible. But, after a while, he recognized her. Once, he plainly desired to embrace her, flung one arm wide around her. Of course, he had been unable to speak for some time already. One could understand (or, perhaps, imagine one did) only some disconnected words. Even that must have made her happy. He often refused the wine that was offered him, but, from her finger, he sometimes sucked it up eagerly, at such length and so passionately that one knew with certainty that he recognized the finger.

Tuesday noon, we came half an hour after his passing. He had passed away very gently, so that it was scarcely noticed.

His body looked peaceful then ; how comforting it all was. A wife could not have stood it any longer. »

The room is light and peaceful ; the chestnut tree beyond the window may or may not have been there, then. The scene is almost unimaginable, but we imagine it anyway, as best we can.

...

Johannes Brahms and Joseph Joachim will offer to Robert Schumann its last musical joy. Both organize, in January 1854, a Schumann Festival in Hanover. It will be a complete triumph which will make forget for one moment, lugubrious Düsseldorf.

Last once, the creative inspiration re-appears. After its 4 Symphonies and its « Faust » , it composes an Allegro of concert for piano, and the Concerto for violin dedicated to Joachim.

But in its last notes, it is with the piano that Schumann entrusts them. With the threshold of the madness, it composes the « Songs of the Paddle » , its up-setting musical will.

In February 1854, Schumann is invaded by new mental health disorders.

It tests evil with speaking and has auditive hallucinations. He hears the note « A » .

On February 10th, this note becomes animated and is made music :

« A music so splendid that one in heard the similar one on ground forever. » , says it.

It seems that Schumann enters gradually this world of suffering. He hardly fights and tries withdrawn from the insanity which little by little gains it, by work.

Admittedly, it does not compose. It cannot it, but it corrects its Concerto for violoncello.

Clara remains somewhat in withdrawal. She intends it to digress in the night of February 17th. They are the angels initially, then, the devils which turn around him. On February 21st, the crisis seems to calm down, Schumann can be put at the piano, to write letters and sudden it carries-out and becomes aware of its state.

It became insane. The terror of all its life.

Then, it suddenly decides to go in a lunatic asylum. Who knows what it will be able, the next night. It is made prepare its business, lays-out near him of the music-paper, the money, the feathers, etc.

But, on February 27th, it is thrown in the Rhine. Boatmen save it and bring back it at his place. Consequently, it is

treated as demented person. Clara which awaits its 8th child is distant.

On March 4th, 1854, it is taken along the morning in a hackney carriage. Doctor Richard Hasenclever and the male nurse go up with him. It is not locked-up.

Brahms and Joachim can visit it and hold Clara informed of its health condition.

At the beginning of its internment, it has some hope of cure, but quickly it forgets little by little all that it had left behind him.

During 2 years, its state little by little will worsen until Schumann is nothing any more but the shade of him even. It decides then, not to receive visits more and ceases little by little being nourished.

On July 23rd, Doctor Franz Richarz, who follows in-patient to the asylum of Eendenich, addresses to Clara the following telegram :

« If you want to find your husband still alive, come in all haste. »

Clara runs, Robert recognizes it and smiles to him. In an immense effort, it serves it in its arms. It dies-out on July 29th, 1856, at 4 pm.

It will leave 6 children to Clara.

...

Given his reported symptoms, one modern view is that his death was a result of syphilis, which he may have contracted during his student days, and which would have remained latent during most of his marriage. According to studies by the musicologist and literary scholar Eric Sams, Schumann's symptoms during his terminal illness and death appear consistent with those of mercury poisoning. Mercury, at this time, being a common treatment for syphilis and other conditions. Another possibility is that his neurological problems were the result of an intra-cranial mass. A report by W. Jänisch and G. Neuhaus on Schumann's autopsy indicates that he had a « gelatinous » tumor at the base of the brain it may have represented a colloid cyst, a craniopharyngioma, a chordoma, or a chordoid meningioma. In particular, meningiomas are known to produce musical auditory hallucinations, such as Schumann reported. It has also been hypothesized that he may have suffered from either schizophrenia or bipolar disorder and bipolar II disorder. Other sources have supported a diagnosis of bipolar disorder, citing his mood swings and changes in productivity. Schumann did, indeed, hear an « A » at the end of his life. It was a form of tinnitus or, perhaps, an auditory hallucination related to his major depressive episode. At times, he had musical hallucinations which were longer than just the single « A », but his diaries include comments from him about hearing that annoying single note. However, he didn't go mad from hearing it ; he was suffering from a major depressive episode and he experienced problems with his mental health long before he mentioned the tinnitus.

From the time of her husband's death, Clara devoted herself to the performance and interpretation of his works. In 1856, she 1st visited England, but the critics received Schumann's music coolly. Critics such as Henry Fothergill Chorley were particularly harsh in their disapproval. She returned to London, in 1865, and made regular appearances there, in later years. She became the authoritative editor of her husband's works for Breitkopf & Härtel. It was rumoured that she and Brahms destroyed many of Schumann's later works, which they thought to be tainted by his madness. However, only the « 5 Pieces » for cello and piano are known to have been destroyed. Most of Schumann's late-works, particularly the Violin Concerto, the « Fantasy » for violin and Orchestra and the Violin Sonata No. 3, all from 1853, have entered the repertoire.

...

The following is an excerpt from a letter, written by Johannes Brahms to Julius Otto Grimm. In it, he describes the reunion of Robert and Clara Schumann, immediately before Schumann's death. Schumann was at the asylum in Edenich and, up to this point, it had been the judgement of his doctors that it would be unwise for him to see his wife, as it might have agitated him and interfered with a hoped-for recovery. However, when it became clear that he was dying, the doctors lifted their interdiction. « Joachim » is Brahms' close friend and colleague, the violinist and composer Joseph Joachim ; « Dietri » another friend, composer and conductor Albert Dietrich. The rumors about the asylum mentioned in the letter were to the effect that it were poorly equipped.

« Surely, I will never again experience anything as moving as the reunion of Robert and Clara.

At 1st, he lay for a long time with eyes closed, and she knelt before him, more calmly than one would believe possible. But after a while he recognized her, and also on the next day.

Once he plainly desired to embrace her, flung one arm wide around her.

Of course, he had been unable to speak for some time already. One could understand (or, perhaps, imagine one did) only disconnected words. Even that must have made her happy. He often refused the wine that was offered him but, from her finger, he sometimes sucked it up eagerly, at such length and so passionately that one knew with certainty that he recognized the finger.

Tuesday noon, Joachim came from Heidelberg ; that delayed us somewhat in Bonn, otherwise, we would have arrived before his passing ; as it was, we came half an hour afterwards. It was for me as for you as you read it ; we should have breathed easier because he was released, and we couldn't believe it.

He had passed away very gently, so that it was scarcely noticed. His body looked peaceful, then ; how comforting it all was. A wife could not have stood it any longer.

Thursday evening, they buried him. I led the way, carrying the funeral wreath, Joachim and Dietrich came with us,

members of a Choral Society carried the coffin, there was wind music and singing.

The city had arranged a beautiful site for the occasion well beforehand, planted with 5 plane trees. Another comfort to "Frau" Clara was the Institution itself. All the bad rumours about it which had come to her (from Bettina, for example) were discredited. I wish I could write everything to you as I would like, but it can't be done. In any case, if I write the raw material to you, you can imagine, just as well as read, how sad, how fine, how deeply moving this death was. We (Joachim, Clara and I) have organized the papers Schumann left behind (and that is simply everything that he wrote !). Being in touch with him in this way, one learns to love and honour the man more deeply with each day.

I will be steeping myself in it much and often. »

(The translation is by Josef Eisinger and Styra Avins, from : « Johannes Brahms : Life and Letters. »)

...

Robert Schumann had never been an effective conductor, should never have been offered the position, and should not have accepted it. Friends always knew he had problems in this kind of executive post, but neither he nor Clara (who must have been aware of his problems) acknowledged any weakness on the podium. After his 1st attempt at leading an Orchestra in Leipzig, he proudly wrote Clara of what he perceived as success, but she received his letter at the same time as the gentle admonition from Livia Frege :

« If only your dear husband could resolve to scold a little ... »

Schumann gave-up the Men's Chorus in Dresden :

« I found too little real musical aspiration, and did not feel suited to it, nice people though they were. »

Despite some critical enthusiasm for the Dresden Choral Society, it was known that he had difficulty holding that group together. He depended increasingly on Clara, who would communicate the conductor's wishes to the chorus from her place at the piano.

The conducting responsibilities in Düsseldorf were heavier and his weaknesses more severe and more visible ; the strain on him and his wife was correspondingly greater. When Schumann was away or ill, Julius Tausch, his deputy, took-over. At 1st, this arrangement suited Schumann, and he asked that Tausch continue with preliminary rehearsals because, as he wrote to the committee :

« For a creative artist, after his day's work, it is too great an irritation to direct the preliminary studies of an amateur choir. »

But when the chorus preferred Tausch for all rehearsals, Clara, who had never liked Tausch (and who was displaced as pianist by him) , took the new arrangement as a personal affront. Her suspicions were aroused and she saw it as a « plot » .

In a letter to the Austrian music-critic Eduard Hanslick, written from Brünn on January 19, 1859, she was still resolutely denying that Schumann had any special problems as a conductor and blaming his difficulties in Düsseldorf on his illness and « intrigues » .

The letter, published in : Eduard Hanslick. « Aus neuer and nemaster Zeit » , 3rd edition, « Allgemeiner Verein für deutsche Literatur » , Berlin (1900) ; pages 320-321, is in the Theodore Finney Music Library of the University of Pittsburgh. I am grateful to James Cassaro for sending me a copy of the letter, which Hanslick published almost exactly as written.

In 1852, Schumann's condition deteriorated rapidly. He suffered great physical and mental anguish during the 1852-1853 season and, although he conducted one concert at the Lower-Rhine Music Festival, in May 1853, it seemed clear to everyone (except his wife) that he did not have the energy to continue as municipal music-director and certainly did not have the strength to withstand the accusations and counter-accusations, threats of dismissal, and charges of intrigue that were flying back and forth. His symptoms were alarming : he was more taciturn and withdrawn than ever, he had attacks that resembled mild strokes, he had no strength or stamina and, worst of all, he suffered from auditory hallucinations in which certain tones sounded incessantly - torture to anyone and a special horror for a musician. Effective conducting was out of the question, though he continued to compose and write. Berthold Litzmann refers to « a certain apathy and dreaminess » as well as « a peculiar and noticeable difficulty, from time to time, with verbal expression » . Wilhelm Joseph von Wasielewski, more specific, describes a noticeable increase in difficulty with speech :

« More than ever, all musical tempi seemed too fast. His physical bearing had something weighed down about it, and despite declarations of friendliness, a real apathy was evident in his intercourse with others. »

Other problems were insomnia and an embarrassing (for Clara) fervour for table tapping : a parlor game in which spirits from the other world were supposed to manifest their presence by rapping on a table. 10 year old Elise was expected to assist with this new enthusiasm.

One cannot help wondering how a musician of Clara's stature could defend Schumann's conducting when his incapacities were so obvious. Perhaps, she harbored the natural (but vain) hope that, if she ignored the signals of mental illness, they might disappear. Burdened with 6 children and a household, teaching, and performing, the 33 year old woman probably avoided thinking about the situation ; to acknowledge it would have been to acknowledge the need for action. Berthold Litzmann, her greatest apologist, wrote :

« The warding-off of each and every criticism that was directed against him was the only protection against critical or skeptical agitation in her own soul. »

The situation was made even more difficult by a change in Schumann's behavior toward her. He was now frequently nervous and irritable and increasingly critical of her playing. Frederick Niecks reports 2 incidents in which he denigrated her, both times as a woman artist : once Schumann asked Tausch to replace Clara in playing his quintet because, Schumann explained, « a man understands that better » and, on another occasion, he had Tausch « relieve her » as the accompanist of the chorus, « since the pianoforte drumming tired her too much and was more suitable for a man » . As early as November 9, 1850, Schumann blamed her playing for the cool audience response to his D-minor Trio, faulted her performance of Beethoven's « Appassionata » Sonata (3 work she had made her own as early as 1838) , and told her that her accompaniment of the singer was « terrible » .

To her diary, she poured-out her feelings after that evening, in November :

« What grieved me so frightfully was that I had played with all my strength, given it my best, and thought to myself that it had never gone so well, and so, it was even more bitter to hear, instead of a friendly word, only the most bitter, discouraging reproaches. I hardly know any more how I should play. Though I took great pains to accompany the singer in the most sensitive and responsive way, Robert said my accompanying was terrible ! If I did not have to use my playing to earn some money, I would absolutely not play another note in public, for what good is it to me to earn the applause of the audience if I cannot satisfy him ? »

We may wonder at this artist's desperate need for her husband's approval ; her history gives some insight into the problem. From childhood on, Clara equated approbation of her playing with love. Her early performances had secured the love and attention of her father, the one parent who was left to her. During the early years of the courtship, audience approval compensated for the lack of her father's support. Her performances in Berlin revived the opportunities to regain her mother's attention and love. Thus, for Clara, Robert's criticism was tantamount to a withholding of love. As far as we know, however, she never acknowledged to herself or revealed to her husband any resentment of his criticism. Tears fell, but the anger she was probably feeling (and suppressing) was directed at the ungrateful Düsseldorf audiences rather than at the man who was causing it. She treasured every bit of praise he gave and guarded him more zealously than ever.

Despite the illness and strains generated by the official position, Schumann was composing throughout the Düsseldorf years. Clara's diary describes the joy his music gave her :

« I have no peace ; I must try Robert's new Sonata immediately. »

« I am burning with impatience for it. »

« Overpowering »

« Sweeps one away to the wildest depths. »

« It has been a long time since I have been so affected by music. »

Many of her comments, however, reveal a curious conflict of emotions. She reported in her diary that, while Schumann was composing this Trio in C minor, Opus 110, which made a « powerful impression » on her, he allowed her to hear nothing at all of his work. When, on October 27, 1851, she was finally permitted to listen to it, she wrote :

« How wonderful is such an incessantly creative, powerful spirit ; how I glory in the fortune that heaven has granted me sufficient intellect and feeling to comprehend this heart and soul so completely. Often, a terrible anxiety comes over me when I think that I, among millions of wives, am the one who is so blessed and, then, I ask heaven if it is, perhaps, too much happiness. The shadows cast by material cares cannot compare with the joys and the blissful hours that I enjoy through the love and work of my Robert. »

(It is possible that this criticism was a projection of his own inability to function well, as reviewers and friends reported no diminution of her artistry.)

The months that began in September 1853 were fateful. Clara's birthday (her 34th) and their 13th wedding anniversary were celebrated in great style. After elaborate preparations, Schumann, who was feeling particularly well at this time, arranged an excursion and, the following day, presented his wife with a new piano, piled high with newly-composed music. Again, her « hunger » for his music was appeased, though she had « a feeling akin to sadness » . She was frightened by the frenzied pace at which he had been working and by the great expense of the new piano.

In her diary, she wrote :

« I cannot express very well what I feel, but my heart was filled with love and respect for Robert and thanks to heaven for the great happiness that overwhelms me. It may be presumptuous to say it, but is it not really true that I am the happiest wife on earth ? »

At the end of that month, however, the « happiest wife on earth » found she was pregnant again and that a long-awaited trip to England would have to be postponed once more. This time, she was able to express her feelings quite plainly ; on September 30, she lamented :

« My last good years are passing, my strength too. I am more discouraged than I can possibly say. »

On the same day, Schumann wrote in his diary :

« “ Herr ” Brahms, from Hamburg. »

And the following day :

« Visit from Brahms, a genius ? »

The arrival of the 20 year old composer was described, many years later, by Marie, the Schumanns' eldest daughter, at that time 12 years old :

« One day (it was in the year 1853) , the bell rang toward noon ; I ran-out, as children do, and opened the door. There, I saw a very young man, handsome as a picture, with long blond hair. He asked for my father. My parents went out, I said. He ventured to ask when he could come again. Tomorrow, at 11, I said ; my parents always go-out at 12. The next day, at 11 o'clock (we were in school) , he came again. Father received him ; he brought his compositions with him and Father thought that, as long as he was there, he could play the things for him, then and there. The young man sat-down at the piano. He had barely played a few measures when my father interrupted and ran-out saying, " Please, wait a moment, I must call my wife. " The mid-day meal that followed was unforgettable. Both parents were in the most joyful excitement - again and again, they began and could not speak of anything but the gifted young morning visitor, whose name was Johannes Brahms. »

« The Schumanns » last child was born on 11 June 1854.

2 days later, on October 3, Schumann added « Clara's certainty » : Clara was pregnant again.

Brahms had turned-up at the Schumann home at the urging of Joseph Joachim. The impact of the Hamburg musician on the Schumann family was stunning. In words befitting an oracle, Schumann described Brahms as a « young eagle ... a mighty Niagara ... the true Apostle » . By October 13, Schumann, who had not written a literary essay in 10 years, completed « Neue Bahnen » (New Paths) for the « Die Neue Zeitschrift für Musik » (the New Journal for Music) , in which he hailed the young composer as « springing forth, fully-armed, like Athena from the head of Zeus ; a young man over whose cradle graces and heroes have stood watch ? » He urged the music-publishers Breitkopf & Härtel to publish the young composer's 1st efforts.

Schumann had always given generously of his time, talents, and advice to other composers, but never before had he reacted so enthusiastically.

« Robert loves him and takes great pleasure in him, both the man and the artist. » , wrote Clara in her diary on October 30.

And added :

« Robert has written a nice article about him, " Neue Bahnen ". It appeared in Brendel's " Zeitschrift ". »

They saw Brahms almost every day during October, playing music, walking, talking, reading together. Although Clara had not always shared Schumann's enthusiasms, this time, she took equal delight in the young man's music. The Sonatas that Brahms brought with him had a masterful sweep and freshness that captured the imagination of both Schumanns. Brahms' presence may have helped the couple recapture the joy and excitement of their early-days in Leipzig, when

they were at the center of new musical thought. For a moment, perhaps, they were able to reclaim a sense of the sureness of their musical direction and forget the troubles in Düsseldorf. Brahms, who referred to Schumann as « the Master » , may have been embarrassed, but he accepted the praise gratefully. He left Düsseldorf on November 2, a few days before the delegation visited Clara to announce the reduction of Robert's responsibilities.

The Schumanns did not devote themselves exclusively to Brahms during October 1853. Throughout the month, they had critical confrontations with committees from the Orchestra Society. On October 19, Schumann noted in his household book, « Conference. Shameless people. » . He conducted several disastrous rehearsals and concerts in the church and for the orchestral subscription series. They entertained many out-of-town visitors, including the French artist Jean-Joseph-Bonaventure Laurens and his family (Laurens sketched portraits of Brahms and Schumann at this time) ; Bettina von Arnim and her daughter, Gisela ; Joachim, who came briefly on October 14 and then, again, at the end of the month to play with the Düsseldorf Orchestra and give a recital with Clara. There was much music making with Albert Dietrich and Ruppert Becker, young local musicians, as well as with Brahms. Throughout this time, Clara, pregnant again, continued to concertize locally, teach, practice, write letters for Schumann may have had 2nd thoughts about his over-enthusiastic response. He wrote to Georg Wigand, the publisher of his « Gesammelte Schriften » (Collected Writings) , on February 2, 1854, requesting that « Neue Bahnen » be omitted from the collection. The article did not, in fact, appear in the 1st edition published by Wigand, in 1854, although it has appeared in subsequent editions of the book.

See : Gerd Nauhaus. « Nachwort » , in : Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker » , 4 Volumes, Wigand, Leipzig (1854) ; reprinted in 1985 by Breitkopf & Härtel, Leipzig ; Volume 4, page 319.

Robert, make the necessary arrangements to play in Cologne, on November 8 (Beethoven's 5th Piano Concerto) ; and Bonn, on November 12 (chamber works) ; and supervise her 6 children and the household.

The difficulties that culminated in the delegation's meeting with Clara, on November 9, were never officially resolved ; the Schumanns did not remain in Düsseldorf to attempt to work anything out. After a rather high-handed letter to the concert committee, dated November 19, 1856, they left on November 24 for a concert tour in Holland that turned-out to be a heart-warming success. In Düsseldorf, the arguments and discussion over a possibly broken contract continued but, in the end, the mayor, Ludwig Hammers, in a noble gesture insisted that Schumann's salary for 1854 be paid whether or not he conducted. Hammers was also instrumental in ensuring that Schumann's salary was continued even after he was hospitalized.

Clara gave 10 highly-appreciated concerts in the 3 weeks of the Dutch tour. Her husband received a laurel wreath and the couple was serenaded. A short tour in January 1854, to Hannover, where they were welcomed by Joachim and Brahms, was a pleasant contrast to their uncomfortable position in Düsseldorf. Schumann was cheerful and talkative, Clara noted in her diary, but she added that Brahms seemed unusually quiet and Joachim more serious than usual. Could they have noticed something disquieting in Schumann's behavior ?

By February 10, when the final breakdown began, they were back in Düsseldorf. With great alarm, Clara noted

increasingly frequent auditory hallucinations, headaches, and sufferings beyond anything she had ever seen. Doctor Richard Hasenclever, a friend and member of the Chorus, attended him until it was thought necessary to consult another physician, a military doctor named Boger.

A letter to Joseph Joachim dated February 6, 1854, in which Schumann wrote of a « secret message between the lines » could not have allayed Joachim's fears that Schumann was disturbed. « Joseph Joachim Briefe », Band I ; pages 153-154.

A witness to Schumann's last days in Düsseldorf was Ruppert Becker, Wasielewski's successor as concert Master of the Düsseldorf Orchestra. The young violinist (the son of their old friend Ernst Adolph Becker, their confidant and adviser during the battle with Friedrich Wieck) described the situation in his diary :

« February 14 :

Today, Schumann spoke about a peculiar phenomenon that he has noticed for several days now. It is the inner-hearing of beautiful music in the form of entire works ! The timbre sounds like wind music heard from afar, and is distinguished by the most glorious harmonies. Even as we were sitting at Junge's (a restaurant) , his inner-concert began and he was forced to stop reading his newspaper ! God grant that this doesn't mean the worst. He spoke of it, saying :

“ This is what it must be like in another life when we have shed our corporeal selves. ”

Most significant that these strange phenomena appear now, at a time when Schumann has not composed for 8 weeks or more. »

...

« February 21 :

What I had not dared to think would happen has happened ! Schumann has been insane for several days now, I learned it 1st yesterday from Dietrich, who told me that “ Frau ” Schumann would like someone to come, in order to free her from the continuous watching. So, I visited him today but it would not have occurred to me to think he was ill if Dietrich had not assured me of it. I found him quite as usual. I conversed with him for a half hour and, then, took my leave. “ Frau ” Schumann looks as if she is suffering as she never has before. If the situation doesn't change, the worst is to be feared. She is in the 8th month of pregnancy (actually, the 5th or 6th) and has not closed an eye since his illness. The poor, unfortunate woman ! During the night, she sits by his bed and listens for every movement. »

...

« February 24 :

I visited him at noon and “ Frau ” Schumann asked me to go walking with him. During the hour I spent with him, he spoke quite rationally, except when he told me that the spirit of Franz Schubert had sent him a wonderful melody that he had written-down and on which he had composed variations. »

By the night of February 26, Schumann was insisting that he must go to an insane asylum, « as he could no longer control his mind and could not know what he might do during the night » . Doctors and assistants were summoned, and, for the 1st time in 10 days and nights, Clara did not sit with him.

She wrote in her diary :

« The next morning, he got-up but was so profoundly melancholy that I cannot possibly describe it. When I merely touched him, he said : “ Ah, Clara, I am not worthy of your love. ” He said that, he to whom I had always looked-up with the greatest, deepest reverence. »

That day, Marie was given the task of keeping an unobtrusive eye on her father while Clara spoke with Doctor Hasenclever, in another room. Marie later told what happened :

« The last time I saw my father was on the day on which he left the house to take his life. I had been called, since my mother had to speak with the doctor. I was supposed to sit in my mother’s little room and pay attention if my father, who was in his room nearby, needed anything. I sat at my mother’s writing-table for a while when the door of the next room opened and there stood my father in his long, green-flowered dressing gown. His face was quite white. As he looked at me, he thrust both hands in front of his face and said : “ Oh, God. ” And, then, he disappeared again. I sat as if spellbound for a short time and, then, I realized what I was supposed to be doing. I went into Father’s room. It was empty, and the doors, those to my parents’ bedroom and those that opened from there to the hall, were wide open. I rushed to my mother, the doctor was still there and, then, all the rooms in the house were thoroughly searched. It was clear my father was gone. Now, they sent people out for him, but my mother told me to go to “ Fräulein ” Leser, to tell her what had happened. When I went-out to the street, I saw a large noisy crowd of people coming toward me, and as I came closer I recognized my father, supported by 2 men under his arms, and with his hands in front of his face. I was terrified and, sobbing aloud, I ran through the streets to “ Fräulein ” Leser, to whom I told everything and who immediately arranged that she and “ Fräulein ” Junge (her companion) would come-back with me. We found my mother in the greatest anxiety. She had seen Father coming, the doctor and “ Fräulein ” Leser attempted to calm her and, then, the doctor insisted that she go to “ Fräulein ” Leser. An attendant was obtained for my father and, a few days later, he was taken away in a carriage. We, children, stood upstairs at the window and saw him get in. The carriage was driven into the court-yard to avoid being seen out in the street. Doctor Hasenclever and the attendant climbed in after him. We children were told that our father would soon return to us quite recovered, but the household servants, who were standing near and watching, cried. »

They were never to see him again, although he lived on for 2 and a half more years at a hospital in Endenich, a

suburb of Bonn, a short train journey from Düsseldorf. Periods of peace and clarity alternated with episodes of anxiety, depression, and psychotic behavior.

By the time Schumann's rescuers got him back to his house after his suicide attempt, Clara was no longer there. The doctor had urged her to go to the home of her friend Rosalie Leser (blind friend of Clara Schumann), for her own sake as well as Schumann's, and she did not see him during the 5 days he remained in Düsseldorf, though she sent him flowers and messages. In her diary, she described his departure in the carriage but she, herself, did not witness it. She remained at Rosalie Leser's home until after he left. The Doctor's injunction against seeing him continued throughout the years of Schumann's hospitalization, and we learn with astonishment that she did not see her husband until 2 days before his death, when he was so weak he could neither move nor speak.

Once Schumann was at Endenich, the Doctors forbade her to visit him, partly to shield her from the acute distress she might suffer at seeing him in a psychotic state and partly because they feared that reminders of the past would provoke renewed anxiety and agitation on his part. We know now, from the recently released medical log, that Schumann was far more ill than Clara was told. For much of the time in Endenich, his moods were unpredictable and shifted wildly within seconds. He was guarded 24 hours a day by attendants with whom he seemed to be on good terms. Friends and relatives visited but were permitted only to observe him. They, then, reported back to Clara. For many months, Schumann did not even ask for or about her (though he knew she was pregnant), and the Doctors believed it best to prohibit all communication between them. Brahms, who had spoken with the Doctors, in August, suggested that her letters to the Doctors might be too « over-excited ». He advised her to tone them down so that the physicians could see that she was stable and realistic and, so, might permit direct contact with Schumann. Finally, in September 1854, Doctor Peters, assistant to Doctor Franz Richarz, the Institution's director, asked Clara to write to her husband, who seemed somewhat improved and had begun asking about his family. She wrote immediately and as frequently as possible thereafter, always assuming that their correspondence would be read by the staff.

Between September 1854 and May 1855, Schumann wrote 8 letters to Clara. They varied greatly : some were warm, loving, and rational ; others brief, enigmatic, and confused. Then, the letters ceased. In September 1855, Doctor Richarz wrote her saying there was no hope for a complete recovery. If she continued to write to her husband, the letters have not survived.

For the 1st 10 months in the hospital, Schumann saw no one other than the hospital staff. Clara received weekly reports from the Doctors but was told not to visit. Finally, in December 1854, Joachim was permitted to speak with him, and, thereafter, Schumann had some face-to-face visits with Brahms and the writer Bettina von Arnim as well. « Frau » von Arnim, sister of Clemens Brentano and wife of Achim von Arnim, had met the Schumanns through Joachim, and Clara was flattered by her offer to visit Robert. In an emotional letter, dated April 13, 1855, Clara thanked her in advance and told her that she had written to prepare Schumann for the visit. The visit, which took place in late-April or early-May, actually caused Clara much grief. The older woman described a desolate, cheerless place and recommended that the patient be returned home to his family. This advice contradicted everything Clara had been told by the Doctors and, in great alarm, she sent Joachim to assess the situation. He reported that Schumann was very agitated and no change was made.

Bettina von Arnim, a writer and composer, was a revered figure though she was known to exaggerate. She obviously saw Schumann at a relatively quiet period. Joachim's appraisal of the situation after Bettina's visit is described in : « Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim » , 2 Volumes, edited by Andreas Moser, « Deutsche Brahms-Gesellschaft » , Berlin (1908) ; Volume I, pages 105-108.

Doctor Richarz had a reputation for being humane and progressive ; he followed the precepts of the English psychiatrist John Conolly, who argued against the use of restraint in the treatment of psychiatric patients. Moreover, Schumann seems to have been given special attention, probably because of his reputation. He had his own room with the use of a piano in a nearby common room and, after his initial recovery, he walked daily in the garden. By April 1854, he was taking long walks, accompanied by his nurse-attendant, into Bonn and the surrounding area. Richarz's hospital was a private institution in a park-like setting. From the large, pleasant rooms that are presumed to have been Schumann's, mountains can be seen.

Despite Doctor Richarz's excellent reputation, Schumann's friends and family always felt some uneasiness about the treatment and regime at Endenich. There were times during the course of the 2 and a half years he spent there when Schumann seemed quite well. Bettina von Arnim evidently saw him during one of those periods.

To add to Clara's uncertainties about Endenich, Schumann himself made several troubling remarks about his stay there. In a letter to Joachim and during a visit from Brahms, Schumann whispered that he would like to get away : « away, away from here » . Everyone offered advice. Brahms's mother ventured to say she thought Schumann would be better off at home with his family or, at the very least, should try another doctor or cure. In the spring of 1855 and, again, in March 1856, Brahms made several trips to inspect other hospitals but was disappointed in both the institutions and the Doctors he investigated. At Joachim's urging, Clara went to speak with Doctor Richarz, in May 1855, to discuss the possibility of a move, but he convinced her that the patient was in no condition to make a change. (They met in Brühl, some 50 kilometers north of Bonn.)

Because Clara Schumann never challenged the doctor's position regarding visits, she has been accused of being unfeeling and worse. Clara Schumann had many reasons for making no attempt to visit Endenich. Ist, she was basically a dutiful and conscientious woman ; the thought of questioning the orders of a physician would never have occurred to her - or to many of her contemporaries, for that matter. True, she had defied her father to marry Robert, but the decision was, as we know, extraordinarily difficult for her, and she vacillated for many years before she was able to disobey her father. Her ordinary mode was to follow the instructions of those who were in positions of authority. Then too, after her husband was hospitalized, she was forced to acknowledge the extent of his illness, something she had always avoided. « Melancholia » , headaches, rheumatic pains, dizziness, ringing in the ears, hallucinations had been noted for years but never faced squarely. Though she had doubts, from time to time, about the doctors at Endenich and always entertained hopes that he would recover, she did not question their authority and accepted the ban on visiting.

We can speculate on other reasons. Relatives of mental patients, particularly those who are suicidal, frequently feel

guilty. Though Clara was not officially informed of the suicide attempt, she suspected it almost immediately. The news had spread rapidly throughout the musical world. Everyone knew. Albert Dietrich, a close friend in Düsseldorf, wrote Joachim that he was sure she knew the truth.

In far-off Boston, the suicide attempt was reported on April 22, 1854, just 2 months after the event, in a sympathetic statement :

« The melancholy report of the insanity of this great composer appears to be confirmed, although we get no direct and full accounts. Foreign papers contain a paragraph, under the head of Düsseldorf, his last place of residence, to the effect that he had escaped his keepers and thrown himself into the Rhine, but that he was saved. His case, however, was considered hopeless. Probably, the over-excitement of an active brain, always intensely busied with the conception and execution of new musical creations, was the true secret of his lamentable state. (Dwight's, 5, 1854 ; page 22.)

Schumann's depression was so deep and his sense of isolation so extreme that Clara was undoubtedly apprehensive about seeing him. The man she knew was no longer there. Moreover, the fear, expressed in her diary and in letters to friends, that in a moment of insanity he might, as he himself had suggested, harm her or the children or himself was not unrealistic, as we now know. Added to the fear were the anger and resentment she must have felt when she found he did not ask after her or their children or want to see them.

The growing relationship with young Brahms originally brought her relief from engulfing melancholy and, then, gradually brought her a happiness she had not experienced for many years. It was inevitable that some feelings of guilt emerged when she realized what was happening.

Added to these considerations was the certainty that she received a sense of comfort, exhilaration, and power from the successful concert life she had resumed - indeed, felt she was forced to resume, in order to pay for Schumann's hospitalization and support her family.

During the 1st few weeks of his hospitalization, Clara was desperately anxious to see her husband and get some information about him. She begged Wasielewski, at that time Choral Director in Bonn, to inquire after him daily and send her news about Robert's condition. On March 10, she wrote :

« Oh, dearest friend, what are you inflicting upon me by not writing a word about my husband ! Today is the 6th day that he is in Endenich and I know nothing, not a word ! Oh, what a sorrow this is for me ! My heart breaks when I have no idea of how he is living, what he is doing, if he still hears the voices, in short, every word about him is balm for my wounded heart ! I don't ask for any kind of decisive word, just how he sleeps, what he does during the day, and whether or not he asks after me, that I am certainly entitled to know. Oh, my dear friend, don't do this to my heart - leaving me so completely without news. If you, yourself, cannot go, pay someone, charging it to me, and have them go to ask. »

She poured-out her feelings on paper but made an effort to control herself in front of her children. On May 7, 1854,

Brahms' 21st birthday, Hedwig Salomon, an acquaintance from Leipzig, stopped in to see her and later recorded her impressions :

« My longing to see Clara Schumann prevailed over my shyness toward this celebrated artist. We came to Schumann's kitchen 1st, from there, went to the children's room, where the nurse asked us to wait because « the “ Frau Doktor ” » was playing just now but we could listen from outside. The playing sounded grand, serious and powerful ; we could not understand how she could play like that at this time. When the piece was over (I didn't recognize it though it was familiar) , she came-out ; she looked so pathetic that it was difficult not to embrace her immediately. She was altered, looked old and jaundiced, but not broken or tearful. We avoided talking about the misfortune ; she asked after friends and why her father had not written for so long. Then, she struggled against tears and burst-out in bitter sobs. “ If I didn't have the firm hope that my husband would be better soon, I wouldn't want to live anymore. I cannot live without him. The worst is that I may not be with him and he has not yet asked for me, not even once during the whole time. ” She could barely bring-out these words, they were interrupted by convulsive sobs and her lovely eyes looked at me in an unspeakably sorrowful way. “ But don't think ”, she continued, “ that my husband is so bad. You would hardly notice that he was ill, he can carry on the deepest conversations, and is totally lucid about his situation ; he went to the institution voluntarily so he could return to us all the sooner. ” »

2 young men were at the piano in Schumann's room. Brahms had been playing his C major Sonata for Clara and Julius Otto Grimm. As he played, Hedwig Salomon noted :

« Clara became cheerful, appeared transfigured and young. It seemed to do her heart good, but she praised Brahms only with smiles and a handshake. »

On April 2, Clara asked Wasielewski to suggest that the Doctor write on Mondays rather than Sundays because, she wrote :

« On Monday mornings, I give piano lessons at Court early and always receive his letter just before I go there, and that is terrible because I am always so upset after the letter that I break-out in audible sobbing, and that is awful for me. If he cannot write regularly on Monday, then, let it go and better not say anything about it because I would rather endure it all than lose a word. »

In the terrible days after February 27, Clara turned to friends for support : her blind friend Rosalie Leser and Leser's companion, Elise Junge, were at her side from the beginning ; Clara's mother came posthaste from Berlin ; the young Düsseldorf musicians, Albert Dietrich and Julius Otto Grimm, and the 2 young men who had been closest to Schumann in the last few months, Brahms and Joachim, arrived almost immediately. Brahms came on March 3, announcing he was there to help her in any way he could.

Clara's greatest solace was music and her piano. The presence of the young musicians and Brahms' unwavering loyalty supplied sorely needed support. She did not have the heart to give public concerts immediately (pregnancy alone would never have stopped her) , but she did resume teaching 2 days after Schumann left, and she played with Brahms

and Dietrich or Grimm daily, I st only her husband's music and, then, that of other composers. In the course of the next 2 years, she saw Brahms almost every day when she was at home and corresponded with him when she was touring. Brahms stayed on in Düsseldorf, composing a bit, trying to make some money by teaching, and helping Clara's house-keeper and the servants with her children. The friendship with Brahms sustained her during the 2 and a half years Robert Schumann was in Endenich ; only gradually, did she perceive that it had turned to love.

Clara Schumann remained in Düsseldorf with her children until after the birth of Felix, her 8th and last child, in June. She wrote Emilie List that she worked as much as possible, teaching, playing, supervising the children and, then, exhausted, retired to Robert's workroom, where she sat at his desk, looked at his belongings and picture, and mourned. She added that though people might wonder how she could contemplate giving concerts at such a time, she did it because she believed she could earn the money needed to pay all the expenses of the illness. When he returned, she wrote, there would be no financial loss to remind him of his illness. (This was an illusion, of course, but it enabled her to avoid falling into a depression.)

Soon after Felix's birth, a period of touring and concertizing began. The staggering extent of her activities can be seen in her schedule for the last 6 months of 1854 :

July (Berlin) : Julie brought to stay with Marianne Bargiel.

August (Ostend Vacation) : Clara plays several concerts in Brussels and Ostend.

October 16 (Hannover) : Concert at the Court.

October 19 : Leipzig « Gewandhaus » Concert.

October 23 : Leipzig « Gewandhaus » Concert.

October 27 : Weimar Concert under Franz Liszt's direction.

November 3 : Frankfurt-am-Main Concert.

November 4 : Frankfurt-am-Main Concert.

November (Düsseldorf) : Short visit to see children.

November 13 (Hamburg) : 3 Concerts with the Philharmonic.

November 15 : Altona Concert.

November 16 : Hamburg Concert.

November 18 : Lübeck Concert.

November 21 : Bremen Concert.

November 23 : Berlin Concert.

November 29 : Breslau Concert.

December 1 : Breslau Concert.

December 4 : Berlin Concert with Joachim.

December 7 : Frankfurt-an-der-Oder Concert.

December 10 : Berlin Concert with Joachim.

December 14 : Potsdam Concert.

December 16 : Berlin Concert with Joachim.

December 20 : Berlin Concert with Joachim.

December 21 : Leipzig Concert with Joachim.

December 22 (Düsseldorf) : Home for Christmas.

The year 1855 opened with 8 concerts in the Netherlands, in January ; 10 concerts in Danzig, Berlin, and Pomerania in February and March ; and at the music Festival in Düsseldorf, in May. A tour to England had been arranged but was canceled when she heard better news from Edenich and decided to remain in Germany, in case word came that she would be able to see Robert. During the autumn of that year, she toured with Joachim, again. In 1856, she made even more extensive tours : Vienna, Budapest, and Prague early in the year ; and, from May to June, the long-postponed trip to England, where she gave 26 concerts in 2 and a half months.

She could not remain at home ; her disquiet was not assuaged by the concert tours, and she took frequent trips : to hear Beethoven's « Missa solemnis » in Cologne, to attend a performance of her husband's « Manfred » in Hamburg, short vacations alone, with women friends, and with Brahms and a woman companion. Often weak, exhausted, prone to attacks of anxiety about Robert, she was buoyed by the enthusiastic reception of her audiences and by Brahms' adoration (though they were rarely, if ever, alone) . Obsessed by her pain and by her need to support her family, she rejected all offers of financial aid from friends and set-out, again and again, despite pleas from Brahms and others to

stop. Her need to keep moving was desperate ; she felt relief from grief only when she was working.

Her art gave her more than solace : performing for audiences provided the love Schumann had withheld in the last years, and though his letters from Endenich were now filled with praise and admiration for her playing, actual applause was more gratifying. Mixed with the pleasures of concertizing was the ambivalence she confided to her diary and in letters to friends. On the one hand, she desperately wanted her husband back, again ; on the other, she could not face seeing him mentally ill. After hearing from Doctor Richarz, on September 10, 1855, that Schumann's situation was hopeless, she wrote in her diary :

« What a thought, to see him, the most zealous of artists, mentally weakened, perhaps, or far more likely, prey to the most terrible melancholy ! Do I want to have him like this ? And, yet, should I not want to have, most of all, the person back again ? Oh, I don't know what to think any more ; I have thought it all over thousands upon thousands of times, and it always remains just terrible. »

She was proud that she could earn the money to pay the Doctors' bills promptly but found them a heavy burden and briefly considered sending Robert to a less expensive State institution. The news that Robert was again composing and writing letters to his friends was welcome, but she and Brahms were concerned that his letters would reveal his mental condition. She responded immediately to his requests for music-paper but knew that the work in Endenich was not worthy of him and later suppressed much of it. For those closest to him (Brahms, Joachim, and Clara) , the image of Robert as a man revered, respected, and loved slipped gradually into that of a pitiable figure and a source of embarrassment.

In 1854, there was no real financial necessity for Clara to go on tour. Schumann's salary continued until 1855, and offers of help from wealthy friends and music-lovers in Leipzig and Hamburg came pouring-in. She rejected Härtel's offer to give a benefit concert in Leipzig for her and her children, saying :

« I will never allow anyone to give a concert for me. That I will do for myself when it is necessary. »

The only aid she accepted was from Paul Mendelssohn-Bartholdy, her banker and brother of Felix. He sent her a note as soon as he heard of the events of February 1854 :

« When my wife and I received the news of the indescribable misfortune that fate has inflicted upon you, our 1st thought and wish was to be able to be helpful and useful to you in some way. It has occurred to me that peace and quiet will be a necessity for your physical and spiritual condition for a considerable time and that such an interruption of your professional activities may be detrimental to your household situation. In this case, just let me know with a word and what you would like and I am ready and willing to do whatever I can for you. And, if my assumption is incorrect, I beg you again, if there is any opportunity for me to be useful in any other ways, treat me as you would have treated my brother, in whose spirit I turn to you !

About the misfortune itself, I will say nothing more. That I have ventured to write this letter to you may indicate to

you how I feel about it. May God be with you in your difficult life's task. »

Mendelssohn-Bartholdy enclosed a letter of credit for 400 « Thaler » .

The offer was so generous and put forth with such sympathy and sensitivity that she accepted the money and consented to hold it, in case of need. She was able to return it within a few months. Between 1854 and 1856, Clara added 5,000 « Thaler » to the Schumann family capital, more than Robert's Düsseldorf salary over a 4 year period.

Schumann never learned of the full-extent of her professional activities. She was just completing an English tour in June 1856 when a telegram from Endenich reached her. Schumann was totally debilitated, though he was still conscious. Before the final days, Clara went to Endenich twice (on July 14 and July 23) but was dissuaded from seeing her husband. Though she was prepared to see him on the 23rd, Brahms (who had accompanied her) and the Doctors persuaded her not to go into his room because his appearance was so shocking. Only when they realized that he had no more than 1 day or 2 to live was she permitted to see him. Clara spent July 27 and 28 and the morning of July 29 with her husband ; she was calm and controlled and able to describe in her diary what she saw :

« For weeks, he had had nothing but wine and “ gelée ” (today, I gave it to him) and he took it with the happiest expression and, in haste, licking the wine from my fingers. Ah, he knew that it was I. »

On the afternoon of July 29, she and Brahms slipped-out to meet Joachim at the railway station. The 3 returned about an hour later to find that he had died in his room, quite alone. She could feel only relief at his release. She wrote in her diary :

« His head was beautiful in death, the forehead so transparent and gently rounded. I stood at the body of my dearly loved husband and was calm ; all my feelings were of thankfulness to God that he was finally free, and as I knelt at his bed I had such a holy feeling. It was as if his magnificent spirit hovered above me. Oh, if he had only taken me with him ! I saw him today for the last time (I placed some flowers on his brow) , he has taken my love with him !
»

Brahms described it to Joachim as « moving and pitiful » .

He added :

« Schumann is very wasted, there is no question of his talking or being conscious. »

(« Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim » , Band I ; page 158.)

Schumann's illness and the cause of his death have been subjects of much controversy. The symptoms he presented were puzzling and the medical diagnosis was as difficult in 1956 as it was in 1856. The release of the long-lost medical record in 1994, however, threw much light on the tragic final 2 and a half years of his life. The document

contains excerpts from the log kept by Doctor Franz Richarz, the psychiatrist and director of the private institution to which Schumann had been sent. Doctor Richarz or his assistant, Doctor Peters, saw Schumann daily and noted his pulse, digestion, pupils, temperature, eating habits, medication, mental condition, and behavior. Visitors (Brahms, Joachim, Marianne Bargiel, Bettina von Amim) were permitted at times when Schumann was relatively calm, but the physician obviously believed that visits from Clara, at any time, would be too upsetting for both husband and wife.

The record reveals that the patient was often agitated and unruly, screamed, was hostile and aggressive, lost control of bodily functions, had seizures, and hallucinated. Eventually, he lost the power of speech and could barely swallow. Richarz wrote on September 12, 1855 (without comment) , that Schumann told him he had contracted syphilis in 1831 but that he had been given arsenic and was considered cured. (Arsenic was one of the heavy metals used to treat syphilis at that time.) Doctor Richarz could not (or would not) give a diagnosis of tertiary neuro-syphilis ; tests to determine the presence of that disease were not yet available and many of the symptoms resembled other mental illnesses. Both the symptoms and the treatments Richarz described, however, were typical of those of patients in the tertiary stage of syphilis. The disease was widespread in the 19th Century ; Franz Franken writes that it is almost impossible for us to imagine how common it was. Richarz had a roster of eminent patients with similar medical histories.

Schumann's exposure to syphilis occurred in 1831 (according to his own admission) , and was undoubtedly treated in accordance with the medical precepts of that time. These treatments would have eliminated his primary symptoms and rendered him non-infectious. Thus, the contagious stages were past by the time of his marriage, in 1840, and his wife and children were not infected. However, these treatments were inadequate to stop the internal progress of the infection. It is not uncommon for decades to pass before the final stages of syphilis are manifested. My thanks to Anna Burton, M.D. , who reviewed the medical reports and helped me understand this and other illnesses suffered by Robert Schumann.

It was known that Robert Schumann had also suffered cyclical variations in mood (often viewed as an expression of bipolar or manic-depressive disorder) and that he suffered from many physical problems and psychological stresses from late-adolescence on. He made no attempt to conceal these episodes and recorded them in his diaries and in letters to friends. But, in view of the suicide attempt, increasing psychotic behavior, information about an early bout of syphilis, and partial paralysis, Richarz could not have ignored the possibility that Schumann's later illness was tertiary syphilis and treated him accordingly.

Clara was carefully shielded from any hint of syphilis. She and her family believed what Doctors Richarz and Peters reported : that Robert Schumann's death was caused by a nervous condition aggravated by overwork and that an inflammation of the lungs dealt the final blow.

A Life Misunderstood

Robert Schumann is widely regarded as corner-stone to Germany's Romantic era. Not only was he an accomplished composer, he also inaugurated and published for « Die Neue Zeitschrift für Musik » (the New Journal for Music) , one

of the most important musical publications of the 19th Century.

Yet, amidst his musical and editorial successes, the most life-changing event was possibly his marriage to Clara Wieck (1819-1896). Wieck did not only stand-out as a wife and mother, bearing him 7 children and caring for him throughout his years of sickness, she was also a talented pianist herself. She encouraged Schumann to expand his repertoire beyond the piano to include Symphonies, and Symphony No. 4 was written in commemoration of her birthday. She also contributed heavily to Schumann's popularity by performing his works for many years after his death.

In 1843, the Leipzig Conservatory of Music hired Schumann as a piano professor. Sadly, his neurological problems inhibited his capacity for teaching and composing. 12 years later, an attempted suicide left him confined to a private mental institute near Bonn, where he passed away 2 years later.

It is widely rumoured that Schumann had contracted the sexually-transmitted disease syphilis during his lifetime. His youth was a « playful » one, as reflected in several piano compositions that he named after different women. It was not until 1991 that disclosure of his diary entry confirmed that he was indeed diagnosed with syphilis in 1831.

Although an autopsy was carried-out following Schumann's death, the record had mysteriously gone missing. Thus, for years, it was believed he died from tertiary syphilis affecting his brain. Yet, it continues to puzzle the medical world why his wife, who had bore him 7 children, did not suffer from any symptoms of syphilis, and was even able to perform normally for many years thereafter.

The record of the autopsy was finally rediscovered in 1973. Franz Richarz, the director of the hospital in which Schumann was admitted, carried-out the autopsy. He wrote that Schumann's brain weighed 1,336 grams and showed no signs of shrinkage. Although the lower-base of his brain revealed an unknown gelatinous tumor, there were neither signs of inflammation nor any signs of syphilis. The report had supported none of the hypotheses surrounding Schumann's underlying illness in the literature.

For this reason, the medical view of Schumann's death changed. It turned-out that Schumann has been wronged for many years - syphilis was not the cause of his mental problems. However, he did suffer from manic depression which caused him to fluctuate dramatically between heightened excitement and severe depression. At times, he was unable to write anything and, at other times, he displayed outrageous productivity. For example, in the year he married Clara Wieck, he had produced 150 piano pieces !

Patients of manic depression often report feeling invincible during episodes of mania. Schumann's high-regard for his own musical hallucinations corresponded with this. It may further explain why schizophrenia was present amongst his children. Schumann's bouts of mania and depression were also reflected in his letters and writings. He signed the name « Florestan » in times of heightened emotions, but took the name « Eusebius » when severely depressed. Critics say that his greatest work, « Kreisleriana », actually resembles the 2 poles of his manic depression. The 2nd, 4th and 6th movements are in B-flat major, while the 3rd, 5th and 8th chapters are in G minor ; the 1st 3 movements are

melodically slow and reflective, while the last 3 are energetic and lively.

Besides Schumann, other renowned composers who may also have suffered from manic depression include Georg Friedrich Händel, Otto Klemperer and Gioacchino Rossini. Before the age of 37, Rossini wrote 37 Operas, yet, his productivity declined dramatically in the next 40 years when severe depression prevailed. Many people attribute his early years of heightened creativity to his manic depression.

Schumann also suffered from a condition in his right-hand which numbed and stiffened his fingers. He started to complain of this problem from the age of 22 and was told that prolonged piano-playing would have affected his arms as well. As with his mental illness, people used to say it was the syphilis. However, just as rumours tainted his early death, syphilis had nothing to do with it. Recent medical analyses reveal that Dystonia, a neurological disorder which causes involuntary muscle contractions, was the real cause to blame.

...

According to John Worthen in a new biography, « Robert Schumann : Life and Death of a Musician » , Schumann was not mentally disturbed, but suffered from a nerve disorder caused by tertiary syphilis. Worthen marshals convincing medical evidence to support this diagnosis, but the case he makes for Schumann's overall mental stability is shakier. The extensive diaries Schumann kept throughout his life document a desperate fear of going mad, no doubt influenced by his sister's suicide when he was a teenager, as well as by the auditory hallucinations he experienced periodically throughout his 30's and 40's. Worthen, however, plays down the mental illness in Schumann's family and Schumann's own physical symptoms, instead, interpreting his ability to document such feelings as proof that he was, in fact, quite stable. That Worthen goes to great lengths to insist on this stability is, perhaps, a response to the entrenched nature of the Schumann-asmanic-depressive narrative, but it seriously inhibits his ability to present a nuanced representation of Schumann, the man, or of Schumann, the composer.

Autopsy report of the corpse of the composer Robert Schumann : publication and interpretation of a re-discovered document

Authors : W. Jänisch (Hallé University) and Gerd Nauhaus.

« Zentralbibliothek Allgemeine Pathologie »

Abstract

The report, previously regarded as lost, of the post-mortem examination performed on Robert Schumann was found in 1973 by Gerd Nauhaus in the Archive of the « Robert Schumann House » , in Zwickau. The original version is published here, for the 1st time. Doctor of medicine Franz Richarz, director of the private psychiatric institution in which Schumann had been hospitalized, conducted the autopsy together with his assistant Doctor of medicine Eberhard Peters. Fragments of the autopsy findings, published by Richarz are known through his letters, provided, until now, the

only available facts. The prosecutor's diagnosis of brain atrophy is not supported by the brain weight of 1,336 grams, which is near the average brain weight for men of the corresponding age, nor by the volume of the cranium. 1,510 cubic centimeters, as reported by Doctor Hermann Schaaffhausen. The indentations and protuberances of the cranial bones in the region of the middle-cranial fossa were regarded as reflecting prominent indentations of the gyri and were attributed no pathological significance. A small osteophyte in the region was not regarded as clinically important. The thickenings and scattered adhesions of the arachnoid membrane described in the report, cannot be pathologically interpreted. Moreover, such findings are so uncharacteristic as to provide no compelling evidence for a resolved or ongoing chronic inflammatory process. The available information permits no further interpretation of a mass in the hypophyseal region, described as gelatinous and partly of cartilagenous consistency. The cardiac findings do not suggest hypertension. The condition of the kidneys is not mentioned. The rediscovered document contains no information which persuasively supports any of the hypotheses about Robert Schumann's underlying illness which have appeared in the literature.

To Listen To Schumann, Bring a Couch

And you were feeling overwhelmed by the 118 different diagnoses recently tallied for Wolfgang Amadeus Mozart's final illness ? Consider Robert Schumann, whose bicentennial is being celebrated this year and whose medical history has occasioned even more impassioned debate.

Though Schumann, who died in 1856 at the age of 46, has received fewer diagnoses than Mozart, his case is messier, and the stakes are higher. Discussions of Mozart's final illness are confined to the physical : infection, cardiovascular disease, kidney function and poisoning. They do not affect our view of his compositions, except for the « Requiem » , and, then, only in terms of the circumstances of its commissioning.

For Mozart, the medical and the musical remain separate. In Schumann's case, the usual diagnoses have included mental illnesses. Because associations between mental state and creativity are inevitable, stigmas and stereotypes attached to psychiatric illnesses have long influenced the interpretation of Schumann's music.

During the last 2 decades, concerts featuring music by « bipolar » composers, including Schumann, have flourished. Prominent ensembles like the Los Angeles Philharmonic and the National Symphony have brought this concept to large audiences and, in May, the Baltimore Symphony is to present : « Schumann's Beautiful Mind » , a program exploring that mind, « beset by bipolar disorder, yet, still able to produce some of Classical music's most original and inspired work » .

In academia, by contrast, since the 1980's, a host of musicological studies have tried to defend Schumann's late-works against those who find traces of pathology in them.

Concerts that promise a bipolar experience and studies that locate « health » in his scores not only refashion biography, they also affect habits of listening. Retrospective psychiatric diagnoses shape the way people listen and what they hear.

Take the 2004 DVD, « Music and the Mind : The Life and Works of Robert Schumann » , a « Touchstar » Productions video of a lecture and performance by Doctor Richard Kogan, a Cornell University professor of psychiatry and Juilliard-trained pianist. In it, he contends that « Carnival » , Schumann's Opus 9, « could not have been written by someone who did not suffer from bipolar disorder » . It is, he adds, « practically a catalog of bipolar symptomatology » .

The way Schumann's music flits from idea to idea in that suite of short pieces, Doctor Kogan argues, is an exteriorization of the disorganized and illogical thought processes that typify manic episodes. Linking short excerpts to depressive and manic moods, Doctor Kogan seeks to isolate the actual sounds of psychiatric disorder. It's a lesson in medico-musical listening.

The use of Schumann's music as diagnostic evidence has a long history. In 1906, the German psychiatrist Paul Julius Möbius, who was a proponent of the idea that mental illness was a symptom of hereditary degeneration, published a « pathographie » of the composer.

Möbius wrote :

« Listening to Schumann's music instructs one that Schumann was an extremely nervous person. »

He added :

« It seems evident that, from youth onward, Schumann was mentally ill. »

His diagnosis was dementia praecox, an illness soon renamed schizophrenia.

Previously, most commentators had repeated the diagnosis of Franz Richarz, Schumann's doctor at the Endenich mental asylum, who reported that Schumann had died of progressive paralysis brought on by overwork and exhaustion. As Richarz's diagnosis became better known, commentary citing the « exhaustion » present in Schumann's late-music began to surface.

And so, as the Schumann scholar John Daverio reported, prominent musical figures like the critic Eduard Hanslick and the violinist Joseph Joachim (to whom Schumann dedicated his Violin Concerto) helped popularize the notion that the late-works suffered from exhaustion. So, while psychiatrists listened to Schumann's music for evidence of illness, musicians began using psychiatric diagnoses to aid their assessments of musical quality.

By the end of the 19th Century, exhaustion was no longer considered an adequate explanation for mental illness. Within the new science of psychiatric classification, illnesses that could account for Schumann's symptoms (and music) were seen as having a hereditary basis.

Möbius's work brought about a re-conceptualization of Schumann's health history. A hereditary illness like schizophrenia

or manic-depressive disorder, unlike exhaustion, could leave traces throughout a composer's output, not just in the late-works. The early popularization of these diagnoses was aided by a changing orientation in German psychiatric research toward biological models that favored the hereditary transmission of mental illness over environmental factors.

In the early decades of the 20th Century, scientific consensus on the inheritability of mental illness helped fuel fear over the threat posed by genetic « degeneration ». Combined with the belief that nervous diseases were on the rise, fear of degeneracy served to increase the authority of eugenics. Famous forensic psychiatrists like Cesare Lombroso, the Italian professor of criminal anthropology, asserted a connection between genius and mental instability.

In Germany, several studies on the inheritance of musical ability followed. The most painstakingly detailed, in relation to Schumann, was a 1925 article that sought to delineate hereditary laws governing musical ability. Almost 100 of Schumann's relatives were evaluated as being musical or not. In Schumann's case, studies on the transmission of musical ability containing family trees and calculations of genetic inheritance were shadowed by the question of « pathological inheritance » .

Such inheritance remained a sinister obsession of German psychiatry during the 1930's and 1940's. Shortly after the Nazi seizure of power, a law mandated sterilization for anyone diagnosed with schizophrenia or manic-depressive illness (to name just 2 diseases often diagnosed in Schumann) . By 1945, almost 400,000 people had undergone forced sterilization. At least 70,000 had been murdered. All the while, the accomplishments of German composers, including Schumann, were upheld as evidence of German biological superiority.

Schumann's death in a mental asylum, thus, posed a problem for psychiatry and propaganda under the Nazis. The premiere of his late- Violin Concerto, in 1937, was, in part, an attempt by Josef Gœbbels, the Propaganda minister, to introduce a replacement for the racially banned Mendelssohn's much-loved Concerto. So, a 1943 medical dissertation that said Schumann had suffered from vascular dementia (small strokes brought on by hypertension) rather than schizophrenia or manic-depressive illness found ready acceptance. It absolved Schumann and his family from the taint of hereditary mental illness. Despite a dearth of evidence, the hypertension diagnosis lingered on in medical and musicological discourse until the mid-1980's. After World War II, work by English-speaking scholars became more prominent. In the 1950's, the British psychiatrists Eliot Slater and Alfred Meyer argued for manic-depressive illness followed by syphilis. Like many before them, they turned to Schumann's music to buttress their arguments, but they used it in a novel way, as a source of quantitative data. Schumann's productivity (measured in Opus numbers per year) fluctuated over time, they noticed. Matching those records to reports of Schumann's mood, they correlated years of elation with high-productivity and depression with meager accomplishment.

Their work has sparked the wide popularity of the bipolar hypothesis, yet, it is rife with dubious assumptions. Does mental state change with the calendar year ? Does each Opus represent the same amount of work ? Are pieces necessarily begun and completed within the same calendar year ? What about unpublished works ?

The study made a seductive claim. It could transform Schumann's music (the source of endlessly conflicting interpretations) into objective data that could be graphed or charted. Such thinking captured musicological attention by

way of Slater's contribution to a 1972 collection of essays on Schumann, and it reached a wider public in part through the work of Doctor Kay Redfield Jamison, a professor of psychiatry at Johns Hopkins University.

Doctor Jamison's popular 1993 book, « Touched With Fire : Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament » (published by Free Press) , uses Schumann as an example of the many famous artists she says suffered from the illness. It is probably the best-known study to argue for connections between bipolar disorder and genius. Performances and marketing of « manic-depressive music » are largely indebted to her work.

In 1991, Schumann's mysteriously lost medical records from the Edenich asylum re-surfaced. Aribert Reimann, a Berlin composer whose grandfather's sister had married a son of Richarz, Schumann's doctor, inherited the records on the condition he keep them secret. Mister Reimann eventually offered them to the Berlin Academy of the Arts.

In 2006, 150 years after Schumann's death, the records were published in their entirety (except for a few missing pages presumed to have been lost during World War II) . Many scholars believe they indicate that Schumann died of neurosyphilis. But because conclusive diagnosis of syphilis was not possible until the early 20th Century, the records cannot resolve all diagnostic disagreements. Published alongside the records are analyzes whose conflicting readings dispel notions that the records relay straightforward or easy truths.

The medical records are difficult to decode because descriptions and interpretations of psychiatric symptoms occur within specific historical and geographic contexts. This is as true today as it was in Schumann's time, as a glance at different editions of the Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders will readily confirm. The complex and incomplete epistolary, musical and medical texts we use to study Schumann's life will continue to elicit diverse, even contradictory readings. As much as the diagnoses have introduced new audiences to Schumann's life and works, we will never achieve consensus on what he really had.

...

In Robert Schumann's case, according to several sources the idea of entering a mental institution was his own. Following a note in his diary, on February 10th, 1854, a series of auditory delusions occurred. They continued for the following weeks - usually, in the form of music. His final piano composition, the « Ghost variations » , was composed as a result of these. Schumann believed the theme to these variations was sent to him by an angel. The hallucinations became more and more horrendous, at times, Schumann felt attacked by wild beasts.

At the same time, he was obviously afraid of losing control of his actions and feared harming either himself or someone else. Clara Schumann wrote in her diary that, during the night of February 26th, Schumann « suddenly got-up and wanted to have his clothes » . It was necessary, he said, for him to go into the asylum because he was no longer in control of himself, and did not know what he might do Robert laid-out with plain deliberation everything that he wanted to take with him : watch, money, music-paper, pens, cigars ; and when I said to him :

« Robert, do you want to leave your wife and children ? »

He replied :

« It will not be for long. I will soon return cured. » (Wilhelm Joseph von Wasielewsk, 1906.)

On the following day, in the midst of the Rhenish Carnival, in Düsseldorf, Schumann left the house and attempted to take his own life by leaping into the Rhine. In the days that followed, he said to his doctors that « they should take him to an asylum, because only there could he return to health » . As his treating physician Doctor Richard Hasenclever was acquainted with Doctor Franz Richarz, who owned and led a private asylum in Endenich, near Bonn, it was decided to send him there. Schumann arrived in Endenich, on March 4th, accompanied by Hasenclever and 2 attendants. At that time, it took 8 hours to travel from Dusseldorf to Bonn-Endenich. The asylum in Endenich had a good reputation and, by all accounts, was well-maintained (Franz Hermann Franken, 1984 ; Peter Ostwald, 1985) .

The recent publication of Robert Schumann's patient records from the Endenich asylum, 150 years after his death, is important for the understanding of his complex pathography (Franz Hermann Franken, 1997 ; Doctor Ako Mayeda et al. , 2006) . Due to doctor-patient confidentiality, Doctor Franz Richarz never intended to publish the record ; his daughter-in-law bequeathed the record to her god-son, a psychiatrist, who was the uncle of Aribert Reimann, a well-known contemporary German composer. Irritated by the fierce and unfair discussion regarding Schumann's final disease, Reimann decided to allow publication of the record (Franz Hermann Franken, 1997 ; Doctor Ako Mayeda et al. , 2006) . This is a much welcome and most important contribution to a clearer picture of Schumann's final years. In the view of most authors who have since analyzed the material, the diagnosis of neuro-syphilis becomes more plausible than it had already been. However, curiously enough, the original sources published by the Schumann Society, in Düsseldorf, contain the detailed comments of a psychiatrist who makes every attempt to reject this diagnosis (Doctor Ako Mayeda et al. , 2006) . Thereby, he stands in a long tradition of authors who favor different disease theories, obviously trying not to tarnish the reputation of the composer and his family (Hans Gruhle, 1906 ; Doctor Justinius Kerner, 1963 ; Paul Julius Möbius, 1906 ; Nussbaum, 1923 ; Payk, 1977 ; Eliot Slater and Alfred Meyer, 1959) . The given respect may have its origins in the attitude of Clara Schumann, their children and the much protective close friends Johannes Brahms and Joseph Joachim. However, the finally published sources give a very clear picture of neuro-syphilis. The following excerpts aim at illustrating the most remarkable symptoms of Schumann's disease.

11 April 1854 : He said to the attendant that the authorities had ordered him to be burnt in hell : he had done too many bad things. During the night, very restless, most time out of bed, not taking-off the clothes, moaned as if in pain, was totally sleepless.

19 April 1854 : Restless at night, spoke loudly to himself until midnight, about the « Veneris » , being unhappy, becoming mad ; got-up later and wanted to leave the room, became violent with the attendant.

27 September 1854 : Yesterday, he moved to the main-building : very pleased and thankful, thereabout, helping with the transfer wrote a moderately long, thoughtful and calmly written letter to his wife, with omissions of some words, the date correct. Talked a lot to himself during the night, softly, the fingers moving on the blanket as if playing the

piano. Asking the attendant if he had made bad things, somebody mentioned this to him.

10 November 1854 : Almost continuously plays dominos.

31 December 1854 : Rejected sherry and some of the Rhine wine, saying this tasted bitter, similar to the water.

8 January 1855 : Talking of poison when taking his medication. He is so disorganized that he becomes impossible for him to have a short communication about a certain object.

12 January 1855 : Was visited by « Herr » Brahms yesterday. He was very pleased about this visit. He talks during the rounds quite freely and understandable but very slowly and with a voice similar to a child (with omissions) .

22 January 1855 : During the rounds, he reports a spell that made him believe he would die. He said he had never had something similar before, these had been cramps, namely in his right-hand during the rounds (half an hour after the spell) had convulsions in the fingers and could not suppress them.

24 January 1855 : Convulsions in the right-hand.

9 February 1855 : He speaks again today about silly things, that the silly voices were calling him.

24 February 1855 : Yesterday, in a good mood, talking a lot. Was visited by « Herr » Brahms. He found him much better than the last time.

7 March 1855 : The deprivation of sleep being his worst problem, hearing silly voices, a bad demon menacing him, the same having played a lot of horrible animal faces 7 months ago, etc.

9 March 1855 : Most of the time, his speech is totally incomprehensible.

12 March 1855 : During the rounds, sitting on the sofa, a spell of anxiousness with convulsions in his extremities. Complains of headache, pressure in the chest, anxious. The speech very disabled, soundless, unintelligible, afraid of becoming mad. Believes he is persecuted by the « Nemesis » . His consciousness not disturbed meanwhile the right pupil is much larger than the left pupil when shining light in his eyes. Understood and answered all questions during the spell.

28 April 1855 : He refers the simplest things to the persecutions of the evil demon. Speaks a lot during visits, but hardly understandable. He expresses the completely unwarranted suspicion that his watch might run too fast.

4 May 1855 : During the rounds, writing, unpleasant. He said he wrote a letter to a notary in order to sue the doctor.

6 May 1855 : Today, he spoke of the prosecution of the « wicked hag » .

8 May 1855 : Played the piano almost for 2 hours, very wild and incoherent. Threatened the attendant with a chair. His speech is mumbling similar to a drunken man.

19 May 1855 : Yesterday, very shy, especially after a visit from Joseph Joachim. Could stay at the piano only for a short period of time. Often, his whole body was over-taken by shivers and strong convulsions

24 May 1855 : Played the piano, did not finish the piece, and said this was too tiresome.

16 June 1855 : He is completely calm, without any symptoms of madness or hallucinations.

9 July 1855 : He says he has pain in his belly. He has pain everywhere on touching him, if he liked.

25 July 1855 : He was agitated, impulsive, loud, struck the attendant. Everything being poisoned. During night-time, continuously excited, screaming, angry.

25 August 1855 : Yesterday, calm, friendly, talking to himself in an exalted good mood, laughing a lot.

8 September 1855 : Sometimes, very loud today. Could not be persuaded to write a letter to his wife.

12 September 1855 : Wrote down abrupt mentions of melancholic content during the past days and reflections such as : « 1831 : I was syphilitic and was cured with arsenic. »

10 October 1855 : Since yesterday, extremely loud, screaming, shouting, also at night : walks around the room, touching several of his works while shouting : « This is mine. » Appearance very disordered. Poured the wine in the closet, claiming this was urine.

31 October 1855 : Yesterday afternoon, during the whole night and, today, until after breakfast extremely loud, screaming, consequently very hoarse.

19 January 1856 : During the evening rounds, friendly. Tried to talk coherently and calmly about his compositions.

16 April 1856 : He was calm. Burned the letters from his wife yesterday evening and, this morning, disagrees that he burned letters at all.

29 April 1856 : Yesterday, he wrote a clear and coherent letter to his doctors.

9 June 1856 : Yesterday, he received birthday greeting from « Herr » Brahms. Schumann was unpleasant, speaking of poison when hot chocolate was served.

11 July 1856 : Looking sick. His eyes squinting inside. His pupils both much widened.

...

Aggressive behavior was present by Robert Schumann and Hugo Wolf, as well as focal seizures. Generalized seizures were also reported during their final days, along with pneumonia as the terminal illness. Already some time before marked « cachexia » was noted, incontinence was documented. Dysarthria was a very important and marked symptom in both composers, and pupillary abnormalities were observed by medical doctors before the onset of general paresis in Wolf's case and in Schumann's record from Endenich. Schumann showed marked stereotypies in playing dominos for whole days. From a visit in Endenich, Johannes Brahms reported finding Schumann with an atlas, arranging names of cities and rivers in alphabetical order :

« We sat down, it became increasingly painful for me. He spoke continually, but I understood nothing. Often, he only babbled, something like babab-dadada. »

Schumann permanently feared of being poisoned, and would therefore often refuse his food. On other occasions, he poured wine on the floor claiming it was urine. Both composer's writing ability deteriorated. Wolf's hand-writing became unintelligible from 1899 on. A late-document of his signature, from 1899, shows significantly disabled hand-writing. Robert Schumann, in contrast, could write quite well until 1 year before he died. His last letter to Clara shows clear hand-writing with only minor semantic errors. Regarding the creative output, both composers did not manage to compose new « œuvres ». Schumann's « Geistervariationen » is probably his final original work ; although, in the early days at Endenich, it is reported that Schumann composed a piano accompaniment for violin to a Niccolò Paganini « Caprice » and 2 short and very simple chorale settings (the 1st on the church chorale « When my last hour is close at hand ») which have been published posthumously.

...

Wilhelm Joseph von Wasielewski reported that Schumann « lacked the ability to put himself in close rapport with others, and to make his meaning clear to them ; this was because he either was silent or spoke so low that he could not be understood » (Wilhelm Joseph von Wasielewski, 1906) . Yet, both had definite strengths in expressing their points-of-view in the written word. Possibly, their way to overcome these personal « short-comings » was to concentrate on musical expression as a way of showing emotions.

The role of illness is in part quite obvious. All 3 composers may well have been suspicious about the nature of the primary infection - the medical knowledge of contemporary physicians was good enough to indicate to their patients the possible serious consequences of their sexual adventures. Hence, it may well have been more than the « typical » anxiety of the period that both Schumann and Wolf expressed their fear of becoming mad. In addition, they were very well-aware of the fates of their famous « co-patients » . Ironically, in a megalomaniac delusion, Wolf expressed his ambitions to cure Friedrich Nietzsche and was convinced that he was the director of his asylum, in Vienna. Schumann

and Wolf must have had in mind the horrible vision of ending in an asylum ; they were by all accounts well-aware of the shortness of their remaining productive time. By all means, this alone, would have justified an intense concentration and condensation of their respective productive periods.

The less obvious role of their illness lies in the potential catalytic effect of the disease with respect to creativity. This is, by far, the more difficult question to answer. Several authors have speculated about the nature of the very wide mood swings and have proposed the diagnosis of bi-polar affective disorder in both composers to explain the marked mood swings and also fitting with periods of feverish creativity.

However, even allowing for such a diagnosis, it certainly does not explain the final period of illnesses. Again, syphilis alone is definitely not a sufficient diagnosis to explain all of the remarkable extremes in creative output in Franz Schubert, Robert Schumann and Hugo Wolf. Whatever Schubert died of, it did not affect his genius. In clear contrast, in both Schumann and Wolf, neuro-syphilis was the due cause of the final termination in artistic output. Hence, we can only speculate about the possible link between neuro-syphilis and creativity through the severe organic disturbance of the neuronal networks including the limbic brain with its direct links to motivation. Likewise, a disease-mediated disinhibition of the frontal sub-cortical circuits might interfere with creativity.

...

Robert Schumann's 1st (and undoubtedly frightening) contact with institutional psychiatry had been during his adolescence, when he visited the Caruses, in Colditz, and observed the inmates there. German medicine in the Romantic era had reverted to a kind of medieval approach, which emphasized mystical speculation about the « soul » and punishment rather than treatment of the mentally ill. A more enlightened approach, in particular, the reforms in patient care that the great French psychiatrist Philippe Pinel (1745-1826) had inaugurated, were slow to penetrate the feudalistic German States. During the early part of the Century, psychotic people roamed the streets as beggars, were flogged in poor-houses, or were imprisoned in huge stone fortresses.

But the 12 years Robert Schumann spent in Leipzig had exposed him to a more humane and modern tradition. In that city, Johann Christian Heinrroh (1773-1843) , a disciple of Pinel, had become Germany's 1st professor of psychiatry, and the homeopathic physicians who treated Schumann had impressed him with their medical approach to mental illness. In Dresden, Schumann had learned about the use of hypnosis and hydro-therapy. Thus, it is not surprising that, after losing control of his mind, in January 1854, the composer asked for psychiatric care and cooperated with the doctors who agreed to take care of him. He hoped a brief hospitalization would help him regain his health and resume the career that had been so immensely productive.

Schumann's leap into the Rhine had been suicidal, to be sure. But it could also have been a cry for help. He wanted to leave his wife, fearing that he might do her some harm, but she, in her advanced state of pregnancy, had continued to cling to him. By suddenly taking the matter into his own hands and making a public spectacle of their problems, he had forced the doctors to separate them. Thus, Schumann placed himself, Clara, and some of their closest friends under medical authority for an indefinite period. On a deeper level, his self-immersion in the « majestic Father Rhine

a German God » , as he described this body of water in his adolescence, may also have symbolized rebirth and the wish for magical reunion with an all-powerful parent. (After Schumann's death, Clara discovered a suicide note he had left for her. It said : « Dear Clara, I will throw my wedding ring into the Rhine. Do the same and bath rings will then be united. »)

The doctors who cared for Schumann in the hospital belonged to a new wave in German psychiatry, the so-called organicist school, which looked for physical causes of mental disease, preferred pharmacological interventions, and looked askance at the older moralistic and soul-searching practices of their « psychist » colleagues. Thus, it is difficult to assess whether they understood Schumann's various and conflicted motives.

Franz Richarz (1812-1887) had studied medicine in Bonn, where psychiatry was taught by Friedrich Nasse (1773-1851) , an influential « organicist » who knew Goethe personally and believed that all mental disease stems basically from a disturbance of the heart and blood circulation. Nasse treated patients liberally with medication (drugs and herbs) and physical methods (baths, immersion in mineral springs, climate cures) , and only rarely by hypnosis.

Profoundly impressed by Nasse's personality and teaching, young Richarz decided to devote his life to psychiatry and, after completing medical school, he apprenticed himself to Doctor Maximilian Jacobi, director of the Rhineland's largest asylum for the mentally ill, in Siegburg. It was a discouraging experience. Jacobi had relatively little faith in medical treatment. He claimed that 80 % of the patients who recovered from mental diseases did so because of the « hygienic, disciplinary, and moral » policies enforced in his asylum.

After 8 years of work there, as Jacobi's assistant, Doctor Franz Richarz was ready to open his own, much smaller, mental hospital. He purchased an attractive 7 acre private Estate, in Endenich, near Bonn, and re-modeled the main-building, a 2 story structure, to accommodate a maximum of 14 psychiatric patients. It was the Rhineland's 1st private mental hospital. On the ground-floor were Richarz's examining rooms and the living quarters for his nurse. Patients lived upstairs ; Schumann's bedroom faced south-east with a view of the mountains along the Rhine. In a nearby sitting room stood the piano he occasionally played - the same instrument Franz Liszt had used to dedicate the « Beethoven Memorial » in Bonn, in 1843.

In larger, State-supported institutions, patients were customarily segregated : those who seemed treatable were placed in separate buildings from those who seemed incurable and needed mainly custodial care. Richarz wanted to abolish this distinction. What is incurable today, he believed, might with the progress of science be curable tomorrow. He abhorred the over-crowded conditions of most public institutions and justified the existence of a smaller hospital by saying that no more than 50 patients could be properly supervised by the doctor in charge. One of the few advantages of a larger asylum was that it could supply a much greater amount of autopsy material, and Doctor Richarz somewhat sarcastically suggested that, by working in a bigger hospital, an ambitious psychiatrist could further his academic career. Organicists, including Richarz, believed that brain dissection could establish the causes of mental disease, and autopsy reports were often published as contributions to science.

(Endenich is within walking distance of the center of Bonn. The Estate that Doctor Richarz purchased had belonged to

a prominent family named Kaufmann and, during the Napoleonic upheaval when Bonn University was closed, the Estate became a sort of campus for law students. As the city of Bonn expanded, it incorporated the outlying Endenich within its city limits. Partly damaged by bombing during the Second World War, the hospital has been rebuilt and can be seen today at « Sebastianstraße Nr. 82 » .)

Finally, Doctor Richarz believed that small private hospitals made access to a patient's family easier. By reducing the distance between the asylum and the community, he hoped to facilitate the rehabilitation and early discharge of his patients. In that respect, he was well ahead of his time. All in all, he was probably one of the most experienced and competent psychiatrists to be found in the Rhineland, at that time.

Regrettably, by the time Schumann was admitted to Endenich, Doctor Richarz could no longer live-up to his own high-ideals. Within a decade of its opening, his hospital had expanded quickly. 2 additional buildings were opened to accommodate the mushrooming population of patients, which finally exceeded 60. No longer could Richarz supervise everyone. Almost from the beginning, he had to employ other physicians, for example, Doctor Uwe Henrik Peters, whom he put in charge of Schumann. (Often, these assistants would leave the stall after a while to open competing private asylums.) The hospital's nursing staff remained minimal, so that Richarz often had to delegate the daily care of patients to untrained lay personnel from the neighborhood, who did not always act in the patients' best interests. Some of the local inn-keepers, in today's Endenich, recall the asylum very well (it had continued to function until 1925) . One recalled his grandfather's tales about the wintry days when attendants, with their patients, would spend a considerable amount of time in the tavern. By getting them intoxicated, said the inn-keeper, the attendants would feel they were helping not only the patients but also the donors, who could then justify recommending a longer hospital stay.

Community care in the sense that Doctor Richarz had originally proposed it was out of the question for Schumann, who was far from home and completely isolated from his family. Only a few friends, including Johannes Brahms and Joseph Joachim, ever visited him. Probably, an even greater obstacle for Doctor Richarz in treating patients was his progressive deafness, which led to his early retirement. Schumann, when he talked at all, spoke softly. Even after the composer recovered from the acute phase of his psychosis, Doctor Peters, according to a visitor, in August 1854, complained about his silence, « which makes it difficult if not impossible to explore his inner life » .

In 1872, his nephew, Doctor Bernard Öbeke (who had been his assistant since 1859) took charge of the Endenich asylum, and Doctor Richarz stayed on only as a consultant.

It, therefore, seems unlikely that the doctors in Endenich understood very much of what was troubling Schumann. They had no access to information about his personal history, his emotional conflicts, or his previous breakdowns, as we do today. When he was admitted to the hospital, only Doctor Hasenclever was on hand to convey facts about the patient, and these were mainly about his recent suicide attempt. Clara, who could have provided a great deal of relevant information about her husband's personality, including what constituted his « normal » behavior, remained uninvolved in his treatment. Nor until June 1855, 15 months after his admission, did she venture to speak with Doctor Richarz (and, then, not at the hospital but, in Brühl, 23 kilometers away) . Even then, Clara undoubtedly had difficulties

disclosing to the doctor some of the more important aspects of the case. She probably felt guilty, as the close relatives of a suicidal patient often do, about having allowed the situation to get so out of control. Johannes Brahms, writing to Clara, on 29 January 1855, said that he, too, was withholding information from Doctor Richarz, presumably at her request, specifically about Schumann's « premonitions of death ». Brahms urged Clara to « write the doctors and tell them that Schumann has often before talked about such things » .

If Doctor Franz Richarz had maintained a daily record of Schumann's hospital care, it would have helped immensely to explain what happened in Endenich. Such a document has never been found, however. Doctor Richarz did maintain files at Endenich, and the « loss » of Schumann's case record has been a cause for speculation. Some people think he destroyed it to keep the unhappy facts from Clara. But that seems unlikely, since she was given a copy of the autopsy report, which was probably more frightening. Richarz passed on to Wilhelm Joseph von Wasielewski some carefully edited and gruesome extracts from this post-mortem examination, suggesting that he was trying to present a certain picture of Schumann as having had an irreversible and advanced form of brain disease. (Richarz later published a somewhat milder diagnosis, as will be discussed shortly.) Perhaps, he was concerned about the effect the release of Schumann's detailed hospital records might have on Clara's reputation, or that of other well-known musicians like Brahms and Joachim, who had benefited from Schumann's support.

There is, of course, the possibility that Doctor Richarz's medical records perished after the hospital was closed, in 1925. This seems unlikely, however, for other case histories of famous men treated in Endenich, at the time, have survived. A reasonable speculation is that, because Schumann's record would have revealed the terrible details of an unsuccessful hospital treatment, Doctor Richarz suppressed all of it except the autopsy report.

Not until 1871, 1 year before his retirement, and only very cautiously in a professional journal, did Richarz disclose that there had been an epidemic of suicides by self-starvation, in Endenich. As we shall see, Robert Schumann was probably one of its victims. Wanting to protect his hospital's good reputation and to continue to draw patients away from competing institutions, Doctor Richarz may have asked his nephew to conceal or destroy any case records that might be used as potential evidence of malpractice. He later wrote enthusiastically about his experimental treatments of self-starvation.

Schumann seems to have enjoyed being cared for by men. He liked having « Herr » Bremer and another attendant in his bedroom before being transferred to Endenich. Upon his arrival there, on 4 March 1854, Doctor Richarz received Schumann « in a very kindhearted way and gave him an attendant all his own, whom he liked immediately » . It was a regression, perhaps, to the agonizing weeks after his 1st breakdown, at age 23, when Carl Günther was his roommate.

Clara, after more than 13 years of living with Schumann, missed him a great deal at the beginning, especially during the night. On 8 March, she reported in her diary :

« I cannot sleep at all or just lie in a kind of half-sleep, during which nothing but horrifying images hover about me. I constantly see and hear him. »

2 days later, she sent an anguished appeal for news to Wasielewski, in Bonn :

« Oh, what agony it is for me ! My heart breaks completely when I don't even know how he lives, what he does, whether he still hears the voices. How does he sleep, what does he do during the day, and does he ask for me or not ? »

On 13 March, she sent her mother to Endenich, only to learn that :

« Robert's condition was much the same ; he mostly lies on the bed, but goes walking twice a day and, when not too fearful, converses with the doctors in a friendly way. »

1 week later, Doctor Peters notified her that Schumann was « generally better » , but that :

« The anxieties (Beängstigungen) recur frequently as yet, so that he paces restlessly, back and forth, in his room and, now and again, gets down on his knees and wrings his hands. »

At the end of the month, Johannes Brahms, who had gone to Cologne for a performance of Beethoven's 9th Symphony (which he had never heard before) stopped in Endenich. (He was accompanied by Wasielewski and another musician, the cellist Christian Reimers.) Doctor Richarz did not allow them to see Schumann, but he told them that his patient was sleeping a great deal. When he awakened, he usually talked about Düsseldorf, about the mountains he had climbed and the flowers he had picked there, but not about his wife. This news distressed Clara. She wondered :

« If he thinks about flowers, why doesn't he think of me, why does he never ask about me, why doesn't he request news about me ? »

She was beginning to realize, painfully, that her husband was withdrawing from her :

« Has he closed-off his longing for me within himself ? Then, how terrible (!) what must he be suffering ? »

Clara made repeated, agitated complaints about not getting information about her husband, even though she was hearing about him nearly every day. No one was able to tell her what she wanted to hear, however : that he was thinking of her and still in love with her. Another letter from Doctor Uwe Henrik Peters (from 1 April 1854) diplomatically avoids this issue but sounds re-assuring :

« I am happy to be able to inform you that your husband's better state of health and calm behavior has been maintained since Monday (27 March) . He still wants to rest a great deal and, except for the time, he satisfies his wish to go walking, most of the day is spent dozing on the sofa, or preferably on his bed. Anxiety attacks have not been noted at all during this period, nor have the earlier auditory hallucinations re-appeared. Altogether, he has been gentle, friendly, easy-going, but brief in conversations. »

We must remember that, by now, Schumann had been hospitalized for nearly 1 month, and he was undoubtedly sedated, which would account for his desire to sleep. Doctor Richarz's favourite remedies for emotional excitement were chloral hydrate, chloroform, and morphine (by injection) . Chloral hydrate is still occasionally used as a sedative-hypnotic today, but not chloroform, which is a dangerously toxic chemical that can produce liver or kidney damage. Morphine, one of the most powerful and highly-addicting analgesics, was used liberally by 19th Century psychiatrists. An opiate, morphine is not a very desirable treatment for patients like Schumann, who have depressive tendencies. (His son, Ferdinand, later became addicted to it.)

The 1 April letter from Doctor Peters (probably dictated by Doctor Franz Richarz) is the only existing document from Endenich that alludes to violence on the composer's part. An attendant apparently felt threatened in Schumann's presence, but it seems probable that upon being admitted to the hospital Schumann was in a state of extreme agitation, which might have escalated into aggressive behavior if he had been interfered with (a scenario that he feared when Clara came too close to him) . Peters reported :

« He was not violent toward his attendant, as surely happened at the beginning (“ Gewalttätig gegen seinen Wärter, wie dies in der ersten Zeit wohl vorgekommen, ist er nicht gewesen ”) ; on the contrary, he showed himself kindly disposed toward him, expressed his regret ... »

But she decided not to move, for she expected her husband to be back before fall and wanted him to « find everything the way he had left it » .

Fortunately, Paul Mendelssohn, Felix's brother, immediately offered assistance. On 18 March, he sent Clara a check for 400 « Thalers » , enough to pay for more than 6 months of hospital care. After much pondering, she nearly sent the money back, but she finally conceded that, since it might take « 3 to 4 months » before Schumann could go on a « recovery trip » with her (traveling seems never to have been far from Clara's mind) , it would be compatible with her « honour » to accept Mendelssohn's help.

Yet, after only 2 months, Clara again worried about money :

« My primary effort must now be to earn whatever Robert's illness costs. »

She was eager to get on with her concerts and regretted being pregnant.

Meanwhile, Clara was developing a growing attachment to « the good Brahms » . Her diary mentions « his facial expressions, his telling eyes » and the appealing way he moved his body at the piano. At first, she tried to explain away her interest in the young man by referring to « the way he (Brahms) mourns with me for the Beloved » . But, as time passed, she acknowledged a feeling of attraction, couched delicately in terms of the romance that had sprung up among all 3 musicians before Schumann was hospitalized. On 27 May 1854, after strolling with Brahms through a park where she and Robert used to walk, Clara wrote :

« It is with Brahms that I prefer to talk about Robert, 1st because Robert loves him more than anyone and, then, because, with all his youthfulness, he has such a soothingly tender feeling for me ! The whole man is such a remarkable phenomenon, partly advanced far beyond his years, and partly always so childlike in his reactions. »

Clara's « most painful » suspicions that Schumann was falling-out of love with her probably fed her Romantic feelings for Brahms.

As we have already learned from his correspondence with Joseph Joachim, Brahms, too, felt sexually stimulated in Clara's presence. For the moment, though, their mutual attraction would have to be suppressed. On 6 June 1854, 3 months after Schumann's admission to Eendenich (and 2 days before his 44th birthday) , Clara received news from the doctor suggesting that the end of the ordeal might be in sight.

« Robert has been quiet, without any auditory hallucinations, without fears, is nor talking in a confused way, and has asked certain questions which show that he is beginning to recall the past. »

5 days later, Felix Schumann was born. Clara postponed the christening, hoping that her husband would be able to attend. (Eventually, Brahms stood in for him as Felix's godfather.) But there was encouraging news from Eendenich. In July, Mathilde Hartmann, a soprano from Düsseldorf and a friend of the family, was allowed to observe Schumann, but not to speak with him. She found him « looking very well walking firmly and fairly fast, inspecting the flowerbeds with his lorgnette, talking and greeting in a friendly manner » . By this time, the mayor of Düsseldorf, Ludwig Hammers, had decreed that Schumann's salary should be paid until the end of the year, to allow ample time for his treatment and rehabilitation without burdening Clara too much financially.

In August, Clara received further information from Julius Grimm, who had been permitted to observe Schumann for a considerable length of time :

« “ Herr ” Schumann had just returned from a walk, accompanied by his attendant whom he seems to like and with whom he spoke many times in a friendly way. As I entered, Doctor Peters approached him from the court-yard and led him to the window behind which I was concealed. “ Herr ” Schumann had visited the Bonn cemetery. To Doctor Peters' questions about how he was feeling, where he had been, what he had seen, he responded with very clear, friendly answers. He talked spontaneously about the burial places of Niehbur and Schiller's son. “ Herr ” Schumann's speech wasn't in the least confused, and the sound of his voice was rather soft, as usual. He laughed somewhat more loudly only when his attendant made a joke, but this subsided quickly. When not talking, he always held a white handkerchief to his lips. I could detect no derangement in his eyes - his gaze was always openly directed toward Doctor Peters, and as friendly, gentle, and mild as when I had seen it earlier, during our last meeting in Hanover. Incidentally, “ Herr ” Schumann looks well and strong - only, he's put on some weight I think. As you know, he hasn't had any auditory hallucinations or become excited for a long time. »

Grimm's informative and presumably objective letter about Schumann during the 6th month of his confinement sounds

encouraging. Nevertheless, it mentions behavior that the doctors felt was sufficiently psycho-pathological to justify keeping him in the hospital longer. For example, he was wearing dark clothing and a vest, even though the weather was quite hot. He had a strange way of reminiscing, which Grimm found difficult to follow.

« Herr » Schumann told Doctor Peters that the town which he sees is not Bonn - whereupon Doctor Peters says :

« How so ? Aren't those the towers of the Bonn Cathedral ? »

Schumann :

« Exactly ; I know very well that the “ Beethoven Monument ” is next to the Bonn Cathedral. »

Doctor Peters was probably intent on demonstrating for young Grimm that his patient was mentally confused. Schumann seemed to be trying to deny where he was. Perhaps, it was wishful thinking, based on his desire to be somewhere other than in a hospital. Or, he might truly have been disoriented. Berthold Litzmann, in his biography of Clara, adds in a foot-note that the doctors ...

...

... him on their anniversary. The coherence and neatness of what he wrote is remarkable. Every sentence is logical and meaningful, and the penmanship seems, if anything, « more » legible than before his psychosis. (Perhaps, Schumann was being watched, or helped, while writing to his wife ; he may also have been sedated.)

He began by thanking her for remembering to write to him on their wedding anniversary, and for sending her and the children's love. He wrote :

« Greet and kiss the little ones. Oh, if I could see and talk to all of you sometime ; but the distance is just too great. »

He followed with a flood of questions. How was Clara getting along, did she still « play as magnificently as usual » , had Marie and Elise been making « progress » , did they still sing, did Clara still have the Klemms piano he had given her, the previous year ? He asked about his manuscripts, about some recent compositions (the « Requiem » and « The Singer's Curse ») , about his « autograph collection of Gœthe, Jean Paul, Mozart, Beethoven, Weber » , and about his own correspondence and publications. Schumann seemed to be exercising his memory, perhaps, to show the doctors, as well as himself, that his mind was working again.

« Is it a dream that, last winter, we were in Holland, and that you were received so brilliantly everywhere, namely in Rotterdam, and that they gave us a torch-light procession, and how magnificently you played the E-flat major Concerto and the Sonatas in C major and F minor by Beethoven, Chopin's “ Études ”, Mendelssohn's “ Songs Without Words ”, and, also, my new Concert Piece in D ? »

The letter also shows an interest in the present and the future :

« Could you, perhaps, send me something interesting, maybe the poems by Scherenberg, some early volumes of my newspaper, and the “ Musical Rules for the Home and for Life ”. Then, I need note-paper very badly, since I sometimes want to write down some music. »

Schumann described his life in the asylum as « very simple » , but he « always enjoys the beautiful view of Bonn, when I go there » , and he saw and remembered :

« Godesberg, where, as you will also remember, I had attacks of seizures (“ Krampfanfälle ”) while working in the strongest heat of the sun. »

This brought him closer to the subject of his psychosis, and he asked Clara whether she, too, could recall :

« A theme in E-flat major, which I once heard during the night and wrote variations for ; could you send them, and maybe also include something from your own compositions ? »

With considerable objectivity, Schumann remarked that his letter was full of « so many questions and requests » ; he wanted to « come to you and speak with you about them at length » . As if wanting to protect his wife from any further unpleasantness, he added :

« If you would like to put a veil over this or that which I've asked you about, then do so. »

(« Putting a veil (“ Schleier ”) » over something was one of Schumann's favourite expressions, a typically Romantic idiom that alludes to mystery and obscurity. In the context of this 1st letter to his wife, the phrase may also be interpreted to connote mourning, as well as chastity, which his hospitalization made necessary.)

4 days later, Schumann wrote again, to thank Clara for « such good news » about their new-born son, and to praise her choice of the « clearest name » , Felix, a tribute to Mendelssohn. Again, he asked her to send him « one thing or the other » . This 2nd letter also contained innumerable questions (about her, about Joachim and Brahms) , as well as reminiscences and comments about the children, friends and relatives, trips, the Music Festival, his music, his letters from Vienna. In addition, he reported :

« I am now much stronger and look much younger than in Düsseldorf. My life is not as agitated as before. How completely different it used to be. »

There can be no doubt that Schumann was trying to establish contact with his wife. Why, then, was no reconciliation with Clara and the children attempted at this point ? The usual explanation, supported by documents, is that Doctor Franz Richarz did not encourage Clara to see her husband. Family therapy, as we know it today, was unheard of at

the time, and the doctors may nor have known how to deal with Schumann's latent hostility toward, and fear of, his wife. They may have thought he might become excited again and suffer a set-back.

Most likely, the psychiatrists had noticed Clara's mixed feelings. Despite her many requests for news, she never really pressed the matter of visiting her husband. Instead she sent her mother to Endenich and repeatedly asked Brahms, Joachim, and other mutual friends to go there. In one of his letters, Brahms wrote that Schumann had asked fearfully if Clara might have died, since he hadn't heard from her for so long. In fact, the doctors had withheld Clara's letters.

Nonetheless, at times, it seemed that Clara was deliberately avoiding a visit to Endenich. In July 1854, when Schumann's recovery seemed to be imminent, she traveled all the way to Berlin without making the short detour to Bonn. In August and September 1854, Clara went on a vacation to Ostend, in Belgium, but she did not stop in Endenich on either leg of the journey. In October, she began giving concerts and traveled widely, to Hamburg, to Holland (with Brahms) , to Berlin once more, and to other cities - again, without going to Endenich. She did not visit Schumann for Christmas or the New Year (1854-1855) . In April 1855, she went to Cologne with Brahms, but did not continue 25 kilometers farther south to Bonn. (She sent Brahms there, in her place.) That summer, she also spent 5 days walking along the Rhine with Brahms, when their romance was blossoming, but she did not stop in Endenich.

(We know that patients much sicker than Schumann were discharged from Endenich if family circumstances permitted it. Alfred Rethels, for example, was allowed to go home to his mother shortly before he died.)

It has also been suggested that Doctor Richarz kept Clara from visiting Schumann, in 1854, because of the assumption that it might upset « her » too much. But, then, how do we explain that he allowed her to see him in 1856, when self-starvation had turned her husband into a living skeleton ? Clara was an assertive woman ; she had defied her own father to marry Schumann. Therefore, the argument that she now wanted to be with her husband but was thwarted by his doctors is nor convincing. After 1854, Clara was paying for Schumann's hospitalization, so, had she wanted to see him, she could have insisted.

Thus, we must assume that there were several reasons for Schumann's non-rehabilitation. Clara probably felt guilty and shameful because what had been a private problem was now out in the open. It was one thing to have a husband who was moody, inept as an administrator, and awkward or embarrassed in social situations ; she could always make excuses. But the realization that he had actually become dangerously psychotic was more difficult for her to integrate into her concept of a loving husband. Even his suicide attempt, which newspapers around the world had commented on, was something Clara had to deny. Finally, to have Schumann residing in a mental institution was worse than anything her father had ever predicted, even though he had foreseen, correctly, that she would eventually have to support herself and her children.

After what happened in Düsseldorf, Schumann's chances of finding work again (had he been released from Endenich) probably would have been very limited. His experience and ability as a teacher were meager and, as a conductor, he had failed. Surely, Wilhelm Joseph von Wasielewski, who lived in Bonn, told Doctor Franz Richarz that no city in Germany would want to have Schumann as a music-director. Neither would Schumann play the piano. Richarz did invite

him several times to his home, to perform on the instrument there. The results, as we can imagine, were far from satisfactory. Schumann had not been a virtuoso for many years. He might have continued to do some music-criticism, but it is doubtful that he would have earned an income from such an occupation.

That left musical composition. But Schumann's output, while a patient in Endenich, was trifling. He wrote piano accompaniments for the Paganini « Caprice », hoping that Joseph Joachim and Brahms would play them. He also started, but did not finish, a piano reduction of Joachim's « Heinrich » Overture.

Exactly when, we do not know, but, sometime during his interminable hospitalization, Schumann harmonized an old Chorale melody. (This tune, which dates back to 1569, had already been used 3 times by Johann Sebastian Bach.) Schumann's hand-writing on the manuscript is impressively neat ; no tremor, elision, or other signs of organicity can be detected. But shattering in their psychological implication are the words of the hymn he chose to harmonize. They suggest strongly that Schumann had resigned himself to the only course left open to him : death.

Wenn mein Stündlein vorhanden ist
Aus dieser Welt zu scheiden,
So hilf Du mir, Herr Jesu Christ,
In meinem letzten Leiden.
Herr, meine Seel' an meinem End'
Befehl ich Dir in Deine Händ',
Du wirst sie wohl bewahren.

When my final hour arrives
To depart from this earth,
I beg Thee Lord Jesus Christ
To help me in my last suffering.
Lord, my soul at the end
I commit into Thy hands.
Thou knowest well how to protect it.

Without the physical presence of Clara, their children, and their closest friends to sustain his creativity, the composer turned inward, using the remaining power of his imagination to construct a fantasized social environment. Clara's letters, and the reminders she sent of their life together, helped to give shape to this mental microcosm.

He wrote her :

« After many sleepless nights, my fantasies were very confused. Now, I can see you again in the noble and earnest strokes of your pen. »

His thoughts embraced Clara's mother and step-father, her women friends, his own relatives, even « Florestan and

Eusebius » .

The imaginary community he created and regularly conversed with, in Eindhoven, was also populated by unfriendly, critical, and hostile figures. His correspondence never mentions this, but Doctor Richarz reported that :

« Schumann's hallucinations dealt frequently with issues of the artistic value of his own work. He would grow indignant. The voices apparently criticized his capabilities as a musician. »

To defend himself against what his doctor called « a feeling that his own work, as an artist, was being treated disdainfully » , Schumann leaned heavily on contact with Brahms, the only meaningful link remaining to Clara and the world of reality. No letter fails to mention this angelic demon. Schumann expressed delight after learning from Clara that Brahms had « moved his residence completely to Düsseldorf » . He was « surprised » to find-out that :

« Brahms is driven to do counterpoint exercises. »

He told Clara that he could visualize « the portrait of Brahms by Laurens, but not my own » . (By focusing his attention on a healthy, virile, young man, Schumann probably was able to mourn what was left of his own fading, deteriorating self-image.)

He asked :

« Does the picture (of Brahms) still hang in my study ? He is one of the most beautiful and genial youths. »

After nearly 9 months of hospitalization, in November 1854, Schumann finally addressed Brahms directly :

« Dear One ! If I could only come to you, to see and hear you again. »

He praised him lavishly for composing a set of « magnificent variations » :

« How singularly well-rounded the whole work is, how one recognizes you, in the richest, most fantastic radiance. »

This warm, affectionate, but rather short letter was inspired by the receipt of an important new composition by Brahms, a set of « Variations for the Piano, on a theme by Robert Schumann, dedicated to Clara Schumann » , Opus 9.

The work symbolizes effectively, and in musical language, Brahms's special position as a mediator between Clara and her alienated husband. He took a melody of Schumann's that Clara, herself, had once written variations for, composed strikingly original variations (some in the manner of Schumann himself, others in his own inimitable style) and dedicated them all to the woman they both loved. Schumann, of course, was deeply moved. He even wrote a brief musical analysis of the new work :

« Here and there, the theme bobs-up and, very mysteriously then, more passionately and intimately, only to disappear again completely. And how magnificent is the end of the 14th (variation) , so artfully developed in the canonic 2nd, the 15th in G-sharp major with the genial 2nd part, and the last. »

(Schumann may even have been « gravely shaken » by Brahms' new composition, as Karl Geiringet suggests. In drafting a reply to the young composer, Schumann enumerated past performances of his own « Genoveva » and « Manfred » Overture, and other works, and he doodled numbers that suggest future dates (1860, 1870, and so on) giving the impression that he was contemplating the future and could now no longer deny that Brahms's career was ascending while his own had declined.)

18 days later (on 15 December 1854) , Schumann re-newed his request, somewhat more energetically, to see Brahms. Brahms also wanted to see Schumann. He was remarkably in tune with both Schumann and Clara and, sensing the danger of their prolonged separation, he offered to serve as a go-between.

He wrote Clara, on 15 December 1854 :

« I wish the doctor would employ me, as an attendant or male nurse, over Christmas. If that were possible, I could write to you about him every day, and I could talk to him about you all day long. »

Joseph Joachim, too, was becoming concerned. Over Christmas, he went to Endenich again to try to cheer Schumann up, but he came away feeling dissatisfied with the hospital.

He wrote Clara, in March 1855 :

« I can't accept the doctor's words as those of an oracle. »

He suggested using electro-stimulation (« galvanizing ») to jolt Schumann out of his depression.

Brahms went to Endenich on 11 January, played for him, and apparently aroused Clara's fantasies about a possible reunion. But she had already gone on a concert tour and, in Holland, received a letter in which Schumann expressed a premonition of his death :

« My Clara, I feel as if something terrible stands before me. Will I not see you and the children again, what agony ! »

Brahms told Schumann that he would help with the business of getting his latest works corrected for publication. That seems to have stimulated one last, daring effort on Schumann's part to fight-off his engulfing psychosis. In March, he wrote some letters to his publishers and answered theirs.

He wrote to Brahms :

« I want to get out of here ! Since 4 March, for more than a year, it's been exactly the same lifestyle, and the same view of Bonn. Where else can I go ! Think about it ! Benrat is too close, but Deutz (across the Rhine from Cologne) might do, or maybe Mühlheim (along the Moselle) . »

Schumann may have manifested a rush of uninhibited verbal associations, which psychiatrists term « flight of ideas » . In telling Clara about it, she used the term « nervous attack » , adding that :

« His astonishing illness would have come to an end more quickly if only one had understood him better or, at least, just used intuition to find-out what was affecting him internally. »

This letter from the older and influential « Frau » von Arnim discomposd Clara, who immediately dispatched Joachim to Endenich. His report sounds fairly reassuring (undoubtedly, for Clara's benefit) :

« I saw the dear Master early this morning and he was cheerful and obviously pleased by my visit and conversation. We laughed, often really heartily - and he is happy that I will be coming-back with Johannes to play him the Paganini “ Études ”, which are now completed, except for 4. »

« Frau » von Arnim's pointed suggestion that one ought to try bringing Schumann back into the « circle of his family again » led Clara, for the 6th time, to request a conference with Doctor Richarz. She claimed he gave her hope of « recovery » . On 26 July 1855, she told Joachim of the supposedly « cheerful news from the doctor » :

« God willing, Robert and I will be visiting you (this winter) » .

Schumann apparently had a major set-back alter that. He was restricted and probably sedated when Wasielewski visited the hospital, later that summer. Not permitted to interact with the composer, Wasielewski had to observe him « through an opening in the door » . Schumann was sitting at the piano and improvising.

He wrote :

« To see this noble and good man with his mental and physical power fully broken down was heart-tending. His playing was intolerable. »

Joachim remained more optimistic, however.

He wrote Clara, on 3 January 1856 :

« Schumann is better. »

He also raised funds for further hospitalization from musicians who were still concerned about Schumann's future.

Schumann declined pitifully during his 3rd year of hospitalization, and he was abjectly psychotic when Brahms visited him, in April 1856.

« We sat down, it became increasingly painful for me, his eyes were moist, he spoke continuously, but I understood nothing. Often, he just blabbered, sort of bababa-dadada. While questioning him at length, I understood the names Marie, Julie, Berlin, Vienna, England, nor much more ... Richarz says that Schumann's brain is decidedly exhausted (no softening of the brain) . He will remain, at best, in this significantly apathetic state ; in 1 or 2 months, only supportive care will probably be necessary. »

In his regressed condition, Schumann refused to eat. This negativistic behaviour was potentially suicidal, and Doctor Richarz, in an article describing his management of such cases, told how the problem was probably handled.

« 1st, his staff used tact and persuasion. If this method proved ineffective, they inserted a gastric tube through the patient's nose or mouth (rectal tubes were also used, but only for intractable cases, after 1862) . The doctors experimented with various infusions, including wine, milk, meat extracts, and salt water. With what, or how often, Schumann was tube-fed, we do not know. Clara knew only that “ for weeks now, he's taken nothing but a little wine and jellied ' consommé ' ”. »

She, by now, had returned full-time to her concert career and was playing in England, where Schumann had often dreamed of going. Notified that his feet were getting swollen, a sign of starvation edema, and that he was confined in bed, she decided to interrupt her tour. But, still, Clara could not face going to Endenich. 1st she planned to take a vacation with Brahms. But when he reneged, there was no longer any way for her to avoid making the trip. Thus, on 14 July 1856, almost 2 and a half years after Schumann had been admitted to the hospital, she went there for the 1st time. But, still, she did not visit her husband. Doctor Richarz, she said, told her that « he can't promise another year of life » for him, and would not allow her to see him.

9 days later, Clara went to Endenich once more, this time accompanied by Brahms. She entered the building where Schumann was confined, but only Brahms went into his room. Then, they left. 4 days after that they returned. This time, Clara was able to look at her husband.

« He smiled at me and embraced me with great effort, because he could no longer control his limbs. Never will I forget it. For all the world's treasures, I wouldn't exchange this embrace. My Robert, that's how we have to meet again. With what effort I had to search for your beloved expressions. What a picture of pain ! »

It seemed to Clara that Schumann was :

« Always talking a lot with his spirits. He would become restless if one stayed with him too long. One can barely understand him any more. Just once, I heard him say “ my ”, surely, he wanted to say “ Clara ”, because he looked at me in a friendly way ; then, again, “ I know ” - “ you ” probably. »

When, the next day, she went to see him again :

« His limbs twitched constantly, his speech was often very violent. »

Brahms thought Schumann had had some kind of an « attack which the donors believed would soon be followed by death (I don't know the name, a lung-seizure ?) » .

Nevertheless, Clara tried to feed the emaciated patient, apparently with some success :

« He accepted (wine and jellied “ consommé ”) , with the happiest expression and truly in haste. He gulped the wine from my fingers - ah, he knew that it was me. »

24 hours after Clara's farewell, Doctor Franz Richarz performed an autopsy on Schumann's body with Doctor Uwe Henrik Peters' help. This report, dated 30 July 1856, has never been published, but an abridged summary of it was given the following year to Wilhelm Joseph von Wasielewski for his biography of the composer.

The original document is difficult if not impossible to interpret in the context of any known disease process. It contains many random, loosely organized observations presented in a style that typified 19th Century pathology.

One of today's leading East-German neuro-pathologists, Professor Wjijnisch of Halle University, who has reviewed Doctor Richarz's report, wrote :

« One must assume that the autopsy surgeons were not trained pathologists and were oriented exclusively toward the central nervous system. »

And, according to Professor Nathan Malamud of the University of California in San Francisco :

« There are many vague and contradictory statements, and no one today would accept these findings as being reliable. »

Rudolf Vitchow (1821-1902) , a German physician, anthropologist, and politician, finally put this field on a scientific footing with his important discoveries in cellular pathology, published in 1858.

To begin with, Doctor Richarz's autopsy suggests that there may have been abnormalities of Schumann's skull :

« The cranial vault is very thick and firm, with little interstitial substance, much thicker and tighter at the occiput than the anterior part. All bony protuberances, points, sutures, and ridges, and the base of both middle cranial fossæ are exceptionally notable and sharp. »

But such findings are really quite common ; they occur as often among people who have never had any serious problems as they do among psychiatric patients, and without microscopic study we can attach no diagnostic significance to them. Furthermore, while the description of Schumann's skull is quite detailed, Richarz gave no objective measurements, so that it is impossible to say how thick the bones actually were. (An examination of the exhumed skull, in 1885, by Professor Schaaffhausen, a medical anthropologist, disclosed no bony abnormalities.)

The autopsy report goes on at considerable length about the meninges, a layer of firm and soft tissues containing a liquid that cushions the brain within the skull. It states that the firm dura mater is « moderately thin and very tightly adherent to the skull wall » (again, an observation of dubious significance) and that the softer pia-arachnoid tissues are « very congested coloured brown engorged with blood » . In addition, there were other signs of « blood-extravasation » and « blood-congestion » throughout the brain.

This may have nothing to do with any pathology of the brain itself. Congestion of the meninges is normally the result of death itself, when blood circulation stops. Doctor Richarz reported no frank hemorrhages or other changes that would suggest primary cardiovascular disease. As for the meninges adhering to the brain substance and leaving « cavities shaped like grains of sand » when they were removed, Doctor Malamud commented :

« Could the surgeons have been referring to the normal Pacchionian granulations which are sometimes seen with advancing age ? If so, that would not be significant. »

Doctor W. Jänisch thinks it likely that the finding is a post-mortem artifact, and points-out that :

« Such artifacts often appear, especially when the surgeon is not very experienced or if he is somewhat impatient. »

If we assume, however, that there actually were adhesions between Schumann's brain and the meninges, this would indicate the presence of an infectious process, perhaps, a previous meningitis, or scarring from a sub-arachnoid hemorrhage due to an old head injury. We know that Schumann contracted malaria in his 20's, which might have led to meningitis with subsequent thickening. Perhaps, he also had a head injury in his youth when, after heavy drinking, he sometimes passed-out and had to be carried home. The resulting scars would have been a problem, however, only if in the course of time they had interfered with the flow of cerebro-spinal fluid through the meninges and around the brain. That would have produced blockage and swelling (« hydrocephalus ») , leading to destruction of brain substance. No such findings are present in the autopsy report.

A very important point involves the question of how much Schumann's brain weighed at the time of the autopsy. If it weighed less than a normal brain, this would support Doctor Richarz's visual impression of « considerable atrophy of the brain substance » , which he conveyed to Wilhelm Joseph von Wasielewski (who, nor being medically trained, accepted it at face value along with all the other findings) . The « 46 Unzen und 120 Gran (preussische Medizinalgewischt) » , recorded by Doctor Richarz, converts to 1337.52 grams in today's system of measurement. Although that weight could be interpreted to be somewhat on the low-side (Doctor Richarz thought it was below normal) , Schumann's brain weight actually falls well within the standard deviation from average brain weight for

normal men, between 41 and 50 years of age, which is 1360 grams.

1 Unze = 28.92 grams.

1 Gran = 0.06 grams.

It was thought, at one time, that men of genius had unusually heavy brains, and the Russian writer Ivan Sergeevich Turgenev was supposed to have had a heavy one. No studies to date, however, have shown a correlation between weight of the brain and unusual mental abilities.

Schumann was 46 years old when he began starving himself, and his brain at autopsy may have been on the light-side. To conclude from this that it had begun to shrink or atrophy, we would need to know what the weight was before he died. We would also expect an abnormal enlargement of the ventricles inside the brain if the brain substance had begun to contract, as Doctor Richarz's report suggests. Yet, he mentioned no such enlargement of the ventricles.

The report does have something to say, though, about the surface of the brain : its convolutions were « numerous and narrow » . This is a very confusing observation. « Numerous » gyri would imply a condition of « microgyria » , a developmental brain defect associated with mental deficiency, which was obviously impossible for a man like Schumann. « Narrow » convolutions would imply brain atrophy, a moot point. Microscopic study might give us a clue. But Richarz said only that he saw « nucleated and non-nucleated cells » , which is most unclear, since all brain cells contain nuclei. (Microscopy was exceedingly primitive in 1856. Among other short-comings, tissues were sectioned with a knife, stains were either unavailable or not very good, lenses were of poor quality, and illumination was usually inadequate.) It is impossible to tell from his report whether Richarz was observing neurons or glial cells. If there had been an infectious process, such as syphilis, inflammatory cells, plasma cells, and lymphocytes would be expected. But no inflammatory cells are mentioned.

Richarz described Schumann's pituitary gland as « under-developed and surrounded by yellowish, gelatinous material » . Without microscopic examination, that is meaningless. In the rare instance of a pituitary apoplexy caused by circulatory disturbance to this vital gland, there would have been a history of a sudden and massive collapse quickly leading to death. Schumann's medical history contains no such event, however. Had his alcoholism produced the kinds of lesions, called Wernicke's or Korsakoff's encephalopathy, seen in some chronic alcoholics, the autopsy findings would have had to report some very specific pathological changes in the region of the 3rd ventricle. These were not reported but, of course, they might have been overlooked by the surgeons.

The incompleteness of the autopsy (nothing is said about liver, kidneys, gastro-intestinal tract, genitalia, adrenal glands, thyroid, and so on) suggests either that Doctor Richarz did not examine these organs, or that he found nothing unusual to report. He did describe Schumann's heart as « big, flaccid, thin-walled, in all chambers symmetrically too large » , which suggests that he thought there was heart disease. (It should be remembered that Richarz's teacher, Friedrich Nasse, attributed many severe psychiatric illnesses to the heart.) If Schumann had had syphilis affecting the

valves or the aorta, that might have caused cardiac enlargement. Other long-standing circulatory disorders (caused by, say, rheumatic fever, high blood pressure, or arteriosclerosis) could also have led to findings of the sort Richarz reported. But his description is much too vague to permit a diagnosis.

« Infiltration of the lungs, in the upper lobes serous ; in the lower ones, bloody » , was Doctor Richarz's concluding statement. With this, he was referring to a terminal phenomenon, of no diagnostic value. The only other pertinent remark would be « severe emaciation of the entire body, as well as great atrophy of fatty and muscular tissue » . These pathological findings, most likely, reflect the hunger strike Schumann had been on for probably about 2 months, leading to the starvation, weight loss, edema, and severe physical weakness and wasting that Clara observed when she last saw him.

The 1st recorded psychiatric diagnosis of Schumann appears in Doctor Richarz's autopsy report : « incomplete general paralysis » , a highly-controversial term at the time (and, for that reason, probably not disclosed to Wasielewski) . This disease concept had recently come from France, where it was customarily applied to patients whose mental, emotional, and behavioral problems were thought to be the producer of a diffuse, non-localizable brain disturbance. Psychiatrists wanted to distinguish these patients from « completely » paralyzed patients, who had strokes, tumors, syphilitic lesions, or other discrete and localizable pathology of the brain. (Into this latter group, Doctor Richarz placed, for example, Alfred Rethels, whom he had discharged from Eendenich, in 1854, as « incurable » , with the diagnosis « Dementia, Paralysis-General ») .

In 1873, partly in response to Clara Schumann's criticism of Wasielewski's biography, Doctor Richarz made his diagnosis public and tried to explain, in some detail, what he meant by it. Schumann's « abnormality » had a hereditary component, which Richarz attributed to his mother. His depressiveness was similar to the « spontaneous melancholic moods » seen in « almost all great artists » , including « Mozart and Goethe » (neither of whom Richarz had ever examined) . As for Schumann's « letzte verderbliche Krankheit » or « last, ruinous illness » (the phase Richarz had observed, in Eendenich) , he thought this was « a slow, but irreversible and progressive deterioration (“ Verfall ”) in organization and strength of the entire nervous system » .

Richarz described the cause of this « deterioration » as « over-exertion » (« Überanstengung ») . According to his theory, the composer's « immoderate mental, especially artistic, productivity » had « exhausted the substance of psychically active central components of the nervous system » .

It was not unusual in the 19th Century for a psychiatrist to formulate his diagnosis in this manner. The French had suggested that « la paralysie générale incomplète » was the result of « moral » excesses such as alcoholism, « violent passions » , or sexual over-indulgence. A few experts speculated about inflammatory processes. German psychiatrists like Doctor Richarz tended to believe that the brain decomposed because of interference with its blood supply. Of special interest in this respect is that his autopsy report refers to a text-book on brain diseases, written in 1852, by Joseph Guislain (1797-1860) , a Belgian psychiatrist whose influence extended to West-Germany. Under the heading, « Softening of the Brain » , Guislain described what Doctor Richarz thought was wrong with Schumann. By the time Richarz published his explanation of the diagnosis, in 1873, he would also have seen the excellent description of

incomplete general paralysis in Wilhelm Griesinger's text-book of psychiatry, which became influential in Germany.

Already, at that time, a few psychiatrists were speculating about a possible connection between this disease and syphilis. Richarz evidently was not one of them. He emphatically made the point that Schumann did « not » manifest any ...

(Not until 1913, when the causal syphilitic spirochete was demonstrated in the brains of certain patients with « general paralysis » , could it be said with confidence that some of the patients, who were previously diagnosed as having incomplete general paralysis, may also have had syphilis.)

...

Less than 1 year after the Möbius monograph was published, another distinguished psychiatrist, Professor Hans Gruhle of Heidelberg University, took issue and in an open-letter to Paul Julius Möbius argued for « a cyclo-rhythmic form of manic-depressive madness » , a diagnosis that refers to patients who suffer from abnormal fluctuations in their emotions, but do not deteriorate mentally.

We think of their great irritability, of their capacity to register and react to the most delicate stimuli, of the associated tendency to be mistrustful, of their trend toward savoring every sensation to its utmost, of their power to experience supreme jubilation and deepest pain, their tendency to cry, of their often precipitously changing moods, and their preference for judging everything according to whether it pleases or displeases them.

It was Gruhle's belief, shared by many of his colleagues, that such highly-emotional behaviour is typically feminine, and that it plays an important role in artistic creativity. He took Möbius to task for suggesting that Schumann had had a « sudden mental breakdown » , or that his « mental functions were gradually extinguished » . On the contrary, according to Gruhle (who had no more information to base his opinions on than did Möbius) , the composer displayed « an overwhelming abundance of creative power » and « a rich mental life » until age 40. Thereafter, he fell victim either to a progressive « paralysis » , as Doctor Richarz had described it, or to « some other severe organic brain disease, perhaps, syphilis » .

Möbius countered immediately, pointing-out that, in clinical practice, it is often very difficult to make a clear-cut distinction between schizophrenia and manic-depressive disease. Both conditions belong to the category of « endogenous » psychoses, resulting from internal pre-dispositions and mal-functions of the brain, rather than to the « exogenous » ones that are produced when poisons, bacteria, gun-shots, or other invaders from the outside damage this organ » .

Such debates among the experts are, of course, common place in medical science, where progress often depends as much on inductive reasoning as on deductive logic. Even today, there are often disagreements among physicians attempting to make an accurate diagnosis when the exact causes of a patient's illness are not known. Both schizophrenia and manic-depressive psychosis (now, called : bi-polar affective disorder) are conditions of unknown

etiology. Moreover, they share certain symptoms, including disturbances in mood and even auditory hallucinations, so that, in any single instance of psychotic breakdown, it may be very difficult to distinguish between the 2 disorders. Only by studying a patient's family background, the course of the illness, and the responses to specific anti-psychotic medication (not available in Schumann's day) can one gain certainty about the diagnosis. Thus, the Möbius-Gruhle debate over schizophrenia versus affective disorder continued.

In addition to these 2 diagnoses, the possibility of tuberculosis has been discussed in the psychiatric literature on Schumann. He probably became infected through close contact with his brother Julius and with Ludwig Schunke, who both died as a result of this disease. Tuberculosis was also a frequent killer of patients whose health deteriorated during lengthy hospitalization in over-crowded institutions. Another important diagnosis, syphilis, was favored by Eliot Slater and Alfred Meyer. One must always keep this possibility in mind when examining a 19th Century figure who was sexually promiscuous, had a long history of physical and psychological problems, and went mad in his 40's.

A very thorough (but chronologically confusing) summary of Schumann's various possible diagnoses was published, in 1959, by Hans Martin Sutermeister, M.D. He believed that the composer « aged prematurely », beginning at 35, and developed an « involuntional depression » in his 40's. High blood pressure, heart disease, and the « overwork » mentioned by Doctor Richarz may have contributed to this process. Sutermeister also suggested that Clara's « maternal vitality » had put Schumann on the defensive and gradually brought about a kind of « psychic castration » that made him helpless in the face of Brahms's affection for her. During his hospitalization, Schumann experienced a « flight into illness », but no mental decay. It was a way of trying to deal with his « inescapable life situation » .

Scientific advances over the past 2 decades have led to important new developments in psychiatry. From discoveries in molecular biology, for example, has come knowledge about the sequential arrangement of amino-acids in the chromosomes of the cells. Thus, our understanding of the genetic transmission of character traits and illness pre-dispositions has been dramatically enhanced. From neurobiology, we have learned that chemical transmitters can speed-up or slow-down the flow of signals from one nerve cell to another, and that endorphins, opium-like chemicals secreted by the brain, are capable of sedating the central nervous system, thus, reducing pain and modulating the range and expression of human emotion. Newer techniques of visualizing the brain have demonstrated atrophy in a substantial number of chronically schizophrenic patients, and electro-physiologic study has shown abnormalities of neuro-transmission associated with affective disorder. Thus, many of the time-honoured conceptual dichotomies found useful by practicing clinicians are disappearing. Rigid distinctions can no longer be made between organic and psychogenic disease processes, or between endogenous and exogenous mental disorder.

These changes are reflected in a new « systems » approach to psychiatric diagnosis. Today, each patient's clinical condition is described on 5 separate but inter-related levels : the major mental disorder ; the patient's personality and any significant disturbances in its development ; physical disorders that are relevant to an understanding of the illness ; contributing psycho-social stress factors ; the highest level of adaptive functioning recently achieved. Below is a multi-dimensional diagnosis of Robert Schumann :

MENTAL DISORDER

The most comprehensive diagnosis for Schumann's psychiatric illness would be a « major affective disorder ». He suffered from severe, recurring depressive episodes. The symptoms consisted of feelings of extreme sadness and irritability. Often, he was sleepless, agitated, and hopeless. Guilt and self-accusatory ideas accompanied many of these depressive episodes, occasionally leading to self-destructive behaviour. Thoughts about death, and a wish to die, were prominent. When depressed, Schumann felt sluggish, behaved in a lethargic manner, had difficulty concentrating, and spoke of pessimistic delusions and hallucinations. Imaginary voices would accuse him of crimes and tell him that his work was insufficient or worthless. These delusions and hallucinations were congruent with his depressed mood.

Schumann also had mood swings in the opposite direction, toward mania, which makes this a « bi-polar » type of affective disorder. These episodes of manic excitement often resulted in creative over-activity. He would write or compose incessantly, sometimes for several days consecutively, sleeping very little and aware that his mind was racing. Music presented itself to his conscious mind with tremendous speed and intensity. But there would soon be another let-down in mood, with pathological sadness and physical exhaustion.

Schumann's pattern of extreme mood fluctuation seems to have had hereditary as well as environmental determinants. Both his mother and father were occasionally severely depressed. 2 previous suicides are known in the family. Among Schumann's children, every one of the sons had serious health problems, suggesting a possible sex-linked pre-disposition. Emil died in infancy. Ludwig failed to develop normally, was hospitalized (at Colditz) in his 20's, and died at age 51 after many years of invalidism. Ferdinand became a morphine addict in his 30's after participating briefly in the Franco-Prussian War ; he died at 41. Felix (the last child, whom Schumann never met) died at 24 of tuberculosis. The daughters did somewhat better. 3 of them lived long, healthy, and productive lives. Marie and Eugenie both became piano teachers, like their mother, but did not marry or distinguish themselves as performers. Elise married, had children, and lived part of her life in the United States. Julie, having married, died tragically young, at 27, of tuberculosis.

As has been emphasized earlier, Schumann's affective disorder took shape within the context of the Romantic era. Emotional exuberance, moodiness, heightened creativity, and suicidal despair were fashionable if not actively cultivated attributes. Some atypical features also characterize his illness. (This is often the case with patients who are unusually gifted and intelligent.) For example, an obsessive-compulsive quality of worry and « nervousness » seems to have been part of some of Schumann's depressive episodes, while a bizarre, schizophrenic-like quality accompanied some of his manic episodes, especially the one leading-up to his hospitalization. (The term « schizo-affective » disorder might be applicable here.)

PERSONALITY DISORDER

It is difficult to define the personality disorder of a genius like Robert Schumann according to concepts that have been developed for ordinary, more « normal », patients. He had what seems to have been a severely divided self, with conflicts centering around dependency versus independence, attachment versus separation, and femininity versus masculinity. His anxiety increased not only when he was alone, but also, whenever he sought to establish a

relationship. Hence, his social behaviour fluctuated between isolation and intimacy. Love and hate felt simultaneously toward the same person added to his disturbance. Today, we would call this a « narcissistic » or « border-line » personality disorder.

Schumann made an effort to meliorate his disorder through his creativity. « Florestan and Eusebius » were temporary, poetic solutions. So was his music, which brought about some inner-harmony. But these artistic devices were insufficient. In his youth, Schumann often manifested a « histrionic » over-display of emotion. After his marriage, he became more restrained, orderly, and « obsessive-compulsive ». As depressive episodes and other health problems gradually weakened him, a pompous, suspicious, and even « paranoid » personality style became more manifest.

PHYSICAL DISORDERS

Robert Schumann's health was significantly undermined by numerous physical disorders. Acute alcohol intoxication was a frequent problem throughout his late-teens and early- 20's, and it temporarily disabled him later on as well. In his 20's, Schumann had contracted malaria, which led to considerable weight loss and may have produced a mild meningitis. Signs of cardio-vascular disease (an « apoplectic constitution ») were noted by his physicians, in Leipzig. On his way to Russia, he developed anal problems (presumably hemorrhoids) . In Dresden, he was treated for recurring aches and pains (« rheumatism ») , which may have had an organic basis although Schumann regularly attributed them to his « hypochondria ». Severe fatigue, occasional fainting spells, transient attacks of dizziness, and rare auditory disturbances also suggest one or more physical disorders. Migraine attacks, labyrinthitis, and other possibilities have been mentioned earlier, as was tuberculosis.

Whether Schumann had generalized arteriosclerosis or syphilis will continue to remain a matter of speculation. (Doctor Richarz's autopsy report cannot be relied upon to make a diagnosis.) However, there is no evidence that Schumann became demented, except possibly at the very end of his hospitalization. (Richarz specifically emphasized « depression » and not « dementia » as the terminal state.) Schumann's final delirium and twitching (convulsions ?) were most likely the agonies of a nutritionally depleted, metabolically deranged, hopelessly suicidal, and possibly over-medicated patient.

PSYCHOSOCIAL STRESS FACTORS

External sources of stress have been identified in each decade of Robert Schumann's life. During his childhood, the Napoleonic invasion of his community, and his mother's illness, disrupted the family and occasioned a prolonged separation from home. In adolescence, his sister became psychotic and committed suicide and his father died, events that evoked grief and spurred Schumann's creativity. His 20's were years of repeated stress : the failure of his career as a pianist, his new career as a writer and newspaper editor, the troubled relationship with Friedrich Wieck and Clara, the engagement to Ernestine von Fricken, and the attachment to Ludwig Schunke ending in his death. Schumann's marriage (at age 30) brought financial problems, the demands of his many children, and the conflicts between his own artistic aspirations, which required a stable and sedentary life, and his wife's career as a virtuoso pianist, which involved a great deal of travel. One of the most severe and lingering stresses throughout Schumann's adult life was

Clara's loyalty to her father, a man who had become his loathsome and bitter enemy.

The loss of Felix Mendelssohn, who had served as both model and rival, was particularly traumatic. Accession to the Düsseldorf music directorship, a post Mendelssohn had once held and given up, proved to be Schumann's undoing. He lost confidence, popularity, prestige, and then the job itself. Finally there was the stress of Brahms's unexpected visit to Düsseldorf, which excited Schumann enormously and probably made him feel that he had nothing more to contribute to music or to Clara's happiness.

Prolonged isolation at Endenich was Schumann's nemesis. It destroyed what was left of his marriage, made it impossible for him to return to his former status as a writer or musician, and confirmed his deepest dread and suspicions about being mad. Doctor Richarz's asylum, tragically, turned-out to be the antithesis of everything Schumann had hoped for when he asked to be hospitalized. The doctors were unable to cure his mental illness, preserve his marriage, or restore his creativity. He could never be discharged.

HIGHEST LEVEL OF ADAPTATION RECENTLY ACHIEVED

After reaching a « plateau » in Dresden, Robert Schumann's career had taken a progressively down-hill turn. Many of his artistic goals had already been achieved. He had expressed himself in letters, poetry, plays, novels, newspaper articles, diaries, Piano pieces, Songs, Symphonies, Chamber music, Oratorios, and Operatic work. He had experimented with a wide variety of styles (improvisation, free-associative, declamatory, didactic, realistic, surrealistic, orderly, disorderly ...

Robert Schumann Research Centre (« Forschungsstelle »)

Karl-Arnold-Haus der Wissenschaften, Palmenstraße Nr. 16, 40217 Düsseldorf.

Telefon : 0211 / 131102

Fax : 0211 / 327083

E-mail : info@schumann-ga.de

Homepage : www.schumann-ga.de

Chair-person of the Managing Board :

Professor Doctor Ulrich Konrad

Full-time members of staff :

Doctor Matthias Wendt : wendt@schumann-ga.de

Doctor Michael Beiche : beiche@schumann-ga.de

Doctor Armin Koch : koch@schumann-ga.de

Research / technical assistance :

Candidata philosophiæ Elisa Novara : novara@schumann-ga.de

Isabell Brödner : broedner@schumann-ga.de

Bank details :

Deutsche Bank AG Düsseldorf

BLZ : 300 700 10

Konto-Nummer : 331 2030

Office at the Robert Schumann House :

Hauptmarkt Nr. 5, 08056 Zwickau

Telefon und Fax : 0375 / 213757

Research assistant :

Doctor Ute Scholz : scholz@schumann-ga.de

History

There are good reasons for the Schumann Research Centre, in existence since 1986, to be domiciled in Düsseldorf. As is well-known, Robert Schumann worked as Music-Director in this town on the Lower-Rhine, between September 1850 and the moment when his health collapsed in February 1854. This was actually his 1st and only regular employment. About 1/3 of his complete works were created in Düsseldorf.

In 1981, the 1st International Schumann Symposium took place in Düsseldorf, organised by the Düsseldorf Schumann Society, itself established in 1979 by Doctor Gisela Schäfer (<http://www.schumann-gesellschaft.de>) . In this context, Professor Doctor Ako Mayeda demanded emphatically that a historico-critical complete edition of Robert Schumann's

works be produced, given that the old complete edition, published over 100 years ago by Clara Schumann, did not include all of Schumann's compositions, and that the underlying editorial procedures were no longer acceptable today ; that there were neither critical commentaries (listings of variants and readings) nor did it become clear on the basis of which sources the textual structure had been performed in particular.

Earlier attempts to establish a new complete edition of Schumann's works failed primarily due to the division of German, as central collections of sources were held on the territory of the former GDR, in Zwickau, and in East-Berlin. Although these adverse political conditions still existed as before, the Düsseldorf Schumann Society, which included Professor Mayeda on its musicological advisory committee, picked-up the idea of a new complete edition and, in 1982, decided to embark on this ambitious project. Professor Doctor Klaus Wolfgang Niemöller, another member of the advisory committee, succeeded in securing the financing of a preliminary project by the German Research Foundation, whose objective was to determine the international locations of Schumann autographs. This project was conducted within the Institute of Musicology of the University of Cologne, between January 1985 and March 1986. After the Union of German Academies of Sciences and Humanities, in Mainz, had agreed, in summer 1985, to incorporate a new complete edition of Schumann's works into their support programme, the Robert Schumann Society, in Düsseldorf, opened a corresponding research centre in Düsseldorf, in April 1986. Chair-person of the Research Centre is Professor Klaus Wolfgang Niemöller, and Professor Akio Mayeda is editor-in-chief. There are currently 3 full-time members of staff working at the Schumann Research Centre, in Düsseldorf : Doctor Michæl Beiche, Doctor Armin Koch, and Doctor Matthias Wendt. This edition is financed by the German Federal Ministry of Research and Education and by the State of North Rhine-Westphalia.

In fact, in spite of the then difficult political circumstances, there had been close academic contacts with the Robert Schumann House, in Zwickau, from the very outset. Without cooperation with Zwickau, the complete edition would not have materialized. The editorship mentioned on the title-pages of the complete edition in connection with the Schumann House, in Zwickau, highlights this cooperation. In 1992, after the fall of the Inner-German border, another position could be established at the Schumann House, in Zwickau (Doctor Ute Bär) , thanks to the initiative of the Academy of Mainz.

Structure of the archives

The Robert Schumann Research Centre basically covers 3 sets of archives. The centrepiece encompasses collections of micro-films and copies of autograph and transcription sources : sheet-music, letters, auto-biographical notes, essays, theoretical notes, documents on Schumann's editorial activity relating to the « Neue Zeitschrift für Musik » (New Journal for Music) , established by him in 1834. Sources are accessed via indexes and electronic databases. Given that Clara Schumann often acted as a copyist of her husband's works, exchanged letters with publishers and also monitored the « Nachlaß » edition after Schumann's death, it was only natural to integrate documents on the life and work of Clara Schumann into the collection of sources right from the beginning. The Düsseldorf Institute has, thus, actually become a Robert and Clara Schumann Research Centre.

The 2nd archive section is composed of a collection of original and 1st editions, nearly complete by now, which

consists primarily of copies but also includes some precious originals.

The 3rd section consists of a special library on subjects relating to Robert and Clara Schumann, which today might well be the most comprehensive one world-wide with some 8,000 titles.

Complete Edition

The 1st volume of the « New Gesamtausgabe » (Complete Edition) was presented in 1991. It contains the « Missa sacra » , Opus 147, a late-work from the Düsseldorf period, which Schumann had no longer been able to have printed himself. Still in the same year, the 2nd volume appeared with the works for Women's Voices, then, in 1993, the « Requiem » , Opus 148 ; and the Symphony No. 3, in 1995. The edition of 2 sketch-books was ready in 1998. An illustrated biography of Robert Schumann, also published in 1998, within the scope of the Complete Edition, was received with undivided enthusiasm by the public. This volume has become a « best-seller » in the meantime. After that the « Overture, Scherzo and Finale » , Opus 52, appeared. Another volume containing sacred music was published in 2000, including the « 150th Psalm » , an early-work of the 12 year old. This was followed in 2001 by the Violin Sonatas and the works for piano 4 hands. In 2002, a volume containing the texts of Schumann's lieder for 1 voice appeared, essential from the point-of-view of text genesis. The Piano Concerto, Opus 54, and a volume containing contrapuntal studies were published in 2003 ; the String Quartets, Opus 41, followed in 2006. 4 more volumes are in the process of preparation (concert pieces / movements for piano ; the Cello Concerto and the Concert Piece for 4 Horns and Orchestra ; a volume containing lieder and another volume with study books and the Bridal Book) . Not only the academic community but also editors, antiquarians, musicians, and librarians welcomed, in particular, the « Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis » (RSW) (Thematic and Bibliographical Catalogue of Works) , published in early 2003. This Catalogue of Works, comprising over 1,000 pages, the result of 12 years' work, was published by the Robert Schumann Society, in Düsseldorf, in conjunction with the Research Centre, edited by Margit L. McCorkle. It documents the current state of knowledge regarding historical data and sources of well-known Opuses, but, beyond that, for the 1st time, also examines in detail the large area of fragments and compositional plans. The fine differentiation of the compositional spectrum, thus, achieved will effectively shape Schumann research in the years ahead.

International cooperation

Numerous researchers from within the international circle of Schumann specialists could be won over for co-operation with the Complete Edition printed by Schott, in Mainz. The Complete Edition is expected to cover over 50 volumes. Completion is scheduled for 2020. Along with the scores of the respective works and critical commentaries, each volume contains a fac-simile supplement where above all sketches, work fragments, score images and title-pages are reproduced.

The Research Centre in Düsseldorf was visited by numerous researchers, Ph.D. and Master students from all over the world from the very outset. Many musicology students completed their practical training at the Research Centre, and many a Master and Doctoral thesis arose out of this. The Schumann Research Centre took part in the Schumann

Festivals, in Düsseldorf, from the very beginning and also organized a number of symposia on various Schumann-related subjects the proceedings of which (9 so far) are also available in printed form in the series « Schumann Forschungen des Schott Verlags » (Schumann Research by music-publisher Schott) , edited by A. Mayeda and K.W. Niemöller.

Even renowned artists take an interest in the editorial work. Claudio Arrau, Alfred Brendel and the Abegg Trio have been amongst the prominent visitors to the Research Centre, in Düsseldorf. John Eliot Gardiner, Roger Norrington, Nicolaus Harnoncourt and other conductors have requested academic support from the Research Centre. Radio and television broadcasting companies, record and film producers frequently consult the staff at the Research Centre.

Funding

Given that Federal and State funding only covers human and part of material resources via the Union of Academies of Sciences and Humanities, the Schumann Research Center is dependent on sponsorship donations. So far, the Complete Edition project has been supported by generous donations from, « inter alia » , the Friedrich Flick Foundation, the Thyssen Foundation, the Association for the Promotion of Science and Humanities in Germany, the Van Meeteren Foundation, « Dai-Ichi-Kangyo Bank » , companies « Denon » , « Epson » , « Toyota » , as well as private sponsors. The Complete Edition project receives regular support from « Deutsche Bank AG, Düsseldorf » , and from « Degussa AG, Düsseldorf » .

...

Après la mort de Felix Mendelssohn, Robert Schumann trouve le réconfort dans la direction des concerts de la Société chorale de Dresde que Ferdinand Hiller, l'un de ses plus fidèles amis, lui propose.

Il retrouve le contact vivifiant de Bach, de Palestrina, de Beethoven et compose même de nombreux chœurs.

Le piano lui apporte même quelques joies, et c'est la composition de « l'Album pour la jeunesse » , Opus 68, ainsi que les « Scènes de la forêt » , Opus 82.

Il revient également à la musique de chambre. Les Trios et le Quintette sont parmi ses oeuvres les plus réussies. Mais l'Europe est agitée à cette époque et, en mai 1849, des troubles importants éclatent à Dresde. Schumann songe alors à quitter la ville avec sa famille. C'est à cette époque qu'il termine son « Faust » , la plus importante de ses oeuvres dramatiques. Cette oeuvre était en gestation depuis presque 10 ans.

Le 16 juillet 1849, son second fils, Ferdinand, vient au monde. Au début de 1850, Schumann entrevoit enfin l'espoir de quitter Dresde. Hiller abandonne la succession de son Orchestre à Düsseldorf et la propose à Schumann.

À Düsseldorf, ils sont accueillis chaleureusement. Une réception est donnée en leur honneur et Schumann s'apprête à monter au pupitre avec joie. L'Orchestre est excellent, et il ne doute pas un instant d'avoir enfin trouvé le poste auquel il aspirait depuis des années.

Les débuts sont prometteurs, et l'environnement est propice à la composition. Schumann termine le Concerto pour violoncelle, Opus 129, et, en novembre, il peaufine la « Symphonie rhénane », Opus 97. Mais, dès le début de l'année 1851, Schumann rencontre les Ires difficultés avec l'Orchestre. En fait, il n'est ni un grand chef, ni un chef tout court.

La famille s'accroît d'un 6e enfant, le 1er décembre 1851. Il s'agit d'Eugénie à qui nous devons une biographie de son père.

Les Schumann entreprennent un voyage pour l'Allemagne du Sud. Les tournées se succèdent, à Bruxelles, Anvers, et en Hollande où ils reçoivent un accueil triomphal.

Mais, de retour à Düsseldorf, Schumann retrouve les problèmes avec l'Orchestre. Habitué à vivre la musique de l'intérieur, il lui arrive d'en oublier les musiciens et de partir dans des rêveries. L'Orchestre sombre vite dans l'anarchie et, en 1852, une crise d'anémie cérébrale l'éloigne du pupitre.

Il est mis en demeure de démissionner et il renoncera définitivement à son poste, en 1853.

À ses côtés, viendra prendre place, reçu pour la 1re fois le 30 Septembre 1853, Johannes Brahms :

« Tout jeune homme aux longs cheveux blonds et beau comme le jour » , dira Marie.

Il voua au couple un dévouement sans bornes.

Des joies sont encore données à Schumann :

En mars 1852, il connaît les honneurs d'une semaine Schumann à Leipzig, donné avec le concours des plus célèbres artistes, dont Franz Liszt lui-même.

Clara attend un autre bébé qui naîtra le 11 juin 1854. On le prénommera Felix, en mémoire de Mendelssohn, mais il ne connaîtra pas son père puisque Schumann sera interné en mars 1854.

En mai 1853, Robert et Clara ont la joie d'entendre le violoniste Joseph Joachim interpréter le Concerto pour violon de Beethoven comme « jamais je n'avais entendu jouer du violon » , dira-t-elle. Son contact est pour Robert comme une bouffée d'oxygène. Il se sent revivre. il écrit à son sujet :

« Matin et soir, musique avec Joachim. Joachim merveilleux. Joachim nous ensorcelle. »

...

La proposition de Düsseldorf offre à Robert Schumann le prestige d'une position de « Generalmusikdirektor » et un

revenu annuel de 750 « Thalers » . Pour Clara, c'est la perspective de reprendre une activité régulière de concertiste.

Pour la ville, c'est la perspective d'engager un compositeur célèbre, et aussi d'avoir « 2 artistes pour le prix d'un » . Les Schumann emménagent le 2 septembre 1850.

La ville fait un accueil chaleureux aux 2 musiciens et les débuts de Schumann à la tête de l'Orchestre sont concluants dans sa 1re saison où a lieu, le 6 février 1851, la brillante première de sa 3e Symphonie, la Symphonie « Rhénane » , Opus 97, mais son peu d'aptitude à la direction d'Orchestre va vite amener une situation de conflit. Il manque d'autorité, sa battue est peu claire, il s'exprime d'une voix faible et peu intelligible, les répétitions l'épuisent et il doit les interrompre fréquemment. Malgré le soutien de Clara qui tente de pallier ses défaillances, Schumann a de plus en plus de mal à diriger un Orchestre avec chœur composés en grande partie d'amateurs et qui, livrés à eux-mêmes, entrent en quasi-rébellion.

Les critiques enflent. À l'été de 1852, ses troubles le reprennent, l'acouphène revient, et il doit laisser la baguette à son assistant Julius Tausch jusqu'en décembre. Le Festival de Rhénanie, qui se tient en mai 1853 à Düsseldorf, et pour lequel Schumann doit partager la baguette avec son prédécesseur Ferdinand Hiller et Tausch, est un succès mitigé. Il dirige sa 4e Symphonie avec succès mais le clou du Festival est le concert Beethoven dirigé par Hiller avec, comme soliste, le jeune virtuose Joseph Joachim qui deviendra un ami du couple Schumann.

Les troubles le reprennent l'été suivant, accentués de douleurs rhumatismales et de lombalgie. En août apparaissent des troubles de la parole. Le 30 septembre, Johannes Brahms se présente aux Schumann et leur joue ses 1res compositions. Ils l'accueillent avec enthousiasme. En octobre, Schumann compose les « Contes » , Opus 132, pour clarinette, alto et piano et les « Chants de l'aube » , Opus 133, pour piano. Le 27 octobre, la première de la « Fantaisie » pour violon, Opus 131, avec Joachim comme soliste est le dernier concert qu'il dirige à Düsseldorf. À la proposition de ne diriger que ses propres œuvres et de laisser le reste à Tausch, Schumann répond par un « ultimatum » qui correspond de facto à une démission, laquelle ne deviendra effective qu'en octobre 1854.

Une tournée Schumann / Schumann en Hollande est un succès. En janvier 1854, les Schumann retrouvent Joachim et Brahms à Hanovre. De retour à Düsseldorf, son acouphène le reprend et le 17 février tourne en hallucinations acoustiques. Dans ses hallucinations, il entend un thème qu'il note et sur lequel il compose les « Variations des esprits » (« Geistervariationen ») les jours suivants. Le 27, il sort de chez lui, en pantoufles, et, après avoir traversé Düsseldorf sous la pluie, se jette prétendument dans le Rhin. Clara se réfugie avec ses enfants chez une amie et, le 4 mars, Schumann est conduit à l'asile du Docteur Franz Richarz à Endenich, près de Bonn, dont il ne sortira plus.

Pendant l'été 1854, il se repose, lit, effectue de nombreuses promenades à pied dans les environs en compagnie d'un gardien. Il attend en vain des nouvelles de Clara qui ne lui communique même pas la naissance de son fils Felix, le 11 juin. Elle lui écrit une 1re lettre en septembre.

Durant la période suivante, son état s'améliore. Il reçoit des visites, de Brahms, de Joachim, de Bettina von Arnim. Jusqu'en juillet 1855, il entretient une correspondance abondante et s'occupe de l'édition de ses œuvres, compose des

accompagnements de piano pour les « Caprices » de Niccolò Paganini, un prélude de choral et d'autres œuvres qui seront détruites par la suite. Après sa visite à Schumann, en mai 1855, Bettina écrit à Clara que, selon elle, le compositeur a été atteint seulement d'une « crise nerveuse » et qu'on doit le sortir au plus tôt de l'asile.

Clara rencontre alors le Docteur Richarz et lui expose qu'il n'est pas question de faire rentrer un Schumann « à demi-guéri » à la maison. Le déclin de celui-ci s'accroît lorsqu'il se rend compte qu'il n'a plus d'espoir de sortir. Il écrit sa dernière lettre à Clara, le 5 mai. À partir du printemps 1856, il refuse la nourriture. Les 16 et 17 avril 1856, il brûle les lettres de Clara et d'autres papiers personnels. Le 23 juillet 1856, Schumann est mourant. Clara se décide finalement à le revoir.

Elle écrira :

« Il me sourit et, d'un grand effort, m'enserra dans ses bras. Et je ne donnerais pas cette étreinte pour tous les trésors du monde. »

Le 29 juillet, dans l'après-midi, Schumann meurt des suites d'une cachexie.

Il va de soi que bien des descriptions de la personnalité et de la maladie de Schumann dans des ouvrages anciens sont obsolètes, voire orientées.

Schumann, qui s'exprimait brillamment par écrit, était un médiocre orateur. Il était taciturne et s'exprimait d'une voix faible, voire inintelligible. Sa réaction à l'offense (ou ce qu'il percevait comme tel) était souvent de se lever et de quitter les lieux sans un mot.

Ses écrits révèlent un être cultivé, intelligent, perspicace, résolument ennemi de la médiocrité mais ouvert aux idées nouvelles et dépourvu de jalousie. Sa forte sensibilité tendait facilement à s'exacerber ; il était enclin à l'hypocondrie et souffrait de nombreuses phobies (des lieux élevés, des clés, des objets coupants, des hôpitaux psychiatriques) . Sa tendance appuyée à la mélancolie n'excluait pas l'humour qui, chez lui, pouvait être sec ou tendre, cinglant ou bienveillant. Introversé, il réagissait aux situations de tension nerveuse par la somatisation ou l'alcoolisme.

La maladie de Schumann fait toujours l'objet de nombreuses spéculations. La description par Clara des événements de février 1854 a été écrite plusieurs mois après les faits. La tentative de suicide n'est attestée par aucun témoin direct (le violoniste Rupert Becker qui l'a racontée n'était pas présent à Düsseldorf, ce jour-là) et n'est pas mentionnée dans les journaux de l'époque. La seule chose attestée est qu'il a quitté les lieux quand son médecin, le docteur Richard Hasenclever, est allé parler directement à Clara sans passer le voir. Le psychiatre Uwe Peters est arrivé à la conclusion que Schumann aurait eu une crise de « delirium tremens » .

Le fait qu'il soit allé volontairement à Endenich prête aussi à discussion. Sa phobie des institutions psychiatriques est attestée à plusieurs reprises et il a agressé physiquement ses gardiens à l'arrivée. Clara a toujours prétendu que les médecins s'opposaient à ce qu'elle rende visite à son mari. Cette interdiction n'est attestée nulle part ; en revanche, le

docteur Richarz d'Endenich considérait le « contact des malades avec leur famille et d'autres personnes de leur entourage comme très salutaire ». Clara a contrôlé la correspondance de son mari pendant son internement et exercé un droit de contrôle sur les visites.

Richarz, qui souffrait lui-même de troubles de l'ouïe, n'était pas le plus à même de comprendre la psychologie de Schumann. Il recherchait systématiquement des signes de dérangement mental, par exemple, lorsque Schumann lui demande « si Düsseldorf existe encore » après être resté des mois sans nouvelles des siens, ou lorsqu'il entend de la musique « dans sa tête », ce que Richarz interprète comme des hallucinations ce qui suffisait à l'époque pour l'y maintenir enfermé.

Après la mort de Robert Schumann, Richarz a émis l'hypothèse de la syphilis, hypothèse soutenue tacitement par Clara et encore répandue de nos jours. Le procès-verbal d'autopsie ne vient pas à l'appui de cette hypothèse, ni le fait que Schumann n'a pas souffert de troubles de la mémoire et que son écriture ne s'est pas dégradée. Concernant son état mental, différents symptômes observables par les écrits du personnel de santé de l'époque ainsi que de ses correspondances appuient la théorie du trouble bipolaire, le psychanalyste Udo Rauchfleisch conclut à une psychose schizoïde après sa mort. Une autre position est représentée par Uwe Peters qui, après étude des documents disponibles, émet l'hypothèse que Schumann n'était atteint d'aucune maladie mentale bien que meurtri par sa relation devenue conflictuelle avec Clara, corroborant ainsi le jugement et la conviction de Bettina von Arnim.

Le dossier est donc sujet à de nombreuses controverses ; Robert Schumann disant lui-même :

« La meilleure critique est celle qui semble faire apparaître l'original. »

...

Franz R. Richarz (geboren 5. Januar 1812 in Linz am Rhein ; gestorben 26. Januar 1887 in Endenich) war ein deutscher Psychiater und Leiter seiner eigenen Privat-Irrenanstalt. Heute ist er vor allem als der behandelnde Arzt des Komponisten Robert Schumann bekannt, der in Richarz' Anstalt geistig umnachtet starb.

Richarz wurde als Sohn eines Kaufmanns und Schiffsbesitzers geboren. Er studierte seit 1830 Medizin in Bonn, unter anderem auch bei Christian Friedrich Nasse. Nach der Promotion 1834 wurde er 1836 Assistent bei Maximilian Jacobi in der Irrenanstalt Siegburg. Der ambitionierte Richarz veröffentlichte 1844 eine Reformschrift über öffentliche Irrenpflege und die Nothwendigkeit ihrer Verbesserung, in der er sich unter anderem für kleinere Anstalten in jedem Regierungsbezirk der Rheinprovinz aussprach. Im selben Jahr gründete er seine eigene Privat-Anstalt in Bonn-Endenich. 1858 lehnte er einen Ruf nach Siegburg als Nachfolger Jacobis ab, übernahm aber 1863 für einige Monate kommissarisch die Leitung der Anstalt. Die Leitung seiner eigenen Anstalt hatte er bereits seit 1859 sukzessive an seinen Neffen Bernhard Oebeke abgegeben. Schwerhörigkeit und der Umgang mit vielen Menschen machten ihm zunehmend zu schaffen. Er wurde misstrauisch und reizbar. Bis 1872 blieb er aber konsultierender Arzt seiner Anstalt. 1867 gründete Richarz gemeinsam mit Karl Friedrich Werner Nasse den psychiatrischen Verein der Rheinprovinz.

Richarz vertrat eine somatische Konzeption der Geisteskrankheiten, wonach diese auf idiopathischen Veränderungen des Gehirns beruhten. Später verfasste er einige der ersten Arbeiten über die Vererbung von Geisteskrankheiten.

Im Gebäude der Richarz'schen Privatanstalt ist inzwischen das Schumannhaus Bonn untergebracht.

...

Das Schumannhaus Bonn ist das Sterbehaus des deutschen Komponisten Robert Schumann im Bonner Ortsteil Eendenich. Zu dieser Zeit beherbergte es eine private psychiatrische Klinik. Heute ist es eine Gedenkstätte und wird als Museum und Musikbibliothek der Stadt Bonn genutzt. Das Schumannhaus steht als Baudenkmal unter Denkmalschutz.

Das Schumannhaus wurde um 1790 im klassizistischen Stil als Landhaus für den kurfürstlichen Kammerrat und Schöffbürgermeister Matthias Joseph Kaufmann gebaut. Franz Richarz kaufte das Haus und ließ es zur Nutzung als private psychiatrische Klinik umbauen. Am 26. Oktober 1844 machte er sich dort mit seiner eigenen Heil- und Pflegeanstalt selbstständig.

Robert Schumann kam im März 1854 aus Düsseldorf auf eigenen Wunsch als Patient nach Eendenich (damals noch ein selbstständiger Ort). Schumann ließ sich zwei Jahre lang von Franz Richarz behandeln. Während dieser Zeit durfte er die Heilanstalt abhängig von seinem Befinden nur gelegentlich für Spaziergänge verlassen. Er starb dort schließlich am 29. Juli 1856. Sein Grab befindet sich auf dem Alten Friedhof in Bonn.

Nachdem das Haus während des Zweiten Weltkriegs im Jahr 1944 bei einem Bombenangriff schwer beschädigt wurde, wurde es in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wiederhergestellt. Diesem Wiederaufbau ging eine öffentliche Diskussion um den Abriß des Hauses voraus. Im Jahre 1963 wurden die städtische Musikbibliothek und die Gedenkstätte eingeweiht, das Gebäude selbst wurde aber erst 1984 von der Stadt Bonn gekauft, unterstützt von einem namhaften Betrag seitens des damals gegründeten Vereins Schumannhaus Bonn.

Medizinalrat Doktor Kellner regte bereits 1926 die Einrichtung einer Schumann-Gedenkstätte im Eendenicher Sterbehaus an. Er brachte eine Plakette an, welche von der Schumann-Gesellschaft in Zwickau (dem Geburtsort des Komponisten und Pianisten) gestiftet worden war.

Am 12. Mai 1963 wurden die im ersten Stock gelegenen beiden kleinen Schumann-Gedenkzimmer feierlich der Öffentlichkeit übergeben. Dort werden (als Faksimiles) Briefe und Dokumente aus dem Stadtarchiv Bonn und als Leihgaben des StadtMuseum Bonn Gemälde und Gegenstände mit Bezug zu Robert und Clara Schumann und deren Umkreis gezeigt, ergänzt durch regelmäßige Schenkungen aus Privatbesitz. Mit dem Kauf des Hauses durch die Stadt Bonn Anfang 1984 und entsprechender räumlicher Umgestaltung bekam die bis dahin auf das Obergeschoß beschränkte Musikbibliothek auch das Erdgeschoß zu ihrer Verfügung. Die Schumann-Gedenkräume können während der Öffnungszeiten der Musikbibliothek kostenlos besichtigt werden. Der Lesesaal der Musikbibliothek im 1. Stock wird bei den Hauskonzerten des Beethovenorchesters und den Sonderkonzerten, insbesondere im Rahmen des Beethovenfestes und vor allem des Bonner Schumannfestes als Konzertraum genutzt.

Das Haus fungiert auch als städtische Musikbibliothek und hält einen Bestand von rund 51.000 Büchern, Noten und Tonträgern bereit. Mit fast 100.000 Ausleihen jährlich wird sie häufig frequentiert.

Die Stiftung Kunst der Sparkasse Bonn stiftete zu Ehren Robert Schumanns eine gegossene Büste. Sie wurde vom österreichischen Bildhauer Alfred Hrdlicka angefertigt und am 29. Juli 2006 vor dem Schumannhaus enthüllt.

Um den Ankauf des Gebäudes durch die Stadt Bonn initiativ zu fördern und damit seine Nutzung als Musikbibliothek und Gedenkstätte dauerhaft sicherzustellen, gründete sich 1982 der Verein Schumannhaus Bonn eingetragener Verein. Inzwischen fungiert der Verein auch federführend als Veranstalter des alljährlichen Kulturfestivals « Bonner Schumannfest » (früher : « Endericher Herbst ») . Von 1992 bis 2003 vergab der Verein im Rahmen des Deutschen Musikwettbewerbs einen Förderpreis an junge Interpreten des Schumann-Werkes.

Schumannhaus in Enderich : Kriegsruine kurz vor dem Abriß

(Bettina Köhl)

« Schumanns Sterbehause wird niedergelegt » , titelte der General-Anzeiger im März 1956. Die Neußer Gesellschaft für Krankenpflege (Alexianer) wollte das Haus abreißen, in dem Robert Schumann als Patient die letzten Jahre seines Lebens verbracht hatte. Und das ausgerechnet im Jahr seines 100. Todestages.

« Bomben und Witterungseinflüsse haben das Haus, in dem Schumann von 1854 bis 1856 lebte, so weit zerstört, daß sich eine Reparatur nicht mehr lohnt » , heißt es in dem Bericht. Das Bauamt hatte den Abriß schon bewilligt.

Doch es kam anders : In diesem Jahr feiert das Musikfestival « Bonner Schumannfest » zugleich 50 Jahre Schumannhaus und 50 Jahre städtische Musikbibliothek. Das ist vor allem dem Widerstand von Studenten und Musikfreunden, allen voran Siegfried Kroß, Mitarbeiter des Beethoven-Archivs und später Professor für Musikwissenschaft, zu verdanken.

« Niemand wollte schließlich die Schuld daran tragen, daß Bonn (wie es der Satiriker Eckart Hachfeld ankündigte) als Erbe des hier verstorbenen berühmten Komponisten nur noch “ Schumanns geistige Umnachtung ” bliebe » , schreibt Ingrid Bodsch, Leiterin des Bonner Stadtmuseums, in der Jubiläumsfestschrift, die an diesem Wochenende beim Schumannfest verteilt wird.

Schumann wurde am 4. März 1854 in die « Anstalt für Behandlung und Pflege von Gemütskranken und Irren » eingewiesen. Er war zuvor von einer Düsseldorfer Rheinbrücke gesprungen. Enderich war damals ein ruhiger Ort mit 900 Einwohnern. Die private Heilanstalt lag mitten in den Feldern, ihr Gebäude war Ende des 18. Jahrhunderts als Landsitz für die Familie Kaufmann errichtet worden.

Schumann wurde mit der Diagnose « Melancholie mit Wahn » eingeliefert. In einem seiner Briefe heißt es :

« Mein Leben hier ist sehr einfach, und ich erfreue mich nur immer an der schönen Aussicht nach Bonn. »

Erst 70 Jahre nach seinem Tod wurden zwei Gedenkzimmer mit eingerichtet, die Originalmöbel waren da längst verschwunden.

Eigentümer und Anstaltsleiter wechselten, 1937 wurde der Betrieb geschlossen. Während der Abrißdiskussion tauchte plötzlich die Frage auf, ob Schumann überhaupt im ersten Stock des heutigen Schumannhauses gestorben sei ? Es gab die These, er sei in die sogenannte « Unruhigen-Abteilung » im Nachbarhaus verlegt worden. Es steht fest, daß seine Frau Clara einige Male das Sterbezimmer nicht betreten und nur durch ein Guckloch schauen durfte.

« Gucklöcher dürften sich auch an den Krankenzimmern einer solchen Irrenanstalt des 19. Jahrhunderts befunden haben » , stellt Siegfried Kroß 1956 in einem Gutachten fest. Es kam zu dem Schluß :

« In jedem Fall ist die Bonner Schumann-Tradition so stark, daß die bauliche Sicherung des Hauses und die Wiederherstellung der beiden Schumann-Zimmer eine echte Aufgabe der Bonner Bürgerschaft sind. »

Doch es war denkbar knapp. Im Juni 1959 hatte der Stadtrat mit 19 zu 19 Stimmen eine Instandsetzung abgelehnt. Ein halbes Jahr später ging eine Dringlichkeitsentscheidung mit 22 zu 20 für den Wiederaufbau aus. 1963 zog die neu gegründete städtische Musikbibliothek in den ersten Stock ein, das Erdgeschoß wurde vom benachbarten Altenheim genutzt. Die Alexianer boten der Stadt das Schumannhaus 1982 zum Kauf an, was der als Bürgerinitiative gegründete Verein Schumannhaus Bonn vorantrieb.

...

31 juillet 1856 : Funérailles (très simples) de Robert Schumann. Johannes Brahms précédait Joseph Joachim et Albert Dietrich. Il avait dans les bras une couronne de lauriers.

Ferdinand Hiller rend compte de la cérémonie dans le « Neue Zeitschrift für Musik » .

« Hier soir, nous avons conduit Schumann à sa dernière demeure. Le modeste cercueil, orné d'une simple couronne de laurier, était porté par les jeunes chanteurs de la Concordia. Joachim, Brahms et Dietrich, ses amis intimes, marchaient les premiers.

Au cimetière, Clara se tenait en retrait. Brahms posa la couronne de la veuve sur le cercueil. Le pasteur Wiesemann et Ferdinand Hiller prononcèrent quelques mots. Un cercle se forma autour de la fosse ouverte. Puis, on entendit la chorale dirigée par Hiller, et le cercueil fut descendu, pendant que les amis jetaient, l'un après l'autre, la pelletée de terre, ou quelques fleurs. Brahms se tenait au bord de la fosse. »

Encore Ferdinand Hiller, dans la « Gazette de Cologne » du 1er août 1856 :

« Sur le lieu de repos choisi par la Ville de Bonn, sont planté 5 jeunes platanes. L'ombrage que, plus tard, ils répandront sur ta tombe, sont l'image du rayonnement qu'un jour connaîtront tes créations. Et maintenant, Maître vénéré, repose en paix si le repos est accordé aux esprits immortels. »

Le lendemain, tous les amis reconduisirent Clara à Düsseldorf. Puis, le petit cercle Schumannien se sépara.

2 août 1856 : Joseph Joachim écrit à Franz Liszt :

« Frau Schumann est rentrée hier ; la présence des enfants et de Brahms, que Schumann aimait comme un fils, soutient cette noble femme qui me semble, dans son profond chagrin, avoir une force surhumaine. »

Johannes Brahms, resta encore quelques jours auprès de Clara. L'état de santé dans lequel se trouvait Clara, tous les chocs qu'elle avait subit depuis des mois, nécessitait un repos bien mérité. Brahms emmena Clara et les enfants quelques jours en Suisse à Gersau sur les bords du lac des Quatre-Cantons. À la fin de ces vacances, chacun reprit son travail, et Clara repartit en tournée. Désormais, elle aurait la lourde tâche de subvenir seule, au besoin de ses 6 enfants.

« Comme il s'éloigne pourtant le jour où j'ai perdu l'être le plus tendrement chéri. Comment peut-t-on surmonter une telle perte et vivre si longtemps sans celui qui fut tout. »

(Courrier du 29 juillet 1894.)

Dans la biographie consacrée à son père, Eugénie Schumann nous dévoile le destin difficile de sa mère, toute dévouée à élever ses enfants :

« Jusqu'au 20 mai 1896, la femme de Schumann vécut comme elle le promettait, 40 ans plus tôt, pour la mémoire de Robert et pour ses enfants. C'est ainsi que m'apparaissent la vie et la mort de mon père, c'est ainsi que me les ont chantées les esprits. »

WAB 58

1856 : WAB 58 : « Amaranths Waldeslieder » (chants de la forêt de Amaranth) , lied en sol majeur pour voix soliste et piano. Composé à Linz dans le cadre des soirées musicales organisées au monastère de Saint-Florian par le prier, Monseigneur Friedrich (Theofilus) Mayr. Paroles basées sur les 5 versets « Wie bist du Frühling gut und treu, daß du nie kommst mit leerer Hand » (printemps, comme tu es bon et fidèle ; tu n'arrives jamais les mains vides) tirés du drame « Amaranth » du poète allemand Oskar von Redwitz, écrit en 1849. Kirchheim & Schott, Mainz (1852) ; 16 pages. Franz Kirchheim éditeur (1860) ; 300 pages.

Le musicologue Max Auer a donné une mauvaise date de création pour cette composition : 1858.

Supplément de la revue « Die Musik » n° 1/17 (1902) , éditée par Max Marschalk.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 184-188 ; fac-similé du manuscrit autographe.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky, Vienne (1997) , pages 3-11.

Wie bist du Frühling, gut und treu,
Daß nie du kömmt mit leerer Hand !
Du bringst dem Baume Blätter neu,
Dem Blümlein farbiges Gewand !
Du bringst das Lied dem Vögelein,
Durch dich so treu / blau der Himmel lacht !
Du bringst der Welt den Sonnenschein.
Was hast du mir denn mitgebracht ?
Waldvögelein ! Wie singst du heut'
So herzlich lieb, wie nie zuvor !
Möcht fliegen ja vor lauter Freud'
Ein Vöglein hoch zu Gott empor !
Ihr lieben Vöglein, singt nur fort,
So lang's vermag die kleine Brust,
Singt von des Frühlings Herrlichkeit,
Singt von des Frühlings Lieb' und Lust !
Und sänget ihr auch ewig fort,
Viel tausend Jahre Tag und Nacht,
Ihr könntet singen nie genug,
So schön hat Gott die Welt gemacht !

4 au 6 septembre 1856 : Après sa nomination comme organiste titulaire de l' « Alter Dom » de Linz, Anton Bruckner (32 ans) se rend à Salzbourg pour la Ire fois de sa vie. C'est un véritable coup de foudre ! Il accompagne le Liedertafel « Frohsinn » de Linz (« Linzer Männergesangverein ») dans le cadre du « Festival Mozart » qui célèbre le Centenaire du compositeur salzbourgeois. Il s'agit d'une compétition musicale, à la fois organistique et vocale. Il va profiter de l'occasion pour toucher l'orgue restauré de la Cathédrale (construit en 1842 par le facteur Ludwig Mooser)

Sur place, Bruckner fait la rencontre du très respecté compositeur de musique d'église et théoricien (né en Bohême) Robert Führer (1807-1861) . Organiste et « Kapellmeister » à la cathédrale Saint-Guy (« Sankt Vitus ») de Prague, il sera le plus sérieux adversaire de Bruckner durant la compétition. Au cours de sa carrière (truffée de larcins, de fraude, d'alcoolisme et d'instabilité) , Führer sillonna tel un homme errant les différentes municipalités (villes et

villages) d'Autriche et de Bohême : Salzburg, Munich, Augsburg, Freising, Eggenfelden, Braunau am Inn, Gmunden, Vöcklabruck, Wels, Neuhofen près de Linz, Saint-Florian, Linz, Maria Taferl, Wolfsegg, Altheim, Ried im Innkreis, Aspach et, finalement, Vienne.

Les 2 hommes se livrent une chaude lutte à la tribune. Un prêtre témoin de l'événement raconte :

« Führer fut le 1er à s'exécuter. Selon le rapport du directeur de l'école de Linz, A. Markus, l'organiste interpréta avec un calme désarmant des variations sur le thème proposé ; on a également remarqué la beauté de son jeu polyphonique. Puis, ce fut le tour de Bruckner qui piaffait d'impatience de jouer. Il a diaboliquement amené ce même thème à travers tous les registres de l'orgue, et avec une totale liberté d'expression. Sa prestation s'est conclue par une majestueuse fugue, et ce, sous les applaudissements nourris des spectateurs. Mais la grande majorité d'entre eux ont arrêté leur choix sur Führer, qualifiant Bruckner de véritable fou ! »

(Robert Führer va mourir le 28 novembre 1861 à Vienne.)

Bruckner fait aussi la connaissance du chef d'orchestre Rudolf Weinwurm (1835-1911) . Ce dernier, qui vit à Vienne, deviendra un personnage-clé pour Bruckner dans ses rapports avec la capitale autrichienne.

Das Mozart-Säcularfest im Jahre 1856 (Das Comite des Mozarteums)

Das Mozarteum in Salzburg veranstaltet zur Säcularfeier der Geburt Mozarts im September 1856 ein großes Musik fest, wobei zwei Concerte, das erste am 7, außchliesslich mit Mozart'sehen Compositionen aller Musikgattungen, das zweite am 9. mit Tonwerken verschiedener Meister, abgehalten werden. Herr Franz Lachner, königlich baierischer General-Musik-Direktor zu München, hat die Leitung übernommen. Alle Musikkünstler von nah und fern werden hiermit freundlichst zur Theilnahme eingeladen und ersucht, ihr Erscheinen, so wie die Art und Weise ihrer Mitwirkung an das Comite des Mozarteums in Salzburg längstens bis Ende Mai 1855 bekannt zu geben. Specielle Einladungen werden nicht ergehen. Die Programme der Muik-Aufführungen und anderer Festlichkeiten werden später bekannt gegeben. Ein Jahrhundert ist nun bald abgelaufen seit dem Tage, an welchem ein Stern erster Größe an dem Himmel der Kunst aufgegangen ist. Der Mann, welcher eine der bedeutendsten KunstEpochen in der Geschichte der Musik geschaffen hat, dessen Name schon wie Harmonie dem Ohre klingt, der die Welt gelehrt hat, in Melodieen zu jubeln und zu trauern, zu lieben und zu zürnen Mozart erblickte am 27. Jänner des Jahres 1756 in Salzburg das Licht der Der große Meister der Töne erreicht im kommenden Jahre sein hundertstes Lebensjahr ; denn hat ihn auch der Tod schon im 36. Jahre von dem Schauplatze seines Wirkens abgerufen sei Name, seine Werke sind unsterblich ! So weit der Name Mozart bekannt geworden, so weit die Begeisterung für seine Kunstschöpfungen gedrunen ist, inuß die Säcularfeier seiner Geburt alle Herzen höher schlagen machen, in welchen Liebe zur Kunst, Liebe für Musik lebet. Jede Stadt, welche Musik zu würdigen versteht, würde bereit sein, dieses in der Geschichte der Tonkunst so bedeutungsvolle Jahr mit einem Feste zu verherrlichen ; aber keine Stadt der Welt ist mehr dazu berufen, als Salzburg. Salzburg kann mit Stolz sich Mozart's Vaterstadt nennen ; Salzburg hat ihn verewigt durch eine Kunstanstalt, welche seinen Namen führt ; Salzburg weiset unter seinen Denkmälern die Statue des Unvergesslichen, zu welcher jeder für Musik Begeisterte mit freudiger Rührung emporblickt. Das Mozarteum in Salzburg hat daher beschloßen, die erhabene Säcularfeier der Geburt Mozart's im

kommenden Jahre 1856 auf möglichst würdige Weise zu feiern. Da der Monat Jänner, in welchem er geboren ist, sich nicht eignet, um Fremde hierher einzuladen, so wird der Monat September zu dieser Feier gewählt, indem auch das Enthüllungsfest der Mozart-Statue in diesem Monate Statt fand und darum eine schöne Erinnerung für denselben spricht.

Der königlich baierische General-Musik-Direktor Herr Franz Lachner in München hat auf die Einladung des Mozarteums zur großen Freude desselben die musicalische Leitung des Festes freundlichst zugesagt. Zu dieser Festlichkeit, welche in den Herzen aller Verehrer Mozart's in allen Ländern und Städten freudigen Anklang finden wird, ladet nun das Mozarteum alle Künstler und Kunstfreunde nicht Österreichs und Deutschlands allein, sondern Europa's ein. Mozart's Ruf ist ein Weltruf, sein Name gehört der Welt an ; seine Verherrlichung ruft darum auch alle Welt zur Betheiligung auf. Wer immer mit Entzücken seine Töne als Künstler selbst hervorgerufen, oder als Kunstfreund denselben gelauscht hat, der komme, um bei diesem Feste sie in der würdigsten Weise zu hören. Bei der großen Zahl von Künstlern, deren Betheiligung bei einem solchen Feste erwartet werden kann, wäre es nicht möglich, noch specielle Einladungen ergehen zu laßen. Möge daher dieser allgemeine Aufruf Allen genügen, um sich für ihre Theilnahme freudig zu entschließen. Das Mozarteum in Salzburg ist von der Überzeugung durchdrungen, daß dieselbe Begeisterung für Mozart, mit welcher es dieses Fest veranlaßt, auch alle Tonkünstler beseelen und Theilnehmer von nah und fern herbeirufen werde. Zugleich ergeht an die Directionen aller Musik-Vereine, KunstAnstalten, Conservatorien und Theater das freundliche Ersuchen, durch bereitwillige Urlaubs-Ertheilungen an ihre angestellten Mitglieder für diese Festzeit ihr Interesse an dem schönen Zwecke und ihre Verehrung Mozart's kund zu geben. Salzburg, den 1. Juli 1855.

Die Sammlung des "Dommusikverein und Mozarteum" (1841-1880)

Mit der Gründung des « Dommusikverein und Mozarteum » im Jahre 1841 durch Erzbischof Friedrich Fürst von Schwarzenberg (1809-1885) und den Wiener Advokaten Franz von Hillebrandt (1796-1871) kam es zu einer Reorganisation und Neubelebung des Salzburger Musiklebens, die zur « Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen, insbesondere aber der Kirchenmusik, und hiezu die Gründung und Beförderung einer Musik-Anstalt zur würdigen Erhaltung des Andenkens Mozarts in seiner Vaterstadt, für alle Zeiten “ Mozarteum ” genannt » *, führte. Bereits im ersten Vereinsjahr konnten alle vierzehn Stadtkirchen bespielt und 100 Schüler in die für die Ausbildung des Nachwuchses errichtete Musikschule aufgenommen werden.

Eine Voraussetzung sowohl für den Musikunterricht als auch für die Versorgung der Kirchenmusik mit Notenmaterial wurde durch den Aufbau einer Musikbibliothek geschaffen.

Als 1844 der Nachlaß von Wolfgang Amadeus Mozarts jüngstem Sohn Franz Xaver nach Salzburg kam und zwischen 1856 und 1858 Stiftungen des älteren Sohnes Carl in den Besitz des « Dommusikverein und Mozarteum » gelangten, wurde auch der Grundstein für eine Stätte der Mozart-Forschung gelegt.

Mit der Auflösung beziehungsweise Trennung von « Dommusikverein und Mozarteum » Ende 1880 wurde der gesamte Notenbestand, auch der Nachlaß der Söhne Mozarts, geteilt und den beiden nachfolgenden Vereinen, dem « Dommusikverein » und der « Internationalen Stiftung Mozarteum » , übergeben und überantwortet.

Der überwiegende kirchenmusikalische Teil des Musikalienbestandes wurde dem « Dommusikverein », der weltliche Teil samt den Mozartiana (Familienkorrespondenz, Mozarts Autographe, Instrumente und Familienporträts) der « Internationalen Stiftung Mozarteum » anvertraut. Eine Zusammenarbeit im Hinblick auf eine virtuelle Zusammenführung der Bestände wurde vom wissenschaftlichen Leiter der Internationalen Stiftung Mozarteum, Doktor Ulrich Leisinger, der die an die Stiftung gegangenen Bestände verwaltet, bereits zugesagt und befürwortet.

* « Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen, insbesondere aber der Kirchenmusik, und hiezu die Gründung und Beförderung einer Musik-Anstalt zur würdigen Erhaltung des Andenkens Mozarts in seiner Vaterstadt, für alle Zeiten “ Mozarteum ” genannt » ; translated from the standing rules of the association « Dommusikverein und Mozarteum » (1861) ; § 2.

Robert Führer

Anton Bruckner was his primary competition at the Mozart Festivities of 1856, in Salzburg.

The Bohemian church composer, organist and teacher of music-theory Robert (Jan Nepomuk) Führer was born on 2 June 1807 in Prague and died on 28 November 1861 in Vienna. A popular composer of church music whose only appeal appears to be the dissemination of his work and the pleasing lyric quality of his melodies, he became the Director of Music at Saint-Vitus Cathedral in Prague, at the age of 32.

Führer joined, at age 10, the Boys' Choir of Saint-Vitus Cathedral under his uncle, « Kapellmeister » Johann August Nepomuk Vitásek (1770-1839) , who also gave him lessons in composition and organ-playing. The young man attended the school of humanity. After occasionally playing the organ at the Cathedral, Führer was named 2nd organist in 1826. He also worked with the Boys' Choir and supplied for the « Kapellmeister » . In 1830, he became the organist at the Premonstratensian foundation, in Strahov, and teacher at the newly-established Organ School in Prague. During this period, he played the organ in different provincial towns. On January 11, 1831, upon the death of his uncle, he was promoted 1st organist at Saint-Vitus Cathedral, taking-over the direction of the Choir. After the death of Vitásek, on December 7, 1839, he became « Kapellmeister » soon as December 21.

On May 8, 1832, he divorced from an unhappy marriage ; he had 2 sons. Alcoholism, currency counter-feiting and fraud led to judicial sentencing. To support his extravagant life-style, he sold a valuable Stradivarius violin which was owned by the Cathedral. This fact was discovered in 1845. « Kapellmeister » Führer was, then, forced to submit his resignation on 6 January. He left Prague. From that moment, despite his considerable artistic gifts, he led an unsettled life. In 1846, he attempted to publish the Mass No. 2 in G major by Franz Schubert under his own name, but this was soon uncovered by Schubert's brother, Ferdinand (Marco Berra, Prague 1846) . Führer had to support himself from sales of his church music compositions. Luckily, this was successful because his music was well-loved. He went to Vienna, then back to Prague. Without a church to call home, he wandered through several different towns and villages of Austria and Bohemia (Salzburg, Munich, Augsburg, Freising, Eggenfelden, Braunau am Inn, Gmunden, Vöcklabruck, Wels, Neuhofen near Linz, Saint-Florian, Linz, Maria Taferl, Wolfsegg, Altheim, Ried im Innkreis, Aspach) holding various positions as an organist and choral conductor, sometimes even touring with the violinist Gartner. He never stayed in

any one place for too long.

In 1857, Führer was organist at Gmunden and Ischl, for a short time. He, then, decided to settle definitively in Vienna. In 1859, he was sentenced to a prison term, which he served in « Justizanstalt Garsten », near Steyr in Upper-Austria (since 1851, the former Garsten Abbey have accommodated this kind of institution ; it is one of the few prisons in Austria where life sentences are carried-out) , but he was able to compose through the benevolence of the prison director, Carl Sandtner. Out of jail, economic difficulties and common diseases reduced him greatly. Becoming homeless, he tried to shoot himself at the General Hospital, on 4 October 1861. He died there, in great distress, on 28 November.

No other composer's works enjoyed as wide-spread performance amongst the Choirs in South Germany and Austria during the 2nd half of the 19th Century. His compositions, published since 1830 in Prague and Vienna, are numerous and good. His musical style varies from a composer such as Mozart, and is more in keeping with that of an early Cecilian. Many of his pieces were written for rural Choirs and, as a consequence, they were not too musically demanding. In spite of this, larger and more difficult works can be found in his output. Although his material was sometimes judged to not have been « carefully » composed, his talent and experience made him well-loved by his public, not least because he had an innate sense for composing a beautiful melodic line.

Robert Führer wrote over 400 pieces of music, among them numerous sacred choral works (2 Oratorios ; 150 Masses ; 20 « Requiem » , Graduals, Offertories, Litanies) , secular Cantatas, Lieder, and works for the organ (like preludes and fugues) of uneven quality. The most meritorious of his compositions was, perhaps, the Mass in A-flat and the « Requiem » in G. His ability was recognized and valued.

A sharply critical contemporary, Franz Xaver Witt (founder of the German Society of Saint-Cecilia) had to admit that :

« Führer has a compositional ability and technical facility which is not easy to find ; he unites a meaningful agility of invention and a natural flow of melody, qualities which always capture the attention. »

Führer wrote a hand-book for Choir Masters and theoretical works on the organ (method for the pedal-organ ; « Praktische Anleitung zu Orgelcompositionen ») .

Masses

Mass in A major (1843) .

Mass No. 1 in C.

« Missa » No. 2 in G Major.

« Missa » in C, Opus 288.

« Missa » in D.

« Einstimmige Messe » , Opus 171.

« Cäcilienmesse » , Opus 200.

« Sehr kurze und leichte Messe » in B-flat, Opus 295, No. 5.

« Sehr kurze und leichte Messe » in G, Opus 295, No. 6.

« Secundiz Festmesse » , Opus 167.

« Kurze Festmesse » in B-flat.

« Kurze Festmesse » in C.

« Landmesse » No. 3.

« Landmesse » No. 5.

« Landmesse » No. 6.

« Missa brevis » No. 1 in F.

« Missa brevis » No. 2 in B-flat.

« Missa brevis » No. 3 in G.

« Missa brevis » No. 4 in A.

« Missa “ Du sollst den Sonntag heiligen ” » .

« Missa pastoralis “ Christnacht ” » .

« Missa “ Seelig sind die Sanftmütigen ” » .

« Missa “ Seelig sind die Trauernden ” » .

« Missa serafica » .

« Missa solennis » in C.

« Pastoralmesse » in A.

« Preismesse » (orchestral version) .

« Ruralmesse » No. 3.

« Sonntagsmesse » No. 4 in C major.

« Wintermesse » No. 3.

« Wintermesse » No. 5.

20 « Requiem »

« Requiem » in G major (1846) .

« Requiem “ im feierlichen Styl ” » for SATB choir and orchestra, Opus 181.

« Requiem » in F, for 2 sopranos, alto, tenor and bass, 2 violins, 1 cello, 2 clarinets, 2 horns, treble-bass and organ, Opus 274.

« Einstimmige Requiem » for 2 sopranos and 1 alto, Opus 290.

« Requiem » No. 1 in E minor, for soprano and alto, bass ad libitum and organ (or 2 violins, 2 horns and cello) . It is in 6 parts :

Requiem æternam.

Graduale : Lacrimosa.

Offertorium : Hostias.

Sanctus.

Benedictus.

Agnus Dei.

« Requiem » No. 2 in F major, for soprano, alto and organ. It is in 6 parts :

Requiem æternam.

Graduale : Quantus tremor.

Offertorium : Domine Jesu Christe.

Sanctus.

Benedictus.

Agnus Dei.

« Requiem » in C, for choir (SAB) and orchestra (or choir and organ) .

Vespers

« Latinische Vesper für Herrenfeste » .

« Marianische Vesper » .

Sacred Vocal Works

Antiphons for Mary.

2 Litanies.

3 Graduals.

Pastoral « Graduale » and « Offertorium » .

« Graduale » and « Offertorium » for Mary.

« Graduale » and « Offertorium » : « Gloriosus » and « Mirabilis » .

« Graduale » and « Offertorium » : « Timete » and « Justorum animæ » .

3 Offertories, Opus 174.

6 « kurze und leichte Offertorien » , Opus 296 :

« Da pacem Domine » , Opus 296, No. 1.

« In te Domine speravi » , Opus 296, No. 2.

« Non nobis Domine » , Opus 296, No. 3.

« Bonum est » , Opus 296, No. 4.

« Lauda anima mea » , Opus 296, No. 5.

« Cantate Domino » , Opus 296, No. 6.

« Ave Regina » .

« Beati, qui habitant » .

« Benedictus es » .

« Confitebor tibi » .

« Miserere nostri » .

« Recordare mei » .

« Te Deum » .

...

« Auferstandener » .

« Christus im Leiden und im Tode » , published by Josef Kränzl of Ried im Innkreis.

« Freut euch in Gott Weihnacht » .

« Geist der Liebe » .

« Gut ist es » .

« Herr, mein Gott bist du » .

« Komm Heiliger Geist mit Deiner Gnad » .

« Komm Heiliger Geist, ein Tröster genannt » .

« Oh ewig Wort » .

« Passionskantate - Christus am Kreuz » .

« Stille Nacht » .

« Vánoční zpěv » (Christmas Song) for soprano, published in 1864.

Lieder

« Auferstehungslied » .

6 « Deutsche Predigtlieder » .

Organ Works

« Der Landorganist » (The country organist) , preludes and fugues for organ, Opus 270.

« Cypressenlaub » (Cypress leaves) , 6 preludes.

« Orgel-Vorspiele » , organ preludes, Opus 238.

6 « kleine Weihnachtspastoralen » (little Christmas pastorals) , Opus 271.

Theoretical studies

« Der Rytmus » (1864) .

« Musikalisches-liturgisches Handbuch » .

« Praktický návod, jak psáti skladby pro varhany » (Practical Instruction, How to Write the Compositions for Organ) .

...

Robert Johann Nepomuk Führer (geboren 2. Juni 1807 in Prag ; gestorben 28. November 1861 in Wien) war ein böhmischer Kirchenmusiker und Komponist.

Der zehnjährige Robert wurde unter Domkapellmeister Jan August Vitásek, seinem Taufpaten, Sängerknabe am Prager Veitsdom. Er besuchte die Humanitätsschule und erhielt zudem von Vitásek Unterricht in Komposition und Orgelspiel. Nachdem er zeitweise die Domorganisten vertreten hatte, wurde er 1826 zweiter Domorganist und hatte außerdem die Sängerknaben zu unterrichten und den Domkapellmeister zu vertreten. 1830 wurde er Organist im Prämonstratenserstift Strahov und am 11. Januar 1831 erster Organist am Veitsdom. Seit 1830 war er auch Lehrer an der neu gegründeten Orgelschule. Nach dem Tode Vitáseks am 7. Dezember 1839 wurde Führer am 21. Dezember 1839 Domkapellmeister.

Seine am 8. Mai 1832 notgedrungen geschlossene Ehe war unglücklich. Trunksucht, Wechselfälschung und Betrug führten zu gerichtlicher Verurteilung und der Domkapellmeister musste daraufhin am 6. Januar 1845 sein Rücktrittsgesuch einreichen. Führer trennte sich von seiner Frau und den beiden Söhnen und führte fortan ein unstetes Leben. Er ging nach Wien, dann zurück nach Prag. 1846 versuchte er, die Messe Nummer 2 in G-Dur von Franz Schubert unter seinem Namen zu veröffentlichen, was aber von Schuberts Bruder Ferdinand alsbald aufgedeckt wurde. Seine weiteren Stationen waren Salzburg, München, Augsburg, Freising, Eggenfelden, Braunau am Inn, Gmunden, Vöcklabruck, Wels, Neuhofen bei Linz, Sankt Florian, Linz, Maria Taferl, Wolfsegg, Altheim, Ried im Innkreis, Aspach und schließlich Wien. 1859 wurde er zu einer Haftstrafe verurteilt, die er im Strafhaus Garsten verbüßte und durch das Wohlwollen des Gefängnisdirektors Carl Santner zum Komponieren nutzen konnte. Wirtschaftliche Schwierigkeiten und häufige Krankheiten lähmten seine Kräfte. Obdachlos geworden fand er am 4. Oktober 1861 Aufnahme im Allgemeinen Krankenhaus, wo er kurze Zeit später starb.

Die Qualität seiner Kompositionen ist sehr unterschiedlich, neben großen, wertvollen Schöpfungen entstanden auch Gelegenheitskompositionen von mäßiger Qualität. Sein Können wurde jedoch anerkannt und gewürdigt. Franz Xaver Witt, Gründer des Deutschen Cäcilienvereins und ein scharfer Gegner seiner Werke musste eingestehen :

« Daß Führer eine Kompositionsfähigkeit und technische Gewandtheit im musikalischen Satz hat, wie man sie nicht leicht findet ; damit vereinigt er eine bedeutende Leichtigkeit der Erfindung und einen natürlichen Fluß der Melodie, Eigenschaften, die immer für einen Komponisten einnehmen. »

Circa 100 Messen, Requiem, Litaneien, Graduale, Offertorien (darunter Cäcilienmesse, Opus 200, die es auch in deutscher Fassung gibt) .

Orgelwerke und andere ...

« Der Landorganist » (Präludien, Fugen) , Opus 270.

Cypressenlaub (6 Präludien) .

Orgel-Vorspiele, Opus 238.

6 kleine Weihnachtspastoralen, Opus 271.

Enseignement de la théorie musicale à l'École d'orgue de Prague (1830-1889)

Music Theory in Education

In the period around the half of the 19th Century, there were several possibilities of getting education in music theory. There were special schools for teachers, private music schools, an Organ school and a Conservatory.

At special schools for teachers, there were no subjects of music theory in their « curricula » till the year 1850. After this year, these subjects had to be included as a duty. These schools lasted 2 years, after publication of the New Empire Law of 1869, the study was prolonged for 4 years. Music theory was taught 2 lessons a week.

Originally, the Conservatory was aimed from its very beginning to the education of instrumentalists and singers. Methods of school teaching were taken-over according to the example of the Conservatory in Paris. In the period from its establishing in the year 1811 to its fusion with the Organ school in the school year (1889-1890), the « curricula » of music-theory subjects did not change too much. Their teachers followed the method of teaching in which pupils used to work-up given exercises holding a pen in their hands. The work with a factual music materials of contemporary or also older composers and their analysis was less frequent. The main staff was harmony, there were not many students, who dealt with counterpoint, music forms were almost ignored. The school branches singing, solo piano playing and organ playing were not included in a « curricula » in the time of the constitution of the Conservatory. That is why they were usually taught in private education.

At private music schools, teaching of music theory was much more intensive because in the cultural society of that time, theoretical music education formed an integrating part of basic requirements. In contrast to other sorts of schools, main accent was put on practical ability to elaborate instant analysis of the most complicated pieces. At other schools, this analytic skill was left to the initiative of students. In the middle of this Century, there were more than 10 private institutions in Prague. Some of them lent music literature and music instruments and often they performed a rich publishing activity.

Organ School in Prague (Institution for Education of Organists and Choir Directors)

Till the year 1835, the studies at the Organ school lasted 10 months. From 1835 to 1871, they lasted 2 years and, from 1871, thanks to the last director František Zdeněk Xavier Alois Skuherský, duration of education was finally extended for 3 years. The last 3rd year was not only continuation of the 2nd year of studies. It was strictly selective course where only the most talented students were admitted. This school could be finished after approval of either 2 years (for full education of organists) or 3 years (for full education of choir directors) .

The subjects were divided in theoretical and practical ones. During the 1st year in the beginnings of existence of the Organ school, the theoretical subjects were : degrees of music, 3rd chords and their kinds in reverses, 7th chords and their application, gateway-tones and delay-tones, base of harmony, counterpoint and composing. These subjects persisted similar also till the time, when it was possible to finish the school during 2 years. There were some additional subjects : the base of counterpoint, imitation and theory of fugue, later, in the year 1864, some teaching about music forms was included there (teaching about « structuring of periods ») . After Skuherský became the director of the Organ school, the « curricula » changed. In the 2nd year of studies, there was stronger accent on compositional experiments of students and, in the new 3rd year, there were taught in addition music forms, analysis of compositions and instrumentation. The list of practical subjects was extended and the number of subjects also grew-up.

Teaching Materials

There were not many music-theoretical schoolbooks, which could be used during the systematic teaching on educational institution like the Organ school. The work by Jakub Jan Ryba Počáteční, « a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu » , from the year 1817, still belonged to the most valuable. Beside it, other less-known works « Počátkové hudební neb Krátký obsah všeobecného učení o muzice » (1834) by Justin Heinrich Knecht ; « Navedení k generálbasu » (1805) by Emanuel Alois Förster ; and « Počátkové hudební » (1850) by Jan Nepomuk Škroup were used there. In the 2nd half of the Century, many pamphlets began to appear. In their introductions, the problems of music-theory disciplines were described. Their quality was often poor. As an example, it is possible to cite « Základní školy hudby » by Karel Rudolf Nudörfel, from the year 1868, which was rated very negative in the professional press (concretely in « Hudební listy » , from 1871) .

The using of archaistic schoolbooks for teaching of music-theory subjects was often criticized. In the year of its establishing, the Organ school ordered theoretic publications and schoolbooks by Justin Georg Knecht, Johann Baptista Lasser, Joseph Dreschler, Daniel Gottlob Türk, Karel Gläser, Conrad Kocher and Georg Friedrich Wolf. Pupils were taught according to General-bass by E. A. Förster, from the year 1805. In the remarks in contemporary catalogues, we can see that the authors whose pieces were used for analyses during education were active in their branch, mostly in the 18th Century and in the 1st decades of the 19th Century (for example : Johann Albrechtsberger, Wolfgang Amadeus Mozart, Josef Priendl, Maxminian Stadler, etc.) . The leadership of the Organ school apparently did not have so strong interest in contemporary music pieces. Josef Proksch commented it in a very negative and ironical way. For his own private school institution, he wrote 2 schoolbooks : « Allgemeine Musiklehre in Fragen und Antworten » (1843) and, then, in the year 1857, its extended version published in 2 parts. Proksch named the compositional work by Antonín Rejcha « Cours de composition musicale ou Traité complet raisonné d'harmonie pratique » (1816-1818) as one of the most used schoolbook of music theory in Prague Music Society in his time. In our country, this schoolbook is known in German translation by Carl Czerny, « Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Komposition » , from 1832-1835. This work was appreciated also in the 1860's.

It was a teaching language, which was the problem. The lectures were bilingual and students had a big handicap if they did not speak German well. In the 2nd half of the Century, students were still taught from German books by Robert Führer (« Die Elemente der Harmonielehre und Der Rhythmus oder der musikalische Ebenbau » , 1847) , a

teacher of the Organ school till the year 1839. The 1st schoolbook of harmony published in Czech language was « Theoreticko-praktická nauka o harmonii pro školu a dům » by František Blažek, from 1866. Blažek taught according to it already from 1840's. His collection of exercises to harmonisation was used at the Conservatory even in the 1890's. After Blažek's Harmony, only Josef Förster junior wrote a schoolbook, « Nauka o harmonii », in 1887, in Czech language. This book was considered for a long time as one of the best schoolbooks in our country owing to its understandable layout of problems, for practicability and for linking with a practice. The 1st Czech written schoolbook of counterpoint comes from František Zdeněk Skuherský (as a part the publication « Nauka o skladbě hudební, 1880-1884 » , in 4 volumes) .

Directors and teachers of music-theory subjects

To the post of director of the Organ school, Jan Nepomuk Vitásek (1770-1839) was chosen in 1830 and he held the office till his death. For every grade, one main teacher who taught all subjects was established. In this way, all of them participated in teaching of music theory. In addition to them, according to the needs of the school, other young auxiliary teachers - assistants were employed. These taught new subjects (singing, violin playing, etc.) . They often came from graduates of the Organ school and they did not work here for a long time.

From the beginning of the history of school, the main teacher was Robert Führer (1807-1861) . He taught, there, the same number of school years as Vitásek till the year 1839. An organist Karel František Pitsch (1786-1858) became his successor. In the year 1838, František Blažek (1815-1900) became a teacher and he was the main teacher in the 1st grade. At the Organ school, he worked the longest time of all teachers and, after unification of the Organ school with the Conservatory in the year 1889, he became a member of pedagogic staff there.

After Vitásek, Bedřich Dionys Weber (1766-1842) led the Organ school till the year 1842. During his teaching, Weber published several theoretic works : « Allgemeine theoretisch-praktische Vorchule der Musik » (1828) ; « Lehrbuch der Harmonielehre und des Generalbasses » (1835-1843, in 4 volumes) ; and, then, « Allgemeine Musik. Zeichenlehre » (1841) . After Weber's death, his colleague Pitsch, who was already teaching here, became the director and was also the main teacher for new 2nd grade. In the year 1843, Josef Leopold Zvonař (1824-1865) started as a teacher of singing. His best-known work « Základy harmonie a zpěvu s příslušným navedením pro učitele hudby vůbec a národních škol zvláště » , from 1861, appeared after his schoolbook « Navedení k snadnému potřebných kadenci skládání » (1859) .

In 1857, Josef Förster junior was invited to teach at the Organ school as an assistant. He graduated here, in 1852. After death of Pitsch, in the year 1858, Zvonař was provisionally appointed as the chair. In the same year, an organ improvisator Josef Krejčí (1821-1881) replaced him. Blažek stayed the main teacher for the 1st grade, the 2nd grade was led by Förster. Zvonař and Förster left the school in the year 1860 and Adolf Průcha (1837-1885) assumed their place.

In 1866, Krejčí was elected as the director of Prague Conservatory and his place on the Organ school was occupied by František Zdeněk Skuherský (1830-1892) . Except Skuherský's mentioned work « Nauka o skladbě hudební » , he

wrote also « Nauka o hudebních formách » (1873) and « Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší » (1885) .

About the middle of the Century, especially thanks to Skuherský, the Organ school became an institute, which was extraordinary important for development of Czech culture. The Prague newspaper from 1858 said that in whole Austrian Empire, the Organ school was on the top in the education skills in the study of music theory and strict style. This opinion is not perhaps excessive too much. There were a lot of pupils who left this school because of high-requirements or who were suspended because of their bad school results. The catalogues of pupils proved it.

In 1882, Karel Knittl (1853-1907) became a teacher of the school. His theoretic works were published later, when he taught at the Conservatory. The last change in pedagogic staff happened after death of Průcha : he was replaced by Josef Klička (1855-1937) and Karel Stecker (1861-1918) . The latter dealt especially with music-theoretical problems in articles in the journal « Dalibor » . These articles were called « O záповědi kvintové v harmonii » (1886) ; « O akordech alterovaných » (1885 and 1889) , etc.

There were, in general, 6 teachers who passed from teaching from the Organ school to the Conservatory : František Blažek Josef Klička, Karel Knittl, František Zdeněk Skuherský, Karel Stecker and August Vyskočil (1852-1902) , the teacher of singing.

A jurist and former graduate of the Organ school, Josef Tragy, realized a fusion of the Organ school with the Conservatory in the school year 1889-1890. The former Organ school became a new department of organ and of composition. Thanks to Skuherský, the « curricula » were worked-up so well that leadership of the Conservatory took them over without changes. Also, the teachers went on teaching according to study plans of the Organ school of that time and these plans were valid till the year 1919, as long as time of studying at the department of organ and of composition on the Conservatory lasted 3 years.

Restauration de l'orgue de la cathédrale de Linz

1855 jusqu'en 1860-1861 : L'orgue sera au cœur des préoccupations de Bruckner à Linz.

2 octobre 1856 : Anton Bruckner se présentera devant son employeur, l'évêque Franz-Josef Rüdiger, afin de lui faire « quelques remarques sur l'état de l'orgue de la cathédrale de Linz (et de celui de l'église paroissiale) , en prévision de réparations devenues nécessaires » . Ce que le Supérieur accepta. Les réparations se sont progressivement transformées en importante restauration de l'orgue du facteur Franz Xaver Christmann, faite « étape par étape » sous l'œil attentif de Bruckner. Les travaux de réfection (qui se termineront vers 1867) dureront 11 années et seront réalisés par Josef Breinbauer de la maison d'Ottensheim. Anton Bruckner devra quitter son bien-aimé instrument du « Dom » , 1 an plus tard. Mais avant, il immortalisera son passage en sculptant dans le bois de la tribune de l'orgue les mots « Lebe wohl » (adieu) , accompagnés de sa signature.

Anton Bruckner fit restaurer et agrandir l'instrument de Christmann selon ses propres spécifications (pour qu'il se

conforme à ses conceptions musicales) . Le travail fut effectué par le facteur Leopold Breinbauer, de 1856 à 1867. Sans transformations majeures, l'orgue passa du Baroque au Romantique. On peut dire que l'instrument de la Cathédrale de Linz est l'orgue le plus représentatif de Bruckner qui nous soit resté intact. Il a échappé à la période des restaurations malheureuses des 19e et 20e siècles. L'orgue de la Cathédrale (typiquement Romantique, très coloré et unique en son genre) a été restauré en 1979, sans modifications d'ordre structurel ou acoustique. L'escalier qui mène à la tribune de l'orgue a été amoureusement transformé en un petit « musée Bruckner ».

En 1832, le facteur d'orgue Josef Breinbauer amorça la construction d'instruments à traction action mécanique dans son propre atelier du village de Freinberg, près de Passau. En 1840, il rejoint l'atelier situé à Ottensheim où son expertise sera reconnue. Entre autre, il sera choisi pour rénover et augmenter les capacités de l'orgue du facteur Franz Xaver Chrismann (de Ljubljana, en Slovénie) de la vieille cathédrale de Linz (« Alter Dom ») dont le titulaire était Anton Bruckner.

Ottensheim

Ottensheim est une commune autrichienne avec le statut de marché (« Marktgemeinde ») située dans le District administratif d'Urfahr-Umgebung dans la région du Muehviertel en Haute-Autriche. Ottensheim est divisé en 5 parties :

Duernberg ; Hoefflein ; Niederottensheim ; Ottensheim ; Weingarten.

Les sites importants du village sont le château d'Ottensheim, l'église et la place du marché.

Les objets les plus anciens trouvés sur le territoire d'Ottensheim sont datés de 4,000 avant Jésus-Christ. On découvra aussi des tombes de l'année 700 avant Jésus-Christ. Sur un col très proche du Danube se trouvait, il y a environ 2,000 ans, un mirador Romain. C'est là que le chevalier Otini construisit plus tard une forteresse. La Ire mention du nom « Oteneshaim » dans une pièce officielle remonte à 1148. À partir de 1227, la forteresse d'Ottensheim fut en la possession des Babenberger. En 1228, Ottensheim reçut du duc autrichien Léopold VI le Marktrecht, c'est-à-dire le droit de s'appeler « Markt » (village - marché - ville) , de même que le droit de péage et le droit de douane. Jusqu'à cette date, seulement Linz et Enns eurent obtenu le statut de marché en Haute-Autriche en 1210 et 1212. À partir de 1490, Ottensheim fit partie de la principauté « Österreich ob der Enns » . Au Moyen-âge, Ottensheim aura même un rempart avec 3 portes : Schmiedtor, Linzertor et Wassertor. En 1524, Niklas Rabenhaupt von Suche reçut Ottensheim comme fief du roi Ferdinand Ier et, en 1527, Rabenhaupt laissa transformer la forteresse en un château. Dans son histoire, la commune fut dévastée 2 fois par des régiments bohémiens au Moyen-âge, elle fut inondée une douzaine de fois et elle fut dévastée 6 fois par le feu. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le château servit de logement pour les réfugiés et, après, il fut occupé par les troupes d'occupation soviétique. Depuis 1955, le château est propriété privée.

Le nom d'Ottensheim est ramené aux préfixes anciens haut-allemand « oten » ou « oto » mais aussi aux noms de personne comme « Otuni » ou « Otini » . Tous ces préfixes viennent d'une forme de base en ancien germanique commun : « Auda » , ce qui signifie « trésor » , « biens » , « richesse » .

Bertha Bargesi

Anton Bruckner se rendra souvent à Ottensheim, en Haute-Autriche, pour visiter le couple (marié en 1874) formé de la professeure et Maître de chapelle Alois Weißgärber (1845-1914) et de son mari Karl Schiedermayr (Schiedermayer, Schiedermair) . Ils eurent 5 enfants dont Max Weißgärber (né le 21 octobre 1884 à Ottensheim, Linz, et mort le 30 novembre 1951, à Vienne) qui deviendra le 1er violon de l'Orchestre philharmonique de Vienne et du Quatuor Weißgärber. Les frères Weißgärber vont représenter un chapitre important dans la vie de Bruckner. Ce dernier a aussi régulièrement accompagné, lors de concerts à l'église, Bertha Bargesi (Bargezzi, m. Weißgärber, 1855-1923) , la prétendue fille illégitime du Maître de Saint-Florian ...

L'avocat Joseph Schiedermayr (1821-1874) était probablement, avec Karolina Barghesi, un enfant illégitime.

Bertha Barghesi was the illegitimate daughter of Karoline Barghesi who lived for some time with Doctor Josef Schiedermayr, Johann Schiedermayr's brother, in Vienna. Bertha had 5 children : 2 sons and 3 daughters. Because of certain facial likenesses to Bruckner in the 2 sons, Alois (who became an officer in the Austrian army) and Maximilian (who became one of the leaders of the Vienna Philharmonic) , the suggestion has been made that Bruckner was Bertha's father ! See 2 articles under the general title « Familienerinnerungen an Anton Bruckner » : Fröhlich-Weissgärber. « Vorfahren meines Vaters » ; and Renate Bronnen. « Die Weissgärber-Geschwister. Ein Kapitel aus dem Leben Anton Bruckners ? » , in : « Bruckner Jahrbuch 1984-1985-1986 » , Linz (1988) , pages 25f. and 27-52. Facsimiles of the 2 letters mentioned above can also be found in « Bruckner Jahrbuch 1984-1985-1986 » , pages 28 and 40f.

L'organiste Johann Baptist Schiedermayr - ou Schiedermaier - (1779-1840) sera à la tête du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » à l' « Alter Dom » de Linz. Schiedermayr fut l'un des prédécesseurs de Bruckner à Linz.

Les organistes Erwin Horn, Rupert Gottfried Frieberger, Karl (Borromäus) Waldeck, le successeur immédiat de Bruckner comme titulaire à Linz (1841-1905) et Franz (Karl) Neuhofer (1870-1949) ont également touché l'orgue de l'ancienne cathédrale de Linz.

Franz (Karl) Neuhofer

Le compositeur, organiste et professeur autrichien, Franz (Karl) Neuhofer, est né le 8 septembre 1870 à Freistadt et est décédé le 15 novembre 1949 à Linz.

L'interprète Bernhard Prammer place le « Bruckner Orgel » de la vieille cathédrale de Linz (un instrument important dans l'histoire de la musique) à l'avant-plan de son enregistrement « Die Bruckner-Orgel im Alten Dom zu Linz » sur étiquette Spektral (B005805EUS) . Il inscrit au programme des œuvres offertes en son hommage par les organistes qui l'ont fait connaître au fil du temps.

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

...

Franz Karl Neuhofer (geboren 8. September 1870 in Freistadt, Oberösterreich ; gestorben 15. November 1949 in Linz) war ein österreichischer Komponist, Musikprofessor, Chorleiter und Domorganist.

Franz Neuhofer lernte in seiner Jugend Violine, Violoncello und Klavier von seinem Vater Josef Neuhofer. Er besuchte 1885 bis 1889 die Lehrerbildungsanstalt in Linz und begegnete in dieser Zeit Bruckner. Nach seiner Schulzeit in Freistadt wurde er 1889 Volksschullehrer und 1895 Musikprofessor am örtlichen Gymnasium. Zwischen 1889 und 1903 war der Chorleiter des Männergesangsvereins Freistadt und gründete auch ein eigenes Schülerorchester.

Ab 1903 übersiedelte er nach Linz und arbeitete als Professor am Gymnasium und zwischen 1905 und 1930 als Domorganist. Neuhofer war zwischen 1912 und 1933 Lehrer an der Lehrerbildungsanstalt Linz. Zur 60-Jahr-Feier (1932) des Gymnasiums Freistadt komponierte er die Missa academica, die unter seiner Leitung in der Liebfrauenkirche uraufgeführt wird. In Linz bildete sich 1919 eine Neuhofer-Gemeinde, die bis gegen Ende des Zweiten Weltkriegs durch Aufführungen und Drucklegungen die Verbreitung von Neuhofer's Werken förderte.

Als Komponist war er ein wichtiger Nachkomme von Anton Bruckner und schrieb vor allem Kirchenmusik und Messen. Nebenbei vertonte er auch Dichtungen zeitgenössischer Künstler, insbesondere des Freistädters Edward Samhaber und beschäftigte sich mit der Musikgeschichte in Oberösterreich

Neuhofer wurde die Ehrenbürgerschaft der Stadt Freistadt verliehen und ist hier begraben.

In Freistadt und Linz ist je eine Straße, in Ried im Innkreis ein Weg nach ihm benannt worden. In Freistadt verbindet die Neuhoferstraße die Kasernenkreuzung mit der Musikhauptschule. In Linz liegt die Straße im Stadtteil Kleinmünchen und verbindet den Hausleitnerweg mit dem Angerholzerweg. Der Neuhoferweg in Ried liegt zwischen dem Richard-Billinger-Weg und der Achleitnerstraße.

Johann Baptist Schiedermayr

L'organiste et compositeur germano-autrichien Johann Baptist Schiedermayr (ou Schiedermaier) naît le 23 juin 1779 à Pfaffenmünster, près de Straubing en Bavière. Il avait d'abord l'intention de devenir moine et d'entrer au monastère mais la sécularisation de 1803 viendra compromettre ses projets. Il reçoit sa formation musicale aux monastères en montagne de Windberg, d'Oberaltaich et de Straubing (pour ce dernier, au département d'études électorales) . Schiedermayr donnera des leçons de musique aux choristes du monastère de Saint-Florian. En 1796, il amorce sa carrière professionnelle comme basse et organiste à l'abbaye Saint-Nicolas à Passau. Il étudie aussi la théologie au « Collegium Academicum » . En 1804, il va s'installer à Linz. Le « Kapellmeister » Franz Xaver Glöggel Junior le charge alors de diriger l'orchestre municipal lors de divers spectacles musicaux. En 1810, il est nommé à la fois organiste à la cathédrale de Linz (Domorganist) et à l'église paroissiale de même que chef de chœur du Liedertafel (orphéon)

« Frohsinn » .

Schiedermayr a déjà dit : « Un Schiedermayr n'est pas un Weiß à l'orgue ! » .

De 1812 à 1839 (mis à part quelques interruptions) , Johann Baptist Schiedermayr agira comme « Kapellmeister » au Théâtre municipal de même qu'à la « National-Redoutensaal » lors des grandes soirées de bal. En 1821, il prendra en charge les destinées de la « Gesellschaft der Musikfreunde des Linzer Musikvereins » (Société des Amis de la Musique de Linz) . Il va y enseigner le chant dès 1823 en plus de diriger la chorale. En 1833, le « Musikverein » créé un institut musical ; Schiedermayr en fera partie en tant que professeur de chant. Après la mort du « Kapellmeister » Franz Xaver Glöggel Junior en 1839, Schiedermayr lui succédera sur une base temporaire.

Les compositions de Schiedermayr (musique sacrée, Symphonies, musique de chambre, danses, musique de scène) étaient bien connus et aimés dans le sud de l'Allemagne et en Autriche et ce, jusque tard au 19^e siècle. Son style Classique (techniquement et musicalement accessible) apportera une contribution considérable à la vie culturelle de Linz. Sa musique d'église fut en grande partie influencée par Franz-Joseph Haydn. Schiedermayr va mourir le 6 janvier 1840, à Linz.

...

Johann Baptist Schiedermayr was born near to Straubing. He was director of the choir of the dome of Linz. He wrote church music in a Haydn-like style.

2 Gradualien, Opus 21.

2 Offertorien, Opus 21.

Deutsche Messe.

Landmesse, Opus 31.

Missa in B-flat major ; organ and orchestral versions.

Ostermesse in C ; organ and orchestral versions.

Primizmesse.

Vesper solemne (organ and orchestral versions) .

« L'affaire Schiedermayr » et Anton Bruckner

Der Fall Schiedermayr - and Anton Bruckner

(Fritz Feichtinger)

Zum 165. Geburtstag von Anton Bruckner.

Vorbemerkung

Der weltberühmte Komponist, Symphoniker, Meister von Sankt Florian, Anton Bruckner (1) (1824-1896) , war bekanntlich nicht verheiratet. Seine durchaus ehrbaren Werbungen um die meist sehr viel jüngeren Mädchen wurden von deren Eltern aus verständlichen Gründen abgewiesen Diese Schwärmereien (2) des ewigen Hochzeitlers teilweise mit handfesten materiellen Wünschen nach einer « guten Partie » verbunden - werden seit den 1960er Jahren zeitweise von gewisser Seite aufgegriffen, um dem « Musikanten Gottes » ein illegitimes Kind zu unterschieben.

Die bislang letzte Erwähnung in dieser Hinsicht stammt von Redakteur Reinhold Tauber in den « Oberösterreichischen Nachrichten » vom 2. Dezember 1988, in denen er auf eine Veröffentlichung Renate Bronnens im jüngsten « Brucknerjahrbuch » des ABIL (3) Linz eingeht. Der journalistisch aufbereitete Artikel trägt die Überschrift :

« Die Witwe Arnolt Bronnens recherchierte und stellt fest : Anton Bruckner hatte eine Tochter. »

Die Headline steht in dicken Buchstaben :

« Verheimlichtes Krisen-Kind. »

Und in Fettdruck gibt Tauber einen Vorbericht :

« Gemunkelt wird seit 100 Jahren, konkret vermutet seit einigen Jahrzehnten, jetzt schwarz auf weiß behauptet : Anton Bruckner hatte eine Tochter, gezeugt mit einer Schweizerin und Lebensgefährtin eines angesehenen Linzer Bürgers. Diese Feststellung trifft Renate Bronnen, Witwe des Schriftstellers Arnolt Bronnen, in einem umfangreich dokumentierten Aufsatz im jüngsten Jahrbuch des Anton-Bruckner-Institutes in Linz. »

Tauber führt allerdings auch « Distanz und Skepsis » den « angebotenen Fakten » gegenüber an, was er schon durch die Reizwörter : « gemunkelt, vermutet, behauptet » und « angesehenen Linzer Bürger » ausdrückt. Mehrere Inhaltsausschnitte des Bronnen-Textes im Tauber-Artikel machten neugierig auf das Jahrbuch und die darin enthaltenen Angaben zum Thema. Ein erstes Durch blättern zeigte, daß Anton Bruckner für den Bronnen-Aufsatz lediglich als « Aufhänger » für eine mehr oder weniger uninteressante, private Familiengeschichte diente und mit dieser so gut wie gar nichts (außer gewissen Vermutungen einiger Angehöriger) zu tun hatte. Die « Fakten » beziehen sich lediglich auf die Geburtsmatriken der Familienmitglieder (im besonderen einer Anzahl von Kindern) , einigen Ausbildungsdokumenten und Privatfotos. Neben dem Bronnen-Aufsatz wird auch ein Kurzaufsatz von Beatrix Fröhlich(-Weißgärber) abgedruckt. Der Sammeltitle im « Brucknerjahrbuch 1984-1885-1886 » (Linz : 1988) des Anton-Bruckner-Institutes Linz (ABIL ;

vergleiche Rezension, in : Oberösterreichisches Hbl. , Jahrgang 43, Heft Februar 1989, Seite 169f.) lautet : « Familienerinnerungen an Anton Bruckner » , jener von Beatrix Weißgärber-Fröhlich, Linz : « Vorfahren meines Vaters » (Seite 25f.) und der bereits erwähnte von Renate Bronnen, Berlin (Ost) : « Die Weißgärber-Geschwister. Ein Kapitel aus dem Leben Anton Bruckners ? » (Seite 27ff.) .

Renate Bronnen versuchte die Ottensheimer Familie Weißgärber - Alois der Ältere heiratete die Tochter einer Schweizerin und hatte mit ihr sechs Kinder - mit Anton Bruckner in Zusammenhang zu bringen ; und sie sprach dezidiert von einer « Bruckner-Tochter » (ein unehelich in Wien geborenes Kind) , die gewisse musikalische Begabungen gehabt haben soll und diese auf ihre Kinder weitervererbte, was Frau Bronnen veranlaßte, die mehr oder weniger bedeutenden musikalischen Fähigkeiten der « Weißgärber-Geschwister » von Anton Bruckner, « dem Ahnherrn » , abzuleiten. Das Fragezeichen, das sie im Untertitel hinter den Namen Bruckner setzte, läßt auf eine deutliche Unsicherheit ihrer Auffassung schließen, und tatsächlich bleibt Frau Bronnen den Nachweis von Bruckners « Beteiligung » schuldig. Die Absicht der Autorin zu einer derartigen auf Bruckner bezogenen Darstellung einer Familienchronik ist nicht abzudären, denn weder könnten durch einen Abstammungsnachweis Werkstantiemen der Brucknerschen Kompositionen erzielt werden, noch könnte durch die Aufdeckung eines « sündhaften Verhaltens » - der Zeugung eines unehelichen Kindes der « Musikant Gottes » entlarvt werden. Ansonsten wird der Familie Weißgärber begreiflicherweise - zu viel Raum gegeben und die vielleicht wichtigere Familie Schiedermayr nur am Rande betrachtet.

Im folgenden werden Zusammenhänge der Familien Weißgärber und Schiedermayr aufgezeigt und Irrtümer der Beziehungen zu Anton Bruckner berichtigt. Das biografische Material der Familien Schiedermayr und Weißgärber wurde aus den verschiedenen Pfarrmatriken, (4) aus Archivalien des Archivs der Stadt Linz, des Oberösterreichischen Landesarchivs, des Archivs der Universität Wien und des Wiener Stadt- und Landesarchivs durch eigene Forschung an Ort und Stelle erarbeitet. Der Tauber-Artikel und die Aufsätze im « Brucknerjahrbuch 1984-1985-1986 » gaben Anregung und Anlaß zur vorliegenden Untersuchung, die zugleich als Erwiderung zu verstehen ist.

I. Der Sachverhalt

Eine junge Frau aus der Schweiz - Karolina Barghesi - (5) lebte längere Zeit in Wien. Wann sie dorthin zog und ob sie in Wien geheiratet hatte - sie hieß mit dem Mädchennamen Altmann und war in Ems / Graubünden geboren worden - , ist nicht bekannt. Jedenfalls war sie angeblich Witwe, (6) als sie mit 27 Jahren in Wien eine uneheliche Tochter gebar, deren Vaterschaft nicht geklärt schien. Wie das Gerücht zustande kam, ist nicht feststellbar ; von der Kindesmutter sind dazu weder schriftliche noch mündliche Äußerungen überliefert. Unglücklich formulierte spätere Matrikeneintragungen in den Pfarrämtern Kirchdorf / Krems und Ottensheim bei den Geburten der Kinder der Tochter verursachten vermutlich Unklarheiten über die Vaterschaft, obwohl die Eintragung in der Wiener Geburtsmatrik den Vater der Tochter von Karolina Barghesi eindeutig ausweist. Aber diese Eintragung wurde von Frau Brennen bei ihren « Recherchen » nicht beachtet, was beweist, daß sie sich auf die Ottensheimer und Kirchdorfer Geburtsmatriken beschränkte und auf eventuell im Familienbesitz befindliche Matrikenauszüge zurückgriff. Über Anton Bruckners « Beteiligung » existiert keinerlei Dokument ; er war lediglich mit dem Kindesvater gut bekannt oder auch befreundet (?) , jedenfalls fast gleichaltrig, hatte aber mit der « Sache » nichts zu tun.

2. Die Angaben

Von Zeit zu Zeit scheint es Mode zu sein, Anton Bruckner ein uneheliches Kind zu unterschieben, ohne daß die Betreiber Absicht und Zweck deklarieren oder biografische Gegebenheiten berücksichtigen. Wer getroffen werden soll und welche Ideologie dahintersteckt, läßt sich nur ahnen. Über die vorgespiegelten « intimen » Bezugspersonen Bruckners herrscht allerdings Unklarheit.

Schon vor mehr als 20 Jahren führte der damalige Linzer Kulturredakteur Josef LaBl (7) in seinem 1965 erschienenen « Kleinen Brucknerbuch » unter dem Kapitel « Anton Bruckner und die Frauen » (8) (Seite 64f.) aus :

« Anton Bruckner hat bei den Frauen und in der Liebe kein Glück gehabt von der Linzer Zeit (1856-1868, die Verfasser) , in der es nicht an Unterhaltungen, Tanzabenden, gutem Essen und Trinken mangelte, wird behauptet, daß Gerüchte umgegangen seien, die wissen wollten, Anton Bruckner hätte mit einer Ottensheimer (9) Kellnerin ein illegitimes Verhältnis gehabt, das nicht ohne Folgen geblieben wäre, doch eine geschickt arrangierte Heirat mit einem abgefertigten Gatten hätte die sündige Voreiligkeit vertuscht und aus der gesellschaftlich entsetzten Welt geschafft. Die Wahrheit an den Gerüchten wurde nie offenbar, weil man der Sache nicht näher nachforschen konnte. Wäre es zuerst ein Skandal geworden, so hätte nachher dieses unschickliche Ereignis (bei einem lebensfrohen und gutgenährten Dreißiger von ländlichen Sitten und Gewohnheiten zwar verständlich, aber für damalige Verhältnisse nicht entschuldbar) kaum in das fromme Bild des “ Musikanten Gottes ” gepaßt. Indes, der angebliche Leichtsinns der Jugend ist nicht nachzuweisen. »

In dem unveränderten Nachdruck (Das kleine Brucknerbuch, Hamburg : Rowohlt, 1980) wurden die o.c. Passagen unkritisch übernommen. Josef LaBl hatte zwar später von existierenden Dokumenten gesprochen, die seine Angaben bestätigen könnten, die aber aus Pietätsgründen noch lebenden Personen gegenüber nicht zu veröffentlichen seien ; bis dato tauchte keines auf, das die Gerüchte bestätigen oder entkräften konnte.

Umso unverständlicher ist der Abdruck zweier Aufsätze im Organ eines als Forschungsstelle sich deklarierenden Instituts, (10) von denen der eine in die gleiche Kerbe schlägt, ohne überprüft worden zu sein. Die Einführung von Doktor Elisabeth Maier im letzten « Brucknerjahrbuch » des « Anton-Bruckner-Institutes Linz » sei vorangestellt :

« In der alteingesessenen oberösterreichischen Familie Schiedermayr-Weißgärber werden von Generation zu Generation Erinnerungen an Anton Bruckner weitergegeben, in deren Mittelpunkt immer wieder der Name Berta Barghesi (oder Bargezzi) , adoptierte (11) Schiedermayr, auftaucht. Dieses Mädchen, das im Hause des kinderlosen Medizinalrats Doktor Karl Schiedermayr aufwuchs, genoß eine gediegene musikalische Ausbildung und musizierte vierhändig mit Bruckner. Später heiratete Berta den Ottensheimer Oberlehrer Alois Weißgärber und hatte mit ihm fünf Kinder, die ihrerseits allesamt musisch sehr begabt waren (so finden sich darunter zwei Gesängspädagoginnen und ein Philharmoniker) .

Über die Abstammung Berta Barghesis gibt es unter den jetzt lebenden Mitgliedern der Familie allerdings verschiedene Ansichten : Vertritt Beatrix Weißgärber-Fröhlich die Meinung, bei Berta Barghesi habe es sich um die Tochter der Karoline Barghesi mit dem Notar Doktor Josef Schiedermayr gehandelt, so ist Renate Brennen der Ansicht, Berta

Barghesi sei eine Tochter Anton Bruckners. Wir sind der Ansicht, daß im Zuge objektiver wissenschaftlicher Arbeit beide Meinungen in der Öffentlichkeit zu Wort kommen sollten, und bringen nachstehend beide Aufsätze in unveränderter Form.

Die Redaktion »

Der Kurzaufsatz von Beatrix Weißgärber-Fröhlich « Vorfahren meines Vaters » - geschrieben 1934 (!) - ist eine reine Familiengeschichte (wie jener von Renate Brennen) und dürfte auf den Aufzeichnungen des ehemaligen Dom- und Stadtpfarrorganisten Johann Baptist Schiedermayr (1779-1840) beruhen. (12) Den gesamten Text hier anzuführen, gestattet der zur Verfügung stehende Raum nicht, doch sei ein bemerkenswerter Nachsatz aus einem zusätzlichen Schreiben an das Anton-Bruckner-Institut Linz (von wann ?) zitiert (Seite 26) :

« Ich besitze keine Dokumente, aber dennoch glaube ich an die Version, daß der Notar (Bruder des Domherrn) der Vater der Berta Barghesi - spätere Weißgärber war. Die Mutter war nämlich keine Sängerin, sondern Kindermädchen (13) im Hause des Notars. (14) Sie stammte aus der italienischen oder französischen Schweiz. (15) Ich glaube, daß der Briefwechsel Domherr - Bruckner (ich besitze solche Briefe) familiärer gewesen wäre, wenn der Domherr von Bruckners Vaterschaft gewußt hätte. Der Domherr ließ ja Berta außerordentlich gut ausbilden und das tat er sicher nur für seinen Bruder. Aber wie gesagt : Das sind auch nur Vermutungen. »

Die Schreiberin dieses Briefes war ehrlich genug, die « Vermutungen » zuzugeben ; daß auch sie zum Teil irrte, soll weiter unten gezeigt werden.

Renate Broman, (Ost-)Berlin, leitet ihren Aufsatz « Die Weißgärber-Geschwister. Ein Kapitel aus dem Leben Anton Bruckners ? » mit einem Bruckner-Brief vom 19. Juni 1869 aus Wien an Domdechant Johann Baptist Schiedermayr ein, sie erwähnt nacheinander alle Weißgärber-Geschwister (Kinder von Berta Barghesi und Alois Weißgärber) und kommt gleich zu Beginn (Seite 29) auf die « Bruckner-Tochter » zu sprechen :

« ...“ Anton Bruckner hatte eine Tochter ...”, so erzählten es die Geschwister Weißgärber, je nach Temperament und Laune, hinter vorgehaltener Hand oder frei heraus. Man sprach (16) in der Familie viel von der verehrten, musikalisch hochbegabten Mutter : der “ Tochter Anton Bruckners ”. Die berühmte Familie “ Schiedermayr ”, der Bruckner ... tief verbunden war, hatte sie großgezogen. (17) Noch mehr war die Rede von der Großmutter, einer Schweizerin aus Chur, um die sich irgendwelche Geheimnisse woben - nicht nur das “ ihrer Verbindung (18) zu Bruckner ”.

Ich hörte bald (19) und in den folgenden Jahren immer häufiger und genauer von dieser durchwegs hochmusikalischen Weißgärber-Familie (in Ottensheim, die Verfasser) die Geschichte ihres Ahnherrn Anton Bruckner und von der bedeutenden Rolle, die die Familie Schiedermayer darin gespielt hatte.

Die Frau, über die “ niemand genau Bescheid ” wissen wollte oder konnte, war die Großmutter der fünf Geschwister Weißgärber, “ Karoline Barghesi ” (Bargezzi) , geborene Altmann. Sie soll Sängerin gewesen sein, aber als reiche Kaufmannswitwe kam sie aus der Schweiz und “ lebte ” einige Jahre in Linz (20) und Wien “ zusammen ” mit dem “

Advokaten Doktor Josef Schiedermayr ", einem Bruder des Dompropsts Johann Schiedermayr, des großen Gönners " Anton Bruckners ", und des " Doktor Karl Schiedermayr ", eines Bezirksarztes in Kirchdorf an der Krems.

Am 7. August 1855 gebar Karoline Barghesi in Wien eine " außereheliche " (21) Tochter " Bertha ". Im Taufbuch der Pfarre Maria Treu in der Josefstadt in Wien hat sich " ' Doktor Josef Schiedermayr, Doktor der Rechte in Linz ', als Vater des Kindes eintragen lassen ". (22) In der Ahnentafel steht die Eintragung " Vater nicht getraut, legitimierte (23) die voreheliche, Tochter ".

So wie sie aufgetaucht war, die Karoline Barghesi, verschwand (24) sie auch wieder in die Schweiz. Warum sie ihre Tochter Berta nicht mitgenommen hatte, sondern in der Obhut des kinderlosen Ehepaares " Doktor Karl Schiedermayr " zurückließ, wußte niemand zu sagen.

Im Mai 1866 übertrug das Kaiserlich-Königlich Bezirksgericht (25) Kirchdorf über Ansuchen (26) die Vormundschaft der Bertha Barghesi an den Medizinalrat " Doktor Karl Schiedermayr ".

Von " Doktor Josef Schiedermayr ", dem Freund der Karoline Barghesi, weiß man nur, daß er in Niedernhart bei Linz, einer Nervenheilanstalt, " verstorben " ist. Man hat Stillschweigen (27) über ihn gebreitet, denn in der damaligen Zeit war es eine Schande, geisteskrank zu sein ... (Seite 29f.)

Mit diesem Kernstück - Schiedermayr - Barghesi - Bruckner - der Ausführungen von Renate Bronnen seien die Angaben abgeschlossen ; ein letzter Hinweis sei noch angeführt, der auch den Sohn von Rosa Weißgärber, verehelichte Kleinschmidt, (28) Karl, ins Gespräch bringt (am angegebenen Ort ; Seite 49) .

... Karl Kleinschmidt und ich hatten bei unseren sporadischen Begegnungen in Reichenstein immer wieder von der " Abstammung " der Weißgärbers " von Anton Bruckner " gesprochen. Wiederholt hatte Kleinschmidt versucht, mich zur Aufzeichnung seiner Familien-Geschichte zu bewegen. Ich sei doch stets über die Möglichkeit einer " direkten Verwandtschaftslinie zu Anton Bruckner " so fasziniert gewesen, daß ich alle Familien-Mitglieder immer wieder nach ihrem Wissen darüber ausgetragen habe. Ich lehnte stets mit der Begründung ab, es wäre doch seine Geschichte ... Eines Abends im November (1984) las ich sein Buch (" Der andere Tierkreis ") zu Ende und war sehr beeindruckt ... " In dieser Stimmung " dachte ich auch an die " Geschichte um Anton Bruckner " und nahm mir fest vor, sie aufzuzeichnen ... »

Der Kommentar zu diesen Angaben und die Klärung einiger Mißverständnisse und Ungenauigkeiten erfolgt im Nachwort.

3. Die Personen

Es mag von einigem Interesse sein, die in den vorstehenden Zitaten erwähnten Personen eingehender zu beleuchten und die « Angaben » chronologisch zu ergänzen ; denn nicht so sehr die « Familien » (Schiedermayr und Weißgärber) als geschlossene Einheit traten im « Fall Schiedermayr » in Erscheinung, als vielmehr einzelne mehr oder weniger involvierte Familienmitglieder, stärker oder geringer beteiligt, oder einfach durch ihr Da-sein.

Die Familien Schiedermayr und Weißgärber sind getrennt zu betrachten, da die letztere erst durch Einheirat in erstere an Bedeutung gewann. Zwischen den beiden Familien steht einigermassen isoliert Karolina Barghesi ; sie dürfte auch nach der Geburt ihres Kindes unbekannt und ausgeklammert geblieben sein. Anton Bruckner kann in dieser « Familien-Saga » als Außenseiter gelten und wird in den Problembereich nur einbezogen, weil er für manche Familienmitglieder und deren Nachkommen Ursache von Unklarheiten und Irrföhmern ist, und verdient, entlastet zu werden.

Von « alteingesessenen oberösterreichischen » Familien Schiedermayr Weißgärber - wie Elisabeth Maier anführte - kann keine Rede sein, denn beider Ahnen waren nicht im « Erzherzogthum Österreich ob der Enns » (wie Oberösterreich noch vor rund 180 Jahren hieß) beheimatet, sondern in Bayern und in Mähren Und die Hauptbeteiligte an dem « Fall » , Karolina Barghesi, kam aus der Schweiz. Lediglich Anton Bruckner ist zumindest als bodenständig, wenn auch nicht « alteingesessen » zu bezeichnen, da erst sein Großvater sich (nach dem erlernten Beruf eines Binders) als Lehrer in Oberösterreich niederließ und seine Vorfahren ihr Bauerngut im niederösterreichischen Pyhra (29) bei Ed-Amstetten hatten.

3.1 Die Familie Schiedermayr

Für den oberösterreichischen Raum war der Familiengründer, der aus dem bayerischen Pfaffenrönmster (bei Straubing) stammende Schullehrerssohn Johann Baptist Schiedermayr (30) (1779-1840) insofern bedeutsam, als er mit seiner Ehefrau Barbara Eggerstorfer (31) (1783-1858) aus Schärding acht Kinder in die Welt setzte. Als besondere Tragik seines Lebens ist anzumerken, daß von den fünf Söhnen (und drei Töchtern) lediglich ein Enkel (32) seinen Namen weitergab, da ein anderer, (33) ebenso wie sein zweiter Sohn, (34) im Kindesalter gestorben war.

Johann Baptist Schiedermayr (35) strebte ursprünglich den geistlichen Beruf an, geriet aber während seiner Studien in die Wirren der Klösteraufhebungen in Bayern (1802) und versuchte dann, sich musikalisch fortzubilden ; sein Vater hatte ihn dazu schon frühzeitig angeregt und seine Ausbildung begonnen. Als Organist und Kirchenchormitglied kam er nach Schärding sollte dort die Organistenstelle bekommen, wenn er die älteste Tochter des verstorbenen Organisten Eggerstorfer heiratete. Er flüchtete nach Linz (1804) , kam aber später wieder nach Schärding zurück, um sich die jüngste Eggerstorfer-Tochter, Barbara, als Gattin heimzuführen (1807) . (36) Inzwischen hatte ihn der damalige Dom- und Stadtkapellmeister Franz Glöggl (37) zu verschiedenen Instrumentaldiensten herangezogen 1810 bekam er die Stelle des Dom- und Stadtpfarrkirchenorganisten. Nebenbei wirkte er als Theaterkapellmeister, war Musikvereinsmitglied und komponierte Messen, deutsche Tänze (für die Gesellschaftskonzerte als Gegner des « modernen » Walzers) , Gelegenheitsstücke, an die hundert Musikwerke, die bei Publikum und Kritik gute Aufnahme fanden Er galt als besonderer Verehrer von Mozart und Haydn, deren Vorbild in seinen zwanzig Messen fallweise durchschimmerte. Schiedermayr wurde zu einer stadtbekannten Persönlichkeit (besonders auch durch seinen sprühenden Humor) und belebte das Linzer Musikdasein in entscheidender Weise. Er konnte noch die Freude erleben, daß sein ältester Sohn den Priesterberuf ergriff und 1835 zum Doktor der Theologie promoviert (38) wurde. Aufgrund einer geringfügigen Verletzung, in rastloser Arbeit nicht darauf achtend, starb er, 61 Jahre alt, am 6. Jänner 1840. (39)

Der älteste Sohn, Johann Baptist (1807-1878) , (40) konnte den Wunsch des Vaters, Geistlicher zu werden, verwirklichen. An der Universität in Wien wurde er am 25. Mai 1835 zum Doktor der Theologie promoviert und erreichte hohe kirchliche Positionen : 1836 Vizedirektor im Priesterseminar, 1840 Kaiserlich-Königlich Hofkaplan und Spindirektor am Augustinum in Wien, 1845 Kanonikus in Linz und Direktor der Theologie. Studien als Seminarregens und ab 1853 war er Stadtpfarradministrator (bis 1858) , von 1858 bis 1860 Dechant und ab 1860 Stadtpfarrer in Linz. Er war damit unmittelbarer Vorgesetzter von Anton Bruckner, der von Mitte November bis Ende Dezember 1855 provisorischer und ab 25. Jänner 1856 definitiver Dom- und Stadtpfarrkirchen-organist (41) gewesen ist. 1874 wurde Schiedermayr Dompropst und hatte neben dieser hohen Stellung (als 33. Domherr) auch verschiedene andere Positionen inne ; so war er Mitbegründer der Theologie Quartalschrift, des Knabenseminars, Obmann des Diözesan-Kunstvereins und Schöpfer des katholisch « Central-Vereines » der Diözese Linz (1850) .

Seine bedeutende Rolle im « Fall Schiedermayr » wird noch zur Sprache kommen, denn er galt nach dem Tode des Vaters als ältester Sohn gewissermaßen als Oberhaupt der Familie.

Das zweite Kind, ebenfalls ein Knabe, wurde auf dem Namen Joseph (I.) (1808-1819) getauft, starb aber bereits mit elf Jahren ! (42)

Als drittes Kind gebar Barbara Schiedermayr ein Mädchen - Maria (1810-1889) (43) -, welches von allen Schiedermayr-Kindern das höchste Alter erreichte und unverheiratet starb. Sie hatte möglicherweise dem Domherrn die Wirtschaft geführt. Und wieder kam (als viertes Kind) ein Knabe zur Welt, der auf den Namen Wilhelm (1812-1855) (44) hörte. Er wurde Amtsvorstand des Bezirksgerichts in Sankt Florian, nachdem er zuerst in Wimsbach und in Steyr in ähnlicher Beamten-tätigkeit beschäftigt war. Geboren 1812, starb er, nur 43 Jahre alt, 1855 an der Cholera in Sankt Florian. (45) Mit ihm starb an der gleichen Krankheit innerhalb einer Woche sein ältester Sohn (46) und seine Frau. (47) Er hinterließ einen weiteren Sohn, (48) für den der Domherr die Vormundschaft übernahm, da in seine damalige Kompetenz (der geistlichen Vogtei) auch die « Waisensachen » fielen. In der chronologischen Abfolge der Geburten beim Ehepaar Schiedermayr - Eggerstorfer sind als fünftes und sechstes Kind zwei Mädchen - Barbara (1814-?) (49) und Rosa (1816-1874) (50) - zu beachten. Barbaras Daten waren nicht eruierbar, sie dürfte aber schon vor 1858 (51) verstorben sein. Maria und Rosa waren die « Fräulein Schwestern » , an die Bruckner in seinen Briefen an den Domherrn « Handküsse » (52) übermitteln ließ.

Neben dem Domherrn war wohl das bedeutendste Schiedermayr-Kind der 1818 geborene Karl (1818-1895) , (53) der spätere Landessanitätsreferent, Kaiserlich-Königlich Statthaltereirat und Bezirksarzt in Kirchdorf an der Krems, wo auch eine Straße nach ihm benannt wurde. Er war der einzige unter den Schiedermayr-Söhnen, der in Kremsmünster studieren durfte (1832/1833 - 1837) , (54) wählte dann als weiteren Studien-zweig Medizin an der Universität Wien (1837/1838 - 1843) und promovierte dort am 16. Mai 1843, (55) war anschließend Armenarzt in Linz und im März 1845 Gründungsmitglied des Männergesangsvereins Linz (« Direktor am Pianoforte » , I. Baß und Chor-meister) . (56) Schon in der Wiener Studienzeit beschäftigte sich Karl Schiedermayr intensiv mit Botanik und wurde im Laufe der Jahre ein in Fachkreisen angesehener Naturforscher (57) (Kryptogamen) und Referent für Botanik im Verwaltungsausschuß des Museums Francisco Carolinum in Linz. 1849 übersiedelte der 31 jährige Mediziner nach Kirchdorf an der Krems, wurde dort Bezirksarzt und gründete bereits Anfang des Jahres 1852 die Liedertafel, deren erster Chor-meister er wurde. Auch

bei Gemeinderatswahlen (als Ersatzmann) und bei der Gründung der Sparkasse war er beteiligt. (58) Im Kreise der Sangesbrüder der Liedertafel und durch seine berufliche Tätigkeit als Bezirksarzt verband ihn enge Freundschaft mit dem Apotheker Jakob Rauscher, dessen Tochter Emilie er im Februar 1864 (59) heiratete. Im Mai 1866 übernahm Doktor Karl Schiedermayr die Vormundschaft über Bertha Barghesi (60) und reichte für das 19 Jahre alte, minderjährige Mädchen in dieser Eigenschaft um die Heiratsbewilligung im November 1874 beim Vormundschaftsgericht in Kirchdorf (61) ein, nachdem er bereits Ende Juli 1874 (62) nach Linz übersiedelt war. Wichtig scheint mir noch zu bemerken, daß Karl Schiedermayr bei der Liedertafel Kirchdorf den jungen Lehrer Alois Weißgärber (63) kennengelernt hatte, der sein Nachfolger als Chormeister wurde und auch der Ehemann der Bertha Barghesi. Karl Schiedermayr starb 1895 (64) in Kirchdorf an der Krems. Seine Mitwirkung im « Fall » dürfte von besonderer Bedeutung sein.

Das letztgeborene der Schiedermayr-Kinder war der 1821 zur Welt gekommene « Joseph (2.) » (65), der die Juristenlaufbahn einschlug. Er studierte an der Wiener Universität (66) von 1840-1841 bis 1847 und promovierte zum Doktor juris am 6. Juli 1847; (67) sein Studienfortgang war durch besonderen Fleiß ausgezeichnet, und doch scheint er in der Rechtspraxis nicht fußgefaßt zu haben, zumindest nicht in Oberösterreich, da sein Name und eine berufsbezogene Tätigkeit im Schematismus (68) nicht aufzufinden waren.

Möglicherweise lebte er mehrere Jahre in Wien, (69) wo er auch die junge Witwe (?) « Karolina Barghesi » (Bargezzi, Barketzi) kennengelernt haben mochte und längere Zeit mit ihr liiert gewesen sein dürfte. Dieser Umstand hatte ihn möglicherweise zum « schwarzen Schaf » in der Familie Schiedermayr gemacht. Immerhin ist Doktor Josef Schiedermayr Ursache und Anlaß für den « Fall » und gleichzeitig Hauptbeteiligter und Opfer. Er starb mit nur 53 Jahren in Linz (8. Dezember 1874) . (70) Er ist auch die Schlüsselfigur um die Tochter von Karolina Barghesi, und sein Verhalten trägt viel zur Tatsachenfeststellung bei, so sehr auch versucht worden ist, Tatsachen zu vertuschen.

3.2 Karolina Barghesi

Wenn auch Karolina Barghesi (71) (1828-1893) in die beiden Familien Schiedermayr und Weißgärber als Randfigur nicht eingebunden gewesen sein dürfte (es gibt keine Hinweise darauf), so war sie doch die Zentralgestalt um die Vaterschafts-gerüchte zu ihrer Tochter Bertha Barghesi (72) (1855-1923), die sie unehelich in Wien gebar, wie die Geburtsmatrik ausweist. Sie wohnte in der Josefstadt (73) Wann sie nach Wien kam, konnte bislang nicht festgestellt werden. Ein 1989 im Wiener Stadt- und Landesarchiv aufgefundenes Dokument (74) weist sie in Ems (Graubünden / Schweiz) geboren, evangelischer Religion und « Witwe » aus, während sie in der Geburtsmatrik der Tochter als « ledig » eingeschrieben ist. Zwischen beiden Dokumentseintragungen liegt allerdings ein Zeitraum von 25 Jahren Nachdem beide Eintragungen in offiziellen Dokumenten vorgenommen werden waren und der Beginn der « Witwenschaft » nicht bekannt ist, stellt sich die Frage, ob die Geburt der Tochter in Wien nicht außerehelich oder im Zustand der Ehescheidung verkam und die Witwenschaft erst später eintrat. Jedenfalls ist bislang von Karolina Barghesi weder Geburtsmatrik (geborene Altmann), noch Ehe- und Sterbematrik (Tod des Gatten) bekanntgeworden; (75) ebensowenig konnten eventuelle Kinder aus der Ehe Barghesi - Altmann eruiert werden und auch nicht, wie lange diese Ehe dauerte; denn Karolina Barghesi war bei der Geburt der Tochter Bertha in Wien erst 27 Jahre alt, und das « Heiratsalter » der Mädchen war das vollendete 24. Lebensjahr, (76) außer es gab eine besondere Bewilligung zur Ehe einer « Minderjährigen », wie in Österreichischen Verhältnissen üblich; in der Schweiz dürften ähnliche geherrscht haben Ein

Aspekt, der bei Renate Brennen (am angegebenen Ort) nicht berücksichtigt wurde, scheint geklärt zu sein : der Verbleib des Kindes Bertha von der Geburt (1855) bis zur Übernahme der Vormundschaft (1866) durch Karl Schiedermayr. Das Kind war diese Zeit mit größter Sicherheit bei der Mutter in Wien. Karolina Barghesi war nicht wie Brennen angibt - in die Schweiz verschwunden, sondern ist noch 1880 in Wien nachweisbar. (77) Ein 1864 ausgestellter Paß (78) - Frau Barghesi galt als « Ausländer(in) » (79) dürfte die Reise zur Übergabe der Tochter an das Ehepaar Schiedermayr markieren und eine 1882 ausgehändigte Geburtsurkunde der Bertha (80) die Rückreise in die Schweiz, wo sie 65jährig in Chur verstarb. (81) Brennen (am angegebenen Ort) bezeichnete sie als « Lebensgefährtin von Josef Schiedermayr » .

3.3 Die Familie Weißgärber

Ebensowenig wie die Familie « Schiedermayr » , hatte die Familie « Weißgärber » ihren Ursprung in Oberösterreich, war also auch nicht « alteingassien » . Der Familiengründer im oberösterreichischen Raum war « Joseph Weißgärber » (82) (1812 oder 1813-1891) , ein Häuslerssohn aus Grafendorf bei Znaim in Mähren, der als « Patent-Invalide » (83) nach Linz kam.

Er wurde als Amtsdienergehilfe angestellt und hatte 1845 mit « Elisabeth Herbst » , einer Wirtstochter aus Aschach an der Donau, einen Sohn (Alois) , der durch die Heirat 1847 legitimiert (84) worden war. Noch 1848 ist Joseph Weißgärber in dieser Position zu finden. Er dürfte in den späten vierziger oder Frühen fünfziger Jahren (85) nach Ottensheim gekommen sein, wo er im « Steueramt II. Klasse » den Amtsdienerposten versah und bis zu seiner Pensionierung (Ende 1878) (86) innehatte. Ob das Ehepaar Weißgärber - Herbst noch andere Kinder als den Sohn Alois hatte, war bis da to nicht teststellbar.

Nach dem Tode von Joseph Weißgärber (1891) (87) zog die Witwe Elisabeth (1819-1899) zu ihrem Sohn Alois im Markt (88) Ottensheim.

« Alois Weißgärber » (1845-1914) (89) wurde Lehrer und kam nach seiner Ausbildung, bei der die Musik eine große Bedeutung hatte, 1863 (?) nach Kirchdorf, wo er bereits 1864 die Nachfolge Doktor Karl Schiedermayrs als Chormeister der Liedertafel antrat. (90) Sogleich nach der Gründung des oberösterreichischen Lehrervereins (1866) (91) wurde er Schriftführer des Zweigvereins Kirchdorf, blieb aber bis zum Jahre 1872 Unterlehrer in Kirchdorf. Die zwei folgenden Jahre verbrachte Alois Weißgärber als Oberlehrer in Klaus, (92) behielt aber die Schriftführertätigkeit und Chormeisterstelle der Liedertafel Kirchdorf bei. Im zweiten Jahre in Klaus heiratete er die um zehn Jahre jüngere « Ziehtochter » von Doktor Karl Schiedermayr, « Bertha Barghesi » , am « 21. November 1874 » in der Kapuzinerkirche Sankt Mathias in Linz. (93) Trauzeugen war der pensionierte Apotheker von Kirchdorf, Jakob Rauscher. Dreieinhalb Jahre war nun Alois Weißgärber Oberlehrer und Leiter der Volksschule in Micheldorf. Dort kamen auch seine ersten beiden Kinder zur Welt : Emilia (94) (1875) und Carl Borromäus (95) (1878) , die in Kirchdorf getauft wurden. Patin war bei der Tochter (stellvertretend für Frau Emilie Schiedermayr) Juliane Zeitlinger, beim Sohn war Doktor Karl Schiedermayr Pate. Die Matrikeneintragungen waren nicht korrekt.

Die beiden Kinder tragen die Namen der Zieheltern von Bertha Barghesi, die von diesen nicht adoptiert (96) worden war.

Mit dem Jahre 1878 begann für Alois Weißgärber ein neuer Lebensabschnitt :

« Am 26. Juni 1878 übernahm der für die Volksschule ernannte Schulleiter die Amtsschriften und am 27. begann er seine Lehrtätigkeit » in Ottensheim. (97) Eine fruchtbare Lehren und Organisatoraktivität entfaltete Alois Weißgärber in der dreiklassigen Volksschule mit insgesamt 245 Kindern, wovon in der ersten Klasse 74, in der zweiten 67 und in der dritten 80 Kinder unterrichtet wurden ; das 8. Schuljahr wies 24 Schüler auf. (98) Alois Weißgärber pflegte weiterhin die Musik und soll auch mit Anton Bruckner musiziert (99) haben Nach sechszwanzigjähriger Dienstzeit in Ottensheim trat Alois Weißgärber am 30. April 1904 (100) in Pension, widmete sich nun seinen Interessen und starb am 4. Dezember 1914. (101) Wie lange seine Witwe in Ottensheim blieb, ist nicht feststellbar, auf jeden Fall zog sie später nach Kirchdorf (wo sich das Familiengrab der Schiedermayrs befand) , starb dort am 27. Februar 1923 (102) und wurde angeblich im Familiengrab beerdigt. Die musikalische « Ausbildung » der Bertha Barghesi-Weißgärber dürfte durch Doktor Karl Schiedermayr und Alois Weißgärber (beide ausübende Musiker neben ihren Berufen) erfolgt sein ; ausgeprägtes Talent bei ihr ist nicht überliefert.

Die sechs Kinder des Ehepaares Weißgärber - Barghesi haben teilweise das musikalische Erbe der Eltern übernommen, blieben aber, wie diese, vorwiegend im instrumentalen und vokalen Interpretationsrahmen : reproduzierend und nicht produzierend.

Die erstgeborene Tochter Emilia (103) (1875-1963) kam in Micheldorf zur Welt und mit den Eltern nach Ottensheim (1878) , wo sie Kindheit und Schulzeit verbrachte. Mit dreizehn Jahren (1888-1889) trat sie in das « Conservatorium für Musik und darstellende Kunst » in Wien (unter der Direktion von Josef Hellmesberger) ein, studierte zuerst Klavier und dann Gesang und leitete nach ihrer Ausbildung eine Gesangsklasse (1914-1925) , um anschließend eine eigene Gesangsschule (1927) zu gründen, bei deren « Opernfragment-Abenden » auch ihr Mann (sie hatte inzwischen geheiratet) Hans Auer und ihre Schwester Rosa, verheiratete Kleinschmidt, mit « tragenden Rollen » beteiligt waren. Wie lange die Gesangsschule in den dreißiger Jahren in Wien bestand, läßt sich nicht feststellen. Während des Zweiten Weltkrieges und nachher lebte Emilie (wie sie sich nannte) Auer-Weißgärber mit ihrem Mann (gestorben 25. November 1957) in Ottensheim (« Felsenschöbl ») und starb am 27. Februar 1963 im Haus der Barmherzigkeit in Linz (Sonnenpromenade) .

Möglicherweise ist sie eine der « Abstammungs » -Ertinderinnen, obwohl aus ihrer Studienzeit in Wien keine Begegnung mit Bruckner (der damals noch lebte und am Konservatorium lehrte) (104) bekannt ist.

Das zweite Kind von Weißgärber-Barghesi war der Sohn Carl Borromäus, (105) der in Micheldorf 1878 geboren werden war, aber bereits im Alter von einem halben Jahr in Ottensheim starb.

Das dritte Kind war abermals ein Sohn - Alois (106) - (1881-1945) , der zwar auch musikalisch begabt war (Violinspiel) , aber die Offizierslaufbahn einschlug, worin er es bis zum Oberstleutnant brachte. Er vermählte sich 1908 mit der Schwester seines späteren Schwagers Doktor Karl Kleinschmidt, Anna Maria, lebte nach seiner Pensionierung in Linz und starb dort am 5. April 1945.

War bis zur Geburt von Alois Weißgärber junior eine zeitliche Abfolge im Drei-Jahres-Rhythmus zu beobachten, so folgten die weiteren drei Kinder in einem nur jährlichen Abstand : Rosa Maria wurde Juli 1883, Maximilian Oktober 1884, Karolina Juli 1885 geboren.

Rosa Maria **(107)** (1883-1962) widmete sich (wie ihre Schwester Emilia) der Musik und studierte in Wien (Akademie ?) Gesang, nahm ein Engagement an der Dresdner Oper an und heiratete am 9. April 1910 in der Wiener Votivkirche den Arzt Doktor Karl Kleinschmidt. **(108)** Sie wurde Professorin für Gesang am Bruckner-Konservatorium in Linz. Sie ist in Linz 1962 gestorben.

Waren die beiden Schwestern Emilia und Rosa instrumental (Emilia) und vokal (beide) ausgebildet, so war das fünfte Kind der Weißgärbers - der Sohn Maximilian **(109)** (1884-1951) - rein instrumental begabt und erreichte als Violinvirtuose und Quartettgründer (Weißgärber-Quartett) beachtliches Können, das ihn zu den Wiener Philharmonikern und auf den Platz eines Konzertmeisters führte. Er lebte vorwiegend (um nicht zu sagen ausschließlich) in Wien, war dreimal verheiratet **(110)** und schien ein Preigeist gewesen zu sein. Seine äußere Ähnlichkeit - besonders im Profil mit Anton Bruckner gab sicher manchen Anlaß, über seine Herkunft zu rätseln, doch sind physiognomische Ähnlichkeiten sehr häufig zufällig und im Grunde ohne Bedeutung.

Karolina Weißgärber **(111)** (1885-1970) - das sechste Kind - trat musikalisch nicht in Erscheinung blieb « bürgerlich » und heiratete einen Forstbeamten (1915) , **(112)** obwohl auch sie kurze Zeit als Schauspielerin tätig war.

3.4 Anton Bruckner

Als letzter in der Personenreihe sei - rein informativ und nur als « Erwähnter » Anton Bruckner **(113)** (1824-1896) genannt, dessen biografische Daten als bekannt vorausgesetzt werden Nur die Zeitspanne von 1854-1855 ist zu behandeln.

In den Angaben schrieb Frau Bronnen (am angegebenen Ort) von einer « Brucknertochter » und einem « Ahnherrn » der Weißgärber-Geschwister, oh ne dezidiert Anton Bruckner als « Vater » zu bezeichnen ; auch erfolgte kein Hinweis darauf, wo, wann, unter welchen Umständen und wie lange Bruckner die Kindesmutter Barghesi kennengelernt, getroffen und mit ihr zusammengewesen sein soll ; völlig außer acht gelassen wurde Bruckners persönliche und charakterliche Situation zur « Tatzeit » (der Kindeszeugung) , die (rechnet man die 266 Tage der Schwangerschaft von der Konzeption bis zur Geburt) Mitte November 1854 erfolgt **(114)** sein müßte. Zu diesem Zeitpunkt war aber Bruckner in Sankt Florian und vollauf ausgelastet mit seinen Pflichten als Lehrer an der Pfarrschule, provisorischer Stiftsorganist, musikalischer Betreuer der Sängerknaben und Komponist (er schrieb im August 1854 die « Missa solemnis ») **(115)** und zudem bereitete er sich auf die Hauptschullehrerprüfung vor und übte täglich « zehn Stunden auf dem Klavier und drei an der Orgel » . **(116)** Wie hätte er sich bei dem enormen Aufwand an Zeit und Fleiß irgendwelche « Abenteuer » leisten können ?

Daß seine finanzielle Lage in diesen Jahren nicht die beste war - 36 Gulden als Lehrer, 80 Gulden als Organist, also

116 Gulden (117) jährlich (!) - ließ ihn verständlicherweise nach einer Besserstellung in der « Sicherheit » eines gutdotierten Postens (Gerichts-Kanzlist) mit 350-400 Gulden (118) jährlich oder einer « guten Partie » zum Heiraten ohne unehrbare Absicht Ausschau halten. Dies bedeutete aber keine Krise. Als Lehrer und Organist war Bruckner der kirchlichen Obrigkeit unterworfen, die auf strengste Einhaltung moralischer und sittlicher Integrität ihrer « Unterthanen » achtete. (119)

Davon abgesehen, war Bruckners innere, seelische Bindung an Kirche und Religion (120) durch Erziehung und Tradition von unverrückbarer Festigkeit, so daß eine illegitime Beziehung für ihn unvereinbar mit seiner Haltung gewesen wäre.

4. Die Ermittlungen

Ermittlungen sind (expressis verbis) Faktensuche zur Klärung und Berichtigung von Mißverständnissen, Ungenauigkeiten und Gerüchten, zum Beispiel konnte eine Formulierung im Taufbuch der Pfarre Ottensheim zu falscher Interpretation Anlaß geben : es handelt sich um die Geburtseintragungen der Weißgärber-Kinder, die in der Rubrik « Mutter » zwei leicht variierende Versionen aufweisen :

a) 1881 (Alois) :

« Bertha, außereheliche Tochter der Frau Karolina Bargezzi, Kaufmannswitwe in Wien. (Josef Schiedermayr, Doktor der Rechte in Linz hat sich als Vater der Bertha in das Taufbuch der Piaristenpfarre Maria Treu in der Josefstadt in Wien eintragen laßen.) » (121)

b) 1884 (Max) :

« Bertha, außereheliche Tochter der Frau Karolina Bargezzi, Kaufmannswitwe in Wien (Josef Schiedermair, Doktor juris in Linz hat sich als Vater der Bertha in das Taufbuch der Piaristenpfarre Maria Treu in der Josefstadt in Wien eintragen laßen.) » (122)

In den « Angaben » (Bronnen ; Seite 30) heißt es dagegen :

« ... Im Taufbuch der Pfarre Maria Treu in der Josefstadt in Wien hat sich “ Doktor Josef Schiedermayr, Doktor der Rechte in Linz ”, als Vater des Kindes eintragen lassen ... »

Abgesehen von der ungenauen Zitierung, wird das Hauptgewicht auf die Passage « hat sich als Vater eintragen lassen » gelegt, um anzudeuten, daß die Möglichkeit der Existenz eines anderen Vaters besteht, für den sich Doktor Schiedermayr (die Namensschreibung variiert) « eintragen lassen » hatte, und es (nach Meinung der Abstammungsbetreiber) durchaus zulässig erscheint, auch Anton Bruckner in das Vaterschaftsgerücht einzubeziehen. Ich komme noch darauf zurück, daß auch andere Interessen die Ottensheimer Formulierung - die übrigens in Klammern steht verursacht haben könnten. Das Herausstellen der Ottensheimer Formulierung (in der Taufmatrik) (123) beweist die Tatsache, daß im engen Rahmen einer Familienchronik in Ottensheim (Ortsansässigkeit der Geschwister Weißgärber) nach « dokumentarischen »

Unterlagen gesucht worden ist, denn in der Pfarrmatrik von Kirchdorf an der Krens (Taufbuch Tom. XIV/1875-1891) sind andere Formulierungen zu lesen ; dort heißt es in der Rubrik « Mutter » :

1875 (Emile) :

« Bertha, Tochter des Herr Joseph Schiedermayr, Doktor der Rechte in “ Steyr ” und der Caroline Barghezi. » (124)

1878 (Carl) :

« Bertha, geborene Barghezzi, tochter des Doktor Josef Schiedermayr Advokaturskoncipient in Linz verstarb. und der Carolina Barghezzi. » (125)

Die Eintragung umfaßt acht Zeilen ; doch sind beide Eintragungen vermutlich durch den früheren Bezirksarzt in Kirchdorf (und 1871 : Steyr !) « Doktor Karl Schiedermayr » , dem Bruder des « Josef » , veranlaßt oder auch beeinflußt worden. (126) Auch war eine Intervention (zumindest bei der ersten Eintragung) von Dompropst « Johann Baptist Schiedermayr » , (127) dem anderen Bruder des Josef, durchaus möglich gewesen, denn zum Zeitpunkt der Eintragung (25. Oktober 1875) war « Doktor Josef Schiedermayr » bereits fast ein Jahr lang tot. (128) Erst die zweite gibt diese Tatsache an Beide Vermerke sind äußerst aufschlußreich, ist doch Doktor Josef Schiedermayr eindeutig als « Vater » (« Tochter » des ...) eingeschrieben. Pate oder Patin (je nachdem ein Knabe oder ein Mädchen geboren worden ist) waren bei « allen » Kindern des Ehepaars Weißgärber - Barghesi : « Doktor Karl Schiedermayr Kaiserlich-Königlich Statthalterreirath uxor Emilie » oder : « Emilie Schiedermayr, Ehegattin des Herr Doktor Karl Schiedermayr, Kaiserlich-Königlich Statthalterreirathes und Landessanitätsreferenten in Linz. » (Oder auch : Doktor der Medizin ... und Doktor Karl & Emilie ...)

Daß es sich bei diesen Eintragungen um eine « Familienangelegenheit » handelte, geht schon aus der Tatsache hervor, daß bei der Trauungsmatrik des Ehepaars Weißgärber - Barghesi (Pfarramt Sankt Mathias in Linz / Tom. III / 1854-1882) in der Rubrik der « Braut » vermerkt ist :

« Bertha Barghesi von Wien außerehl. Tocht der ledig Karoline Barghesi in der Steingasse Nummer 7 bei den “ Zieheltern ” wohnhaft. » (Die Rubriken « Katholisch » und « Unvereheligt » sind jeweils mit einem Schrägstrich angemerkt.) (129)

Auch diese Eintragung ist nicht korrekt, da eine « außereheliche » (statt « uneheliche ») Tochter einer « ledigen » Mutter angegeben ist ; dies könnte die « Kinder » veranlaßt haben, keinen Taufschein von der Braut vorzulegen.

Im Eheakt (130) ist kein Taufschein der Braut vorhanden, wohl aber einer des Bräutigams. Es gab allerdings im Ehegesetz (131) auch die Vorlage eines Taufzeugnisses (also keines Extrakts aus dem Taufbuch) , aber nur für legitimierte Kinder, das heißt für uneheliche Kinder, die durch die nachfolgende Ehe « legitimiert » worden waren, wie das im Taufbuch einzutragen war (« legitimatus/a - je nach Knabe oder Mädchen - per subsequens matrimonium ») , wobei die Zahl und das Datum des « Kaiserlich-Königlich Statthaltereidekrets » (event. des Dekanats) beizufügen war,

so wie es in der Taufmatrik des Stadtpfarramtes in Linz bei der unehelichen Geburt des « Alois Weißgärber » aufscheint (Tom. XVIII) . (132) Bei unehelichen Geburten durfte « nur die Kindesmutter » in das Taufbuch eingetragen werden und nicht der Vater, außer er « erklärte » sich vor dem Seelsorger und zwei diesem bekannten männlichen Zeugen « als Vater » des Kindes und « verlangte » die Eintragung seines Namens. Das Kind war damit « nicht legitimiert » , durfte also nicht den « Namen des Vaters » tragen, weil dieser die Kindesmutter ja « nicht geheiratet » hatte. (133)

Bertha Barghesi durfte sohin nicht « geborene Schiedermayr » angeben, sondern nur « geborene Barghesi » , denn die Taufmatrik des katholischen Ptarramtes Maria Treu in Wien (Taufbuch 1855, page 69, RZd) weist sie eindeutig als « unehelich » aus :

« 1855 August :

7./13. Josephstadt 221 / Bertha / katholisch / unehelich / weiblich “ Mutters Taut und Zunahme ” / Karolina Barghesi / katholisch Religion (angeblich) ... Pathen Lina Schiedermaier, Großhändlers = Witwe. / Hebamme Cäcilia Tuwora, Josephstadt, 48 und 49 / In sacello. » (134)

(Der 7. August ist der Geburtstag der 13. August der Taufstag ; Heb. = Hebamme ; In sacello = In der Kapelle.)

In die Rubrik : « Vaters Nahme, und Condition oder Character » ist eingetragen :

« Joseph Schiedermayr Doktor der Rechte, Siehe der Johann Baptist Schiedermayr Domorganist und der Barbara geborene Eggersdorfer. katholisch Religion » (135)

Diese Eintragung läßt also keinen Zweifel an der Person des « Vaters » und daß es sich um « unseren » Schiedermayr handelt, der sich als Vater « erklärte » . Richtig ist auch und genau dem Gesetz entsprechend die weitere Eintragung, welche die ungenaue Formulierung : « hat sich eintragen lassen » in den Ottensheimer Taufmatriken verursachte, die besser heißen hätte : « hat sich als Vater erklärt » . Die Eintragung lautet :

« Daß der als Vater eingetragene Mann bei das heißt Taufe persönlich gegenwärtig vor zwei unbedenklichen Zeugen, die denselben von Person und Namen zu kennen erklärten sich als Vater erklärte und verlangt habe als solcher eingetragen zu werden bezeugen : Doktor Josef Schiedermayr als Vater ; Michael Schönmann Hausbesorger ; Franz Zimmermann bürg. Bäcker. » (136)

Die Eintragung ist in der Handschrift des Kooperators « Jakob Hempel » , die der Zeugen und « Doktor Schiedermayrs » in der jeweils « eigenhändigen Unterschrift » erfolgt. (137)

Damit ist nun eindeutig bewiesen, daß « Doktor Josef Schiedermayr » der « Vater » von « Bertha Barghesi » ist, denn der Jurist « Doktor Schiedermayr » hat genau dem Gesetz entsprechend die Eintragung vornehmen lassen und sich als « Vater erklärt » .

Es ist ein deutlicher Unterschied, ob eine vage Formulierung besagt : « hat sich als Vater eintragen lassen » , welche eine Möglichkeit offen läßt, er wäre « selber bei der Eintragung nicht » dageigewesen, und die andere : es hätte « auch ein anderer Mann » der « Vater » sein können oder wie o.c. « der als Vater eingetragene Mann bei der heiligen Taufe “ persönlich gegenwärtig ” » war und vor zwei unbedenklichen (männlichen) Zeugen « seine Vaterschaft » « erklärte » . Bei der « Taufe » der « Bertha Barghesi » am « 13. August 1855 » war also « Doktor Josef Schiedermayr » in der Taufkapelle der Pfarrkirche Maria Treu im achten Wiener Gemeindebezirk, Josefstadt, « persönlich anwesend » und « bestätigte » mit seiner Unterschrift und der Erklärung vor dem Kooperator und zwei Zeugen, « daß er der Vater ist » . (138) Ein anderer Vater kam also für Berta Barghesi nicht in Betracht, und « Anton Bruckner » scheidet damit endgültig ein für allemal aus der Diskussion um dieses unleidliche Thema aus. « Bruckner hatte damit nichts zu tun » . Interessant in diesem Zusammenhang ist noch die Bemerkung bei der Eintragung der « Mutter » « Karolina Barghesi » : « katholisch Religion » und die in Klammer beigesezte Bemerkung « angeblich » ; (139) dies war Pflicht des Taufenden, wenn er nicht mit Sicherheit feststellen konnte, ob die Angaben der Wahrheit entsprachen. Wie aus der Fremdenkartei (« Barghesi » war Schweizerin) des Wiener Stadt- und Landesarchivs hervorgeht, war « Karolina Barketzi » (wie sie dort heißt) « evangelisch » und « nicht katholisch » , was sicher zu den nachfolgenden Schwierigkeiten geführt hatte, da der Bruder von Doktor Josef Schiedermayr (wie bekannt) zu dieser Zeit Domherr und Stadtpfarradministrator war, also eine hohe kirchliche Position innehatte und aus diesen Gründen nicht « dulden » konnte, daß in « seiner » Familie (er war nach dem Tode des Vaters als der älteste Sohn traditionsgemäß gewissermaßen das Familienoberhaupt !) eines der Mitglieder eine « Ausländer(in) » (so vermerkt in der Fremdenkartei) und noch dazu eine (wahrscheinlich) « calvinistische » Protestantin (140) heiratet, wo doch die Calvinisten die ärgsten Gegner der katholischen Kirche waren.

« Karolina Barghesi » war übrigens - wie in den « Angaben » fälschlich erwähnt, nicht « in der Schweiz verschwunden » , sondern noch 1880 als « Erzieherin » (141) in Wien ; sie wohnte im « III. Bezirk » , (142) (damals) « Hauptstraße Nummer 97, Tür 19 » . Dies erklärt auch (wie schon dargelegt) den Verbleib des Kindes Bertha, der in den Ausführungen von Renate Bronnen nicht berücksichtigt ist. Es war zwar « Akatholiken » die « Erziehung » und « Betreuung » « katholischer Kinder » untersagt, (143) aber Ausnahmen konnten in besonderen Fällen die ärgsten Härten vermeiden helfen, da ja in Aussicht gestellt war, daß das Kind die Vormundschaft von Zieheltem erhält. « Doktor Karl Schiedermayr » , der häufig in Wien (144) zu tun hatte, dürfte die Kindesmutter auch finanziell unterstützt haben, denn zwei Monate nach dessen Heirat (Februar 1864) erhielt « Karolina Barketzi » einen « Reisepaß » (Nummer 954 vom 28. April 1864) (145) ausgestellt und könnte um diese Zeit ihr Kind, « Bertha » , zu dem Ehepaar « Schiedermayr - Rauscher » (Emilie) nach Kirchdorf an der Krems in Pflege gegeben haben ; zwei Jahre später übernahm « Doktor Karl Schiedermayr » , durch das Vormundschaftsgericht im Bezirksamt Kirchdorf bewilligt (Nummer 1997) , im Mai 1866 die Vormundschaft über die zehnjährige « Bertha Barghesi » (Barketzi) . Dies war umso leichter, da ja « Doktor Schiedermayr » Bezirksarzt war und somit seinen « Amtssitz » im Bezirksamt hatte. Über diese Vormundschaftsübergabe existiert ein Dokument, das hier nur auszugsweise zitiert werden soll :

« Herrn medicine Doktor Karl Schiedermair

Dieses Kaiserlich-Königlich Bezirks-Amt als Gericht hat befunden Sie über Ihr Ansuchen als Vormund für die am 7.

August 1855 geborene Tochter Ihres " verstorbenen " Herr Bruders Josef Schiederemair, namens Bertha Schiederemair / " Barghesi " / aufzustellen.

...

Vom Kaiserlich-Königlich Bezirks = Amte Kirchdorf als Gericht

am 4. Mai 1866

Schützenberger » (146)

Zur « Angelobung » der im Vordruck angeführten « Pflichten » hätte « Doktor Schiederemair » am 9. Mai erscheinen sollen ; hatte aber diese « Eigenschaft » erst am 22. Mai 1866 « angelobt » . (147)

Das Dokument ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert und offensichtlich manipuliert (vom Bezirksarzt ?) : 1. führt es Bertha Barghesi (Barketzi) als « Tochter ... Josef Schiederemairs » , dessen akademischer Grad (Doktor juris) verschwiegen wird, an, und 2. enthält es den Vermerk des « verstorbenen Herrn Bruders » .

Ist die erste Formulierung « Bertha Schiederemair » - weil das Kind « unehelich » war und der « Vater » die Kindesmutter « nicht » ehelichte und von Karl Schiederemair nicht adoptiert werden war - schon « unrichtig » , so ist die andere Angabe vom « verstorbenen Herrn Bruder » geradezu ungeheuerlich, da « Doktor Josef Schiederemair » (der Bruder von « Karl Schiederemair ») zu diesem Zeitpunkt « noch gelebt » (148) hatte, und zwar in der « Irrenanstalt in Linz » . (149) Und mit dieser irretührenden Bemerkung scheint mir, wurde der « Fall Schiederemair » « kriminell » , während davor liegende Aktionen moralischer und medizinischer Natur gewesen sein dürften.

Zur Erinnerung der Vorgeschichte :

« Doktor Josef Schiederemair » hatte sich am « 13. August 1855 » als « Vater » des unehelichen Kindes der « Karolina Barghesi » (Barketzi) , Bertha, vor zwei Zeugen, protokolliert vom Kooperator Hempel, im Pfarramt Maria Treu in der Josefstadt « erklärt » und « verlangt » , daß er « als solcher » in das Taufbuch « eingetragen » werde, wie es dem bürgerlichen Gesetzbuch (1811) entsprach. Er und der Taufende hatten also wahrheitsgemäß gehandelt und wären « straffällig » geworden, hätten sie den Gesetzesparagrafen zuwidergehandelt. Der « Jurist Schiederemair » wußte das. Ebenso dürfte er gewußt haben, daß er der Kindesmutter gegenüber eine Verpflichtung hatte - und nicht nur versorgungsmäßiger Art. Er hatte sicher die besten Absichten, sein Verhältnis zur Kindesmutter zu legalisieren, doch standen schwerwiegende Gründe dagegen, die eine dauernde Bindung verhinderten. Und sicher nicht zuletzt die Meinungen der « Brüder Johann » und « Karl » , die beide in « gehobenen Positionen » (der eine als Domherr, der andere als Bezirksarzt) waren und die « Familienschande » eines unehelichen Kindes in einer katholischen Familie nicht ohne weiteres hinnehmen konnten und keinesfalls eine eheliche Verbindung mit einer Protestantin duldeten.

Schon längere Zeit vor der Geburt seiner Tochter dürfte « Doktor Josef Schiederemair » in Wien, « Josefstadt 149 » ,

gewohnt (150) haben, denn unter einem bestimmten Datum scheint er in der Linzer « Stadtpfarrchronik », (151) die sein « Bruder Doktor Johann Baptist Schiedermayr » als Stadtpfarradminishator seit seinem Amtsantritt (1853) eigenhändig schrieb, nicht auf. Es heißt dort 1853 :

« 3. Dezember

Der 71ste Geburtstag unserer Mutter.

Die Brüder von Steyr und Kirchdorf kamen hieher und so sind wir 6 Geschwister wieder beisamen.

Große Gratulation beym Hochwürdigsten Herrn Bischofe. » (152)

Wenn « Domherr Schiedermayr » sechs Geschwister, statt « sieben » erwähnte, so fehlte (den 1819 verstorbenen Josef, I., [153] ausgenommen) der « vierte Bruder, Josef, der Jurist. Die “ Brüder von Steyr und Kirchdorf ” waren Wilhelm » (später Bezirksvorsteher in Sankt Florian) und « Karl » ; dazuzurechnen waren die drei Schwestern Maria, Barbara und Rosa.

Vermutlich schon damals (1853) hatte das Verhältnis « Josef Schiedermayrs » zu Karolina Barghesi (Barketzi) längere Zeit bestanden und ihn zum « schwarzen Schaf » in der Familie gemacht, denn wenige Monate nach der Geburt des Kindes (7. August 1855) und der eventuellen Absicht von « Doktor Josef Schiedermayr », die Kindesmutter zu ehelichen, dürften die Brüder « Johann » und « Karl » einen Plan entwickelt haben, die « Ehe zu verhindern » und die « Schande » zu vertuschen. Eine Notiz des Domherrn in der Linzer Stadtpfarrchronik ist bemerkenswert :

« 1855.

Dezember

3. Dekret als Vormund des Weisen Wilhelm Schiedermayr.

10. Inventur in Sankt Florian

11. Reise nach Wien zum Minister der Justiz für den “ kranken Bruder Joseph ”. » (Hervorhebung von Verfasser.)

Alle drei Eintragungen befinden sich am unteren Rand der Seite 23 und beziehen sich auf rein familiäre Angelegenheiten. Das Vormundsdekret war für den Nefen (geboren 1850 in Steyr) , dessen Bruder « Johann » und die Eltern « Wilhelm » und « Theresia » (wie erwähnt) an der Cholera in Sankt Florian innerhalb einer Woche (19.-25. September 1855) verstorben (154) waren ; damit im Zusammenhang stand wohl auch die « Inventur in Sankt Florian » .

Für den « Fall » Schiedermayr sicher am interessantesten ist die Bemerkung über die Reise am « 11. Dezember » zum

« Minister » der « Justiz » für den « kranken Bruder Joseph » .

Was hatte der Justizminister (damals « Carl Freiherr von Krauß ») (155) mit der « Krankheit » eines ihm unbekanntem (?) Juristen zu tun, wenn es nicht darum ging, diese « Krankheit » als « berufsunwürdig » hinzustellen und eine « Suspendierung » des Betroffenen zu erwirken ? War « Josef Schiedermayr » tatsächlich krank (geisteskrank ?) , oder wurde er nur so bezeichnet, um ihn « aus dem Verkehr » zu ziehen ? Letzteres scheint der Fall gewesen zu sein, und offensichtlich hatte der Domherr die « Suspendierung » des Bruders beim Minister erreicht, denn schon knapp drei Viertel Jahre später, am « 20. August 1856 » , wurde für « Josef Schiedermayr Doktor der Rechte, [Alter] 822 [= Geburtsjahr] , ledig, Linz Dom und Stadtpfarr Kapellmeister Sohn, klein, [Haare] dunkelbraun, [Augen] grau, [Besondere Kennzeichen] keine, [Spricht] deutsch » vorn Gemeindevorstand der Stadt Linz ein « Heimatschein » (156) ausgestellt, dessen Empfänger aber nicht der Genannte war, sondern, wie die Anmerkung lautete :

« In Folg Weisg des Gemeinde-Vorstandes dem H. Stadtpfarr erfolgt. » (157)

Was soviel wie die Übergabe an den Stadtpfarrer (zu ergänzen : Stadtpfarradministrator) auf Weisung des Gemeindevorstandes bedeutet. Stadtpfarradministrator (abgekürzt im landesüblichen Sprachgebrauch « Stadtpfarr » /er) war aber 1856 niemand anderer als der Bruder des « Doktor Josef Schiedermayr : Doktor Johann Baptist Schiedermayr » , Domherr und Domscholaster, der über seinen « kranken Bruder » ein Vormunds- und Verfügungsrecht erhalten haben mußte.

Die Frage stellt sich nun, wozu benötigte « Josef Schiedermayr » einen Heimatschein ? Die Antwort lautet : Nicht er, sondern sein Bruder brauchte diesen zur « Einweisung in die Irrenanstalt in Linz » . Das Statut dieser Anstalt (seit 1861 Landesanstalt) , das von « Anton Knörlein » (1855-1873 Primarius) schon 1851 entworfen werden war, besagte im § 20 :

« Das Gesuch um Aufnahme kann von den Angehörigen oder Vertretern des Kranken, von einer Gemeinde oder von einer Behörde geschehen und ist zu belegen :

a) Mit dem Zeugnisse “ zweier graduerter Ärzte ”, hierunter eines “ Gerichtsarztes ”, daß der Aufzunehmende geisteskrank sei.

b) Mit der nach einem vorgeschriebenen Formulare (Fragebogen) und in der Regel vom behandelnden Arzte zu verfassende Krankengeschichte.

c) Mit der amtlichen Nachweisung der Zuständigkeit (Heimatschein, Paß ec.) .

d) Mit der Erklärung, ob die Verpflegung des Kranken gegen Bezahlung aus dem eigenen Vermögen oder von Anderen und nach welcher Verpflegsklasse erfolgen soll, oder ob sie unentgeltlich beansprucht wird ... » (Hervorhebungen von Verfasser.) (158)

Logisch gesehen, war es für Johann Baptist und Karl Schiedermayr ein Leichtes, die Einweisung des Josef in die Irrenanstalt zu bewirken : Erstens waren sie als Brüder « Angehörige » , die das « Gesuch » stellen konnten, zweitens war es für Doktor Karl Schiedermayr als Bezirksarzt nicht schwer, « zwei graduierte Ärzte, hierunter einen Gerichtsarzt » zu finden, die durch ein « Zeugnis » bescheinigten, « daß der Aufzunehmende geisteskrank sei » (wie es den Anschein hat, war in kleineren Orten wie Kirchdorf der Bezirksarzt gleichzeitig der Gerichtsarzt, da ja auch meist das Bezirksamt als Bezirksgericht fungierte) , drittens war der « amtliche Nachweis der Zuständigkeit » mit dem « Heimatschein » erbracht und viertens waren die Verpflegskosten durch die in guten Positionen sich befindenden Brüder gesichert.

Die Einbeziehung des Justizministers (der mit größter Wahrscheinlichkeit eine « Kuratelstellung » des « kranken » « Josef Schiedermayr » ausgesprochen oder zumindest angeordnet hatte) durch den « Domherrn » sollte vermutlich eine « rasche Erledigung » der unleidlichen Angelegenheit ermöglichen. Der Domherr dürfte bei dieser Reise am « 11. Dezember 1855 » (sic !) (vier Monate nach der Geburt des Kindes Bertha Barghesi) , das « ärztliche Zeugnis » in der Tasche, den Minister aufgesucht haben. Wie es scheint, konnten dessen eventuelle Bedenken durch die medizinischen Belege zerstreut werden, denn schon « acht Monate » später war der « Heimatschein » für « Doktor Josef Schiedermayr, 35 Jahre » alt, ausgestellt (20. August 1856 ; also fast genau « ein Jahr nach der Geburt seiner “ unehelichen ” Tochter Bertha ») , und es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Josef Schiedermayr noch im Herbst/Winter 1856-1857 (159) in die Irrenanstalt Linz (die damals noch im « Prunerstift » [160] untergebracht war) « eingewiesen » worden ist, wo er « sechzehn Jahre » (ungerechtfertigt ?) verbringen mußte, bevor er am « 8. Dezember 1874 » , 53jährig, verstarb, vierzehn Tage nach der Hochzeit seiner Tochter Bertha (19) die er sehr wahrscheinlich in den letzten Jahren nie mehr gesehen hatte, da er ja schon 1866 (das Kind war zehn Jahre alt) als « verstorben » gegolten hatte.

Der Domherr bemühte sich unablässig um den « Meßfonds » (Messelesen) (161) in der Kapelle der Irrenanstalt und spendete 1872 einen größeren Posten an Büchern (162) für die Insassen. Die Ironie des Schicksals wollte es, daß er selber am 16. April 1878 an « Gehirnerweichung » (163) starb.

Wußte die Mutter von der Internierung ? Vermutlich nicht, und es ist durchaus möglich, daß sie ihren jüngsten Sohn nicht mehr zu Gesicht bekam, da sie am 5. Jänner 1858 verstorben war. (164)

Mit der Internierung des Josef Schiedermayr in der Irrenanstalt war das « peinliche » Problem des « unehelichen » Kindes für die angesehene Familie Schiedermayr im unmittelbaren Bereich der Landeshauptstadt aus dem Weg geräumt. Noch lebte die Kindesmutter Karolina Barghesi mit der Schiedermayr-Tochter in Wien ; (165) das war aber weit vom Schuß ; und sehr wahrscheinlich wurde sie mit einer entsprechenden Abfertigung zum Schweigen veranlaßt und ihr in Aussicht gestellt, daß für das Kind Bertha gesorgt werden würde. Es ist auch nirgends vermerkt, daß sie jemals in Linz aufgetaucht sein soll.

Mit der Übernahme der Vormundschaft (nicht Adoption) für Bertha Barghesi, der Nichte, durch Doktor Karl Schiedermayr im Mai 1866 dürfte der « Fall Schiedermayr » als abgeschlossen zu betrachten sein. Wie das bislang Gesagte darlegt, war « Anton Bruckner nicht » in die « Vaterschaft » zu Bertha Barghesi « verwickelt » , ja mit größter Sicherheit hatte er die Kindesmutter gar nicht gekannt, denn sonst wäre eine Begegnung der beiden in Wien - Bruckner war seit

1868 (1. Oktober) (166) am Wiener Konservatorium Professor - überliefert worden.

5. Zusammenfassung und Kommentar

Die vorstehenden Recherchen konnten Hintergründe und Zusammenhänge um das Vaterschaftsgerücht zu Anton Bruckner und Irrtümer zum Fall Schiedermayr aufklären. Eine chronologische Abfolge der Ereignisse vermag das Geschehen im ganzen zu verdeutlichen. Die Konzentration der Betrachtungsweise ist naturgemäß auf den engen Personenkreis um Karolina Barghesi und die Brüder Doktor Josef, Doktor Johann Baptist und Doktor Karl Schiedermayr eingegrenzt. Der Name Weißgärber kam erst zwanzig Jahre später ins Gespräch.

Zentralgestalt des Geschehens im Fall Schiedermayr und auslösendes Moment war Karolina Barghesi : Eine Schweizerin, von der so gut wie nichts aus ihrem Lebenslauf bekannt ist. Wir wissen nur, daß sie in Ems / Graubünden am 15. April 1828 geboren worden war und in Wien, Josefstadt 221, am 7. August 1855 eine uneheliche Tochter, Bertha, geboren hatte, als deren Vater sich Doktor Josef Schiedermayr aus Linz vor dem Seelsorger und zwei Zeugen am 13. August des gleichen Jahres bei der Taufe des Kindes erklärte und verlangt habe, als solcher in das Taufbuch eingetragen zu werden. Er bekräftigte die Erfüllung seines Wunsches mit seiner Unterschrift.

Damit tritt die zweite wichtige Person in das Blickfeld der Betrachtung. Doktor Josef Schiedermayr hatte (wie bekannt) an der Wiener Universität Jus studiert und mit seinem Bruder Karl (dem späteren Bezirksarzt von Kirchdorf an der Krems) im Wiener IX. Bezirk, Alservorstadt (21 und 10, bis 1843-1844) zusammengewohnt. Im Sommer 1844 dürfte er vom IX. in den VIII. Bezirk übersiedelt sein und wohnte von nun an in der Josefstadt auf Nummer 149. Das wäre nicht weiter beachtenswert, wenn nicht auch Karolina Barghesi im VIII. Bezirk, Nummer 221, gewohnt hätte, nur vier Häuserblocks entfernt (!) .

Zur gleich en Zeit aber war auch der dritte und älteste Bruder des Josef, Johann Baptist, in Wien, und zwar als Doktor der Theologie und Spiritual-Direktor der höheren geistlichen Bildungsanstalt Sankt Auguan (1841-1845) . Wir wissen nicht, wie Johann Baptist Schiedermayr auf diesen « Auszug » reagiert hatte, aber gleichgültig dürfte ihm dieser Umstand nicht gewesen sein, denn er war nach dem frühen Tod seines Vaters, des Dom- und Stadtpfarrorganisten, als ältester Sohn gewissermaßen traditionsgemäß das Oberhaupt der Familie, deren Ordnung ihm am Herzen liegen mußte. Er hatte neben der Mutter auch die drei Schwestern und die Brüder Karl und Josef (der eine kurz promoviert, der andere noch Student) zu versorgen. Zudem hatte er ab 1845 mehrere hohe kirchliche Aufgaben zu bewältigen, die ihm, nach Linz zurückgekehrt, zufielen.

Johann Baptist Schiedermayr ist somit die dritte und vielleicht wichtigste Person im Kreise der Beteiligten, denn er hatte aufgrund seiner Stellung im Domkapitel der Linzer Diözese sicher den meisten Einfluß auf den Gang der Entwicklung im Geschehen um seinen Bruder Josef und dessen Freundin Karolina Barghesi.

Der Domherr Schiedermayr - Mitglied des Bischöflichen Konsistoriums und vom klerikalen Schrifttum als « Mann der Vorsehung » und « leuchtendes Gestirn der Diözese » apostrophiert - handelte diesem Rute entsprechend rasch. Denn wenige Monate nach der Geburt des « unehelichen » Kindes, Bertha, seines Bruders Josef reiste er nach Wien. War er

vom « Feuer des Paulus » und der « Liebe des Johannes » erfüllt ? Hatte er die Kindesmutter gesprochen ? Sicher aber wußte er, daß sie Schweizerin war und durchaus nicht katholisch, da ja in der Taufmatrik des Kindes in der Rubrik katholisch « angeblich » notiert war, und tatsächlich war sie evangelischer Konfession, was für den glaubenseifrigen Domherrn Grund genug war, einzuschreiten, selbst wenn es seinen Bruder nicht gestört hatte. Oder wußte dieser auch nicht von der Religionsverschiedenheit ?

Es mußte also etwas geschehen. Hatte der Domherr die Eintragung seines Bruders Josef als « Vater » eines unehelichen Kindes in das Taufbuch von Maria Treu in Wien-Josefstadt nicht verhindern können, so wollte er doch, so gut es ging, einer ehelichen Verbindung seines Bruders mit einer ausländischen Protestantin « hilfreich » entgegenzutreten. Als bischöflicher Konsistorialrat war er in enger Beziehung zum kirchlichen Ehegericht, dem er wenig später selber als « Rath » angehören sollte. Sicher von dieser Seite gut beraten, fuhr er am 11. Dezember 1855 nach Wien zum Minister der Justiz wegen seines « kranken » Bruders Josef, der sich zu diesem Zeitpunkt noch in Wien aufgehalten haben mußte.

Der Besuch beim Minister konnte nur den Zweck haben, den Bruder als krank und damit berufsunfähig darzustellen. Aber nur eine schwere Krankheit (eine mit wenig Aussicht auf Heilung) konnte eine Berufsunfähigkeit bewirken - eine Geisteskrankheit. Josef mußte geisteskrank erklärt werden und so für seine Handlungsfähigkeit nicht zurechnungsfähig gelten. Auch war damit ein Ehehindernis geschaffen, das den Bischof ermächtigte, ja verpflichtete, wegen Vermutung eines künftigen Argernisses oder Zwistigkeiten eine Ehe zu verbieten. Die Unterlagen mußten beschafft werden.

So trat die vierte Person (der inzwischen zum Bezirksarzt von Kirchdorf an der Krems avancierte) Bruder Karl Schiedermayr in den Dunstkreis der Ereignisse. Ihm fiel die Aufgabe zu, mit einem zweiten graduierten Arzt ein Gutachten zu erstellen, das eine Internierung ermöglichte. War dieser zweite Arzt der Kremsmünsterer Stiftsarzt (seit 1855) Doktor Ignaz Sigismund Pötsch ? Er wäre am ehesten in Frage gekommen, weil er ebenso wie Doktor Karl Schiedermayr nebenberuflich Botaniker war und beide befreundet gewesen sind. Außerdem konnte Doktor Karl Schiedermayr der Forderung gerecht werden, als Gerichtsarzt aufzutreten, denn die Bezirksämter in kleineren Orten waren auch gleichzeitig die Bezirksgerichte. Der Antrag einer Bezirksbehörde (neben oder zusätzlich zu dem der Angehörigen) auf Einweisung in eine Irrenanstalt konnte vom Bezirksarzt Doktor Schiedermayr sehr leicht durch seinen guten Bekannten (oder Freund ?) , dem Bezirksvorsteher von Kirchdorf, Franz Schützenberger, besorgt werden.

Karl Schiedermayr war auch vorgesehen, die Vormundschaft über das Kind zu übernehmen, wenn der « Täter » Josef, der Erzeuger des unehelichen Kindes, aus dem Verkehr gezogen sein würde. Doch konnte Karl dem Wunsche seines Bruders Johann Baptist (?) noch nicht nachkommen, da er noch nicht verheiratet war und eine Vormundschaft für ein Mädchen nicht übernehmen konnte.

Eine Unterlage fehlte noch, um die Internierung endgültig vollziehen zu lassen : der Heimatschein. Obwohl Josef Schiedermayr in Wien geblieben sein mußte, da er beruflich in Linz und Oberösterreich nicht aufschien, wurde für ihn beim Magistrat in Linz ein Heimatschein beantragt und am 20. August 1856 an den zum Stadtpfarradministrator in spiritualibus et temporalibus gewordenen Domherrn Doktor Johann Schiedermayr auf « Weisung des Gemeindevorstandes » ausgefolgt.

Somit waren alle Voraussetzungen für eine Einweisung in das Irrenhaus im Linzer Prunerstift gegeben, und Josef Schiedermayr dürfte Ende 1856/Anfang 1857 eingeliefert worden sein.

Die Verpflegskosten im Irrenhaus (seit 1861 Landesanstalt) waren in drei Klassen eingeteilt, von denen die erste am wenigsten frequentiert war, obwohl täglich nur 60 Kreuzer zu bezahlen waren. Die Brüder Johann Baptist und Karl Schiedermayr konnten aufgrund ihrer guten Posten die Zahlung leicht leisten.

Ob Mutter und Geschwister von der Internierung wußten, ist nicht bekannt. Ebenso wenig dürfte Karolina Barghesi vom heimlichen Abgang ihres Freundes gewußt haben. Sie lebte weiterhin als « Erzieherin » in Wien und war wegen ihres Kindes zum Stillschweigen verhalten worden. Die hohe kirchliche Position des Domherrn Schiedermayr konnte ihr eine Ausnahmegenehmigung für die Erziehung ihrer Tochter (die ja katholisch getauft war) erwirkt haben, denn sie mußte wissen, daß es Nichtkatholiken untersagt war, katholische Kinder in « Wohnung Kost und Erziehung » zu nehmen ; wurde damit ihr Schweigen erkaufte ? Sicher hatte sie auch finanzielle Zuwendungen erhalten, die Doktor Karl Schiedermayr, der fallweise in Wien bei der zoologisch-botanischen Gesellschaft zu tun hatte, als Mittelsmann überbracht haben könnte. Der Bruder Johann war als Stadtpfarradministrator gleichzeitig Verwalter der geistlichen Vogtei und damit auch jener der « Waisensachen » und des dazugehörigen Fonds.

Es ist mit größter Sicherheit anzunehmen, daß Josef Schiedermayr seine Tochter nie mehr gesehen hatte und sie andererseits ihren « Vater » , falls sie je von ihm gehört hatte, für tot halten mußte, hatte doch Franz Schützenberger im Vormundschaftsdekret des Bezirksgerichts Kirchdorf an Doktor Karl Schiedermayr den Vermerk eingefügt : « ... der Tochter ... Ihres verstorbenen Bruders Josef ... »

Ob die Paßnotiz im Fremdenblatt der Karolina Barghesi (ausgestellt : 28. April 1864) tatsächlich das Datum der Übergabe ihrer Tochter Bertha in die Pflege des Ehepaares Schiedermayr - Rauscher (seit Februar 1864) markiert, ist nicht nachzuweisen, liegt aber im Bereich der Möglichkeit, da Karolina Barghesi dadurch entlastet werden wäre, und zwei Jahre später war das Kind dann ja bei den Schiedermayrs in Kirchdorf. Die frühere Übergabe könnte dadurch erleichtert worden sein, da das kleine Mädchen den « Onkel » von seinen Besuchen in Wien her kennen mochte.

In Kirchdorf trat nun Alois Weißgärber (**167**) in den Gesichtskreis der Chronologie. Er war der Lehrer von Bertha Barghesi, und für ihn bedeutete eine spätere Heirat mit der Ziehtochter eines Statthaltereirates und Landessanitätsreferenten sicher einen gesellschaftlichen Aufstieg. Mit dieser Heirat (21. November 1874) des um zehn Jahre älteren Alois Weißgärber und der « minderjährigen » , neunzehn Jahre alten Bertha Barghesi gewinnt die spätere Familie Weißgärber einige familieninterne Bedeutung, die aber über einen ländlich begrenzten Aktionskreis nicht hinausreichte.

Trotz des Einverständnisses der Schiedermayrs zu dieser Ehe dürfen die Standesunterschiede nicht übersehen werden ; sie bestanden nach wie vor. Auf der einen Seite die hochangesehene Familie Schiedermayr mit drei akademisch graduierten Doktoren und auf der anderen der kleine Landlehrer Weißgärber, dessen Vater als Invalide (damals respektlos « Krüppel » genannt) in Ottensheim seinen Dienst als Amtsdienstler versah.

Ebenso distanziert war das Verhältnis Bruckners zu dem Domherrn Johann Baptist Schiedermayr, das vorwiegend dienstlich zu sehen ist, da Bruckner als Dom- und Stadtpfarrkirchenorganist Schiedermayr, dem Stadtpfarradministrator, unterstellt war. Dieses Verhältnis war anfangs nicht ungetrübt, was schon aus der Tatsache ersichtlich wird, daß Schiedermayr sich zuerst geweigert hatte, einer Bescheinigung der geistlichen Vogtei für die Bezüge des Domorganisten zuzustimmen. Bruckner ist in der vorliegenden Untersuchung lediglich als « Gerüchtefigur » und nicht als Beteiligter gesehen.

Zu Josef Schiedermayr zurückgekehrt, ist nur noch zu berichten, daß er am 8. Dezember 1874, wenige Wochen nach der Hochzeit seiner Tochter, die in Linz stattfand, in der « Irrenanstalt » verstorben ist. Vier Jahre da nach folgte ihm sein Bruder Johann (1878) und 21 Jahre später Karl (1895) in den Tod. Mutter Barbara und die Schwestern Barbara, Rosa und Maria waren schon vorher verstorben. Erst lange nach den dramatischen Ereignissen um Karolina Barghesi (verstorben 1893 in Chur/Schweiz), Josef Schiedermayr und deren Tochter, Bertha, wurden Gerüchte (168) um die Vaterschaft Bruckners ausgestreut.

Was diese Gerüchte für einen Zweck haben sollten, wurde vermutungsweise von einem Ottensheimer Bürger dem Verfasser gegenüber im Dezember 1988 in Ottensheim angedeutet : Der Abstammungsnachweis sollte Tantiemen an den Werken Bruckners den « Erben » übertragen. Da der Nachweis nicht gelungen ist, ist dieser Punkt der Absicht hinfällig. Warum also noch in den späten achtziger Jahren unserer Zeit nutzlose Bestrebungen ? Aber Bruckner hatte in seinem Leben viel überstanden, wird er auch posthume Angriffe überstehen Gøthe sagte einmal, als man Schiller (169) schmähte : « Ihr seid viel zu arnselig und irdisch für ihn. » Mir fällt kein besserer Schluß ein.

Nachwort

Die Texte der Aufsätze von « Beatrix Fröhlich » (-Weißgärber) und « Renate Bronnen » basieren vorwiegend auf Gehörtem und nicht auf Erlebtem. Der Informationswert von im Familienkreis kolportierten Geschichten ist durch ihre Nichtbelegbarkeit äußerst gering, und zum gegenständlichen Thema (Vaterschattsgerücht um Anton Bruckner) erhöht sich durch mangelhafte Recherchen und nicht erbrachte Dokumentationen die Fehlerquote um ein beträchtliches.

Sind die « Berichte » von « Beatrix Fröhlich » (-Weißgärber) sprachlich verhältnismäßig harmlos, so bedient sich « Renate Bronnen » einer torscheren (DDR ? -)Sprache, deren Kernigkeit in unqualifizierten Behauptungen kulminiert. Die Art und Weise, wie sie dem Leser die « Bruckner-Tochter » « einzutrichtern » versucht, hat etwas von (gewohnter ?) politischer Agitation totalitärer Staatssysteme. Aus diesem Grundton heraus wird auch verständlich, warum sie exakte « Fakten » scheut und diese aufzusuchen sich nicht bemüht.

Anstatt sich an eine äußerst vage und von vornherein kaum ergiebige Möglichkeit der Auffindung einer « Bruckner-Tochter » krampfhaft anzuklammern, wäre ein Nachweis von eventueller Akzeptanz der « unehelichen » Bertha Barghesi (« Tochter des Doktor Josef Schiedermayr ») durch die « eigene » Familie Schiedermayr respektiv den Bruder des Josef, Doktor Karl Schiedermayr, von größerem Interesse gewesen Aber auch hier versagte Frau Bronnen, denn sie dürfte nicht gewußt haben, daß Bertha Barghesi in ihrer Kindheit und Jugendzeit in Kirchdorf unter dem Namen « Bertha

Schiedermeier » bekannt war, um vermutlich eine Nichtzugehörigkeit zur « Familie » zu verschleiern. In der Chronik der Liedertafel Kirchdorf, deren Mitbegründer Doktor Karl Schiedermayr war und deren Statuten er entworfen hatte, wurde sie nur unter diesem Namen geführt. Daß sie aber trotz all dieser äußeren Versuche, eine Familienzugehörigkeit zu konstruieren, « nicht » adaptiert war, geht aus der Tatsache hervor, daß zu ihrer Verheiratung mit Alois Weißgärber neben der Einwilligung des « Vormundes » Doktor Karl Schiedermayr auch eine des « Vormundschaftsgerichtes » Kirchdorf erforderlich war, und dies nicht nur wegen ihrer Minderjährigkeit. In dem Gerichtsdokument scheint der Name « Bertha Barghesi » auf, nicht Bertha Schiedermayr. Das « uneheliche » Kind war in den acht oder zehn Jahren der Pflege bei dem Ehepaar Schiedermayr-Rauscher nicht zur Familie gezählt worden. Und Bertha Barghesi war immerhin die Mutter der Weißgärber-Geschwister.

Anmerkungen

ABIL : Anfon-Bruckner-Institut Linz.

OÖLA : Oberösterreichsches Landesarchiv.

ASTL : Archiv der Stadt Linz (auch : Stadtpfarrarchiv ; B : Band ; F : Faszikel) .

AUW : Archiv der Universität Wien.

WSLA : Wiener Stadt- und Landesarchiv.

Auer : Max Auer. Bruckner, Zürich / Leipzig / Wien (1923) - ab 1931, (Titel) Anton Bruckner. Sein Leben und Werk, 5. Auflage (1947) .

Auer-Briefe : Max Auer. Anton Bruckner. Gesammelte Briefe, Neue Folge, Deutsche Musikbücherei, Band 55, Regensburg (1924) .

Auer-Göllerich : August Göllerich und Max Auer. Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild, Bände I-V, Regensburg (1922 ff.) (bis 1937) - Band I : August Göllerich ; ab Band II : August Göllerich. Nach dessen Tod ergänzt und herausgeber von Max Auer.

Nowak : Leopold Nowak. Anton Bruckner. Musik und Leben, Linz (1973) .

Orel : Alfred Orel. Bruckner-Brevier, Wien (1953) .

BJ : Brucknerjahrbuch des ABIL.

BSD : Bruckner-Studien und -Dokumente des ABIL.

LTK : Liedertafel Kirchdorf an der Krems.

Attersee

Anton Bruckner fut invité pour quelques jours à Attersee à la brasserie de l'Hôtel, propriété de Rosina et Anton Hager. Bruckner a aussi inscrit son nom dans le « Livre d'or » de la famille.

Luftenberg

Plaque commémorative en l'honneur de la soirée de quilles organisée par un groupe de musique folklorique à la taverne du village de Luftenberg (qui veut dire littéralement : « air de la montagne ») à laquelle Anton Bruckner a cordialement participé lors d'une de ses excursions.

Luftenberg an der Donau est une petite ville autrichienne du District de Perg, située dans l'état fédéré de Haute-Autriche. Les origines du nom Luftenberg, associé au petit village et à sa montagne, semblent avoir des racines assez anciennes puisqu'il s'agit d'un dérivé de « Luffinperc » .

Cette commune située à 288 mètres d'altitude s'étend sur 16,9 kilomètres carrés et est entourée par Sankt Georgen an der Gusen, Steyregg et Saint-Florian. Luftenberg an der Donau est située à 10 kilomètres au sud-est de Linz, la plus grande ville à proximité.

Situé au sud-est de Feldkirchen, Luftenberg est encore aujourd'hui une attraction touristique populaire puisque de nombreuses associations locales offrent un large éventail de festivités et d'événements culturels.

7 octobre 1856 : The « Ave Maria » No. I (WAB 5) in F major for soloists, chorus, cello and organ by Anton Bruckner is performed for the 1st time, at Saint-Florian.

31 octobre 1856 : Lors d'une assemblée plénière du Liedertafel (orphéon) « Froshinn » , Bruckner est nommé second archiviste afin qu'il puisse avoir accès aux partitions existantes. Il détiendra cette fonction jusqu'en novembre 1857.

AB 53 : 1857

Février 1857 : The 43 year old Richard Wagner writes the essay, « On Liszt's Symphonic poems » .

Avril 1857 : Wagner and Minna move into « Der Asyl » , a cottage in the garden of the his patron Otto Wesendonck's villa, in Zurich, where Wagner drafts the 1st prose sketch for « Parsifal » .

In Paris, the phonograph, a machine which transcribes sound to a visible medium, is invented by Frenchman Édouard-Léon Scott de Martinville and patented on **25 March 1857**. Its design will later be developed by Charles Cros (1877) and Thomas Edison (1878) into the phonograph.

Richard Wagner becomes entangled into a love-affair with Mathilde von Wesendonck, his patron's wife, which inspires him to begin serious composition on « Tristan und Isolde » .

WAB 61/2

Juillet 1857 : WAB 61/2 - « Auf, Brüder ! Auf zur frohen Feier ! » (allez, mes frères ! célébrons joyeusement !) , cantate festive pour un jour sacré en ré majeur pour chœur mixte à 6 voix (SATTBB) a cappella et ensemble de cuivres (3 cors, 2 trompettes et 1 trombone basse) . Composée sur des paroles du théologien et écrivain autrichien, Ernst von Marinelli (1824-1887) , chef de chœur de l'église abbatiale de Saint-Florian. Dédiée au prélat de Saint-Florian, le supérieur Michaël Arneth. Révision du **WAB 61/1** de 1852.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : II/2 (1928) , pages 131-140.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXII/I-5, édition Franz Burkhardt - Rudolf H. Führer - Leopold Nowak (1987) , pages 79-95 ; en partition intégrale et en partition d'étude.

17 juillet 1857 : A revised version of the cantata « Heil, Vater ! dir zum hohen Feste » (**WAB 61b**) by Anton Bruckner, to words of Ernst von Marinelli, is performed for the 1st time, at Saint-Florian.

9 août 1857 : Richard Wagner, now aged 44, interrupts work on his « Der Ring des Nibelungen » after completing Act 2 of « Siegfried » (the 3rd of the 4 music-dramas comprising the project) , to begin composing « Tristan » .

28 août 1857 : Vienna premiere of the original version of Richard Wagner's « Tannhäuser » .

The 19 year old Cosima Liszt marries the 27 year old Hans von Bülow.

Septembre 1857 : On their honeymoon, Cosima Liszt and Hans von Bülow visit the Wagners.

17 septembre 1857 : Robert Hirschfeld is born in Moravia.

Octobre à décembre 1857 : Richard Wagner composes the Prelude to « Tristan und Isolde » , making a bold break with the past by giving the piece a restless harmonic structure full of wandering chord progressions where dissonant chords resolve into further dissonant chords for long periods of time.

Novembre 1857 : L'organiste Anton Bruckner est mentionné pour la 1re fois dans un article du « Linzer Zeitung » .

Hiver 1857 : Richard Wagner sets 5 love poems which Mathilde wrote to him, as the « Wesendonck Lieder » . 2 of these are later incorporated into the Opera « Tristan und Isolde » .

In Weimar, the 46 year old Franz Liszt adds an optional final chorus to his « Faust Symphony » and premieres it, on **December 5th, 1857**. Liszt also composes his 11th Symphonic poem, « Hunnenschlacht » (The Battle with the Huns) , S. 105 / 645, based on Wilhelm von Kaulbach's 1847 mural, « Battle of the Huns » , a depiction of a battle so fierce that ghosts of the dead soldiers were said to be seen fighting in the air, afterwards.

WAB 66

Décembre 1857 : **WAB 66** - « Das edle Herz » (le cœur noble) n° 2, cantate profane (38 mesures) en la majeur pour chœur mixte à 4 voix a cappella (SATB) . Composée à Linz sur le texte allemand « Wer im Busen nicht die Flamme nur des eigenen Altars nährt » (celui qui nourrit la flamme que dans le sein de son propre autel) du théologien et écrivain autrichien, Ernst von Marinelli (1824-1887) , chef de chœur de l'église abbatiale de Saint-Florian.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 13-17.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinthaler, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 44-46.

Wer im Busen nicht die Flamme nur des eigenen Altars nährt,
Wer den Blick der edlen Liebe freudig zu dem Brüder kehrt,
Wer sich nicht sich selbst geboren, sondern seinem Schöpfer glaubt,
Diesen Glauben nie verloren, andern selben nie geraubt,
Wer den Wert der eignen Habe gern in dürft'ge Hände legt,
Seines Wissens hehre Gabe auch in fremde Herzen trägt,
Wer im Segnen und Beglücken seines Lebens Freude weiß,
Dem erschallet mit Entzücken dankerfüllter Seelenpreis.

AB 54 : 1858

Janvier 1858 : Escaping the situation in Zürich, Richard Wagner goes to Paris.

Avril 1858 : Minna finds one of Richard Wagner's letters to Mathilde Wesendonk.

1858 : Otto Kitzler (1834-1915) joins the Linz Theatre as a cellist and will be appointed principal conductor in 1861.

Juin - juillet 1858 : Bruckner passe 1 mois à Vienne aux côtés de son professeur Simon Sechter pour travailler intensément l'harmonie, la fugue, le countrepoint et le canon. (À intervalles réguliers, l'élève effectuera de courts séjours jusqu'en 1861.)

Lorsque Bruckner pouvait se le permettre (au moins 1 fois par mois) , il se rendait à Vienne en empruntant le service fluvial qui lui faisait descendre le cours du Danube, au travers d'un paysage exaltant, dont son œuvre, par la suite,

portera la trace. En 1858, grâce au soutien et à la bénédiction de son protecteur, l'évêque Franz-Josef Rüdiger, la fréquence des déplacements de Bruckner sera à la hausse. Rüdiger, le clairvoyant protecteur de la musique éternelle, rendait ainsi gloire à l'Église catholique. Les périodes du Carême, de l'Avent (et parfois même la période estivale), alors que l'orgue est habituellement silencieux, seront des moments forts pour l'étude exhaustive du contrepoint.

Scrutant attentivement les 17 cahiers d'exercices de double contrepoint que lui a fait parvenir son élève, Simon Sechter, ébloui, sentira quand même le besoin de lui écrire une lettre (datée du 13 janvier 1860) :

« Je vous demande de faire attention à votre santé et de prendre des moments de repos. Je suis convaincu de votre diligence et de votre zèle. Je dois vous avouer n'avoir jamais été en présence d'un élève aussi studieux. Je ne voudrais surtout pas que vous tombiez malade à cause d'un effort excessif. »

Cette mise en garde demeurera vaine. En plus de ses fonctions officielles comme organiste, Bruckner passait une moyenne de 7 heures quotidiennement à s'exercer au contrepoint. Les nuits blanches étaient la norme.

Des milliers de pages d'exercices, allant de 1855 à 1861, ont survécu. On y reconnaît la minutie et la méthode de travail de l'ancien instituteur d'école.

Anton Bruckner se limitera donc à ne suivre que les cours de Simon Sechter. Il improvisera à l'orgue, participera aux célébrations liturgiques de la vieille cathédrale de Linz et dirigera (provisoirement) la chorale du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » .

...

Simon Sechter was a curious figure, who, to clear his head, wrote a fugue every morning of his adult life and whose compositions include polyphonic fantasies for piano duet on Operatic airs as well as settings of chapters from a geography text-book and, once, of an entire issue of a Viennese newspaper. In Bruckner, he met his match when it came to compulsive counter-pointing, and, on one particular occasion, when he received from his pupil 17 filled exercise books at the same time, he felt obliged to caution the young man about overdoing it and the possible perils to his health. In person and by correspondence, Bruckner worked with Sechter for 6 years, during which time he was forbidden to do any free composition. He emerged with a « Meisterbrief » (a certificate of Mastery like those issued by the old guilds), a nervous breakdown, and a sovereign command of contrapuntal craft.

10 juillet 1858 : Bruckner s'attaque à l'étude de l'harmonie, de la basse chiffrée et de l'orgue auprès de Simon Sechter.

Sechter wrote in his testimonial :

« Bruckner shows much versatility in improvisation and in developing a theme and may, therefore, be counted as one of the finest organists. »

12 juillet 1858 : Début des examens pratiques à la « Piaristenkirche » (du 43 de la « Piaristegasse ») . Attestation de son professeur Simon Sechter pour chaque prestation.

On this occasion, the Viennese critic, Ludwig Spiedel, attended Bruckner's organ playing in the « Piaristenkirche » and wrote an article full of praise in the « Wiener Zeitung » .

Ludwig Speidel

24 juillet 1858 : Le critique Ludwig Speidel soulignera avec enthousiasme dans son article « Le jeune et talentueux monsieur Bruckner » l'influence du compositeur Felix Mendelssohn-Bartholdy durant l'improvisation d'Anton Bruckner à l'orgue.

Un autre critique affirmera :

« Le public a accueilli un homme simple et un peu timide. Dès les Ires notes, les yeux du musicien assis à la tribune (comme s'il occupait un trône) deviennent soudainement brillants. Il garde la tête bien haute au milieu des rugissements sonores et des vagues incandescentes de l'instrument. »

...

A music-critic from Linz was dispatched in Vienna for the organ recital, he reports :

« In this age of musical aridity, you will understand if, now and again, we visit private musical treats, that we can then review without reluctance in public, if they should be of some importance. Recently, we had an unaccustomed pleasure when we heard the cathedral organist of Linz, “ Herr ” Anton Bruckner, who was spending some time in Vienna for his training, play the organ in “ Josefstadt's Piaristenkirche ”. “ Herr ” Bruckner possesses a successfully completed teaching course in harmony, as well as the most splendid testimonials to his skill in the art of preluding, from Professor Sechter. But when he sat at the splendid instrument in the “ Piaristenkirche ” and began to improvise freely, we also noticed that he had, in practice, flown far beyond his theoretical school. His great skill, his inspired efforts, and the all too apparent lack of solid organ players should ensure that he does not lack a splendid future. »

...

L'écrivain d'origine allemande, critique de littérature, de musique Classique et de théâtre à Vienne, Ludwig Speidel, est né le 11 avril 1830 à Ulm, en Allemagne, et est mort le 3 février 1906 à Vienne.

Son père était le chanteur et compositeur Konrad Speidel, né le 16 septembre 1804 à Söflingen (Ulm) et mort le 26 janvier 1880 à Ulm. Il épousera Anna Steiner.

Le compositeur Wilhelm Speidel (1826-1899) était le frère de Ludwig Speidel.

Ludwig Speidel reçut ses premières leçons de musique et son éducation au lycée de Ulm. Par manque de fonds, il étudiera différentes matières, de 1850 à 1853, en tant qu'invité à l'Université Ludwig-Maximilians de Munich. En parallèle, il donne des leçons de piano et, à partir de 1852, écrit des articles dans le « Augsburg Allgemeine Zeitung ». Sa critique musicale à Munich sera publiée le 28 octobre. Parmi ses connaissances munichoises citons : Friedrich Kaulbach, Ernst Förster, Jakob Philipp Fallmerayer, Justus von Liebig, Louis Steub (ou Adolf Bayersdorfer) .

Speidel se rend à Vienne, en 1853, sous prétexte de vouloir écrire sur le mariage prochain de l'Empereur François-Joseph Ier avec la duchesse Elisabeth de Wittelsbach en Bavière (« Sissi ») . Il se lie d'amitié avec Carl Rahl et décide de demeurer à Vienne. Il collaborera alors avec de nombreux journaux et magazines dont le « Pester Lloyd » (1854) , le « Donau » (1855-1863) , le « Österreichische Zeitung » (1855-1858) , le « Jagdzeitung » et le « Morgenpost » (1858) , le « Neusten Nachrichten » (1859) et le « Wiener Zeitung » (1858-1859) .

Speidel a écrit sur de nombreux sujets : le théâtre, la musique, les arts, les chats, les sketches humoristiques, des lettres de voyage, des scènes de genre. De 1860 à 1864, il collabore au journal « Vaterland » . Avec la création, en 1864, du « Neue Freie Presse » , Speidel en devient le 1er éditeur et restera en fonction pendant plus de 4 décennies.

Vers la même époque, Speidel inventera une série d'abréviations originales de son cru pour s'identifier. Il va en faire l'essai dans le journal la « Presse » . Les lecteurs associeront rapidement ce code plutôt étrange à l'atmosphère des bandes dessinées de l'époque. Le critique signe rarement ses articles avec son nom complet. En général, il utilise « L. Sp. » ou « sp. » . Il incorpore également des symboles typographiques : « § » en tant que critique d'art du « Neue Freie Presse » ; Ωπ pour le « Wiener Zeitung » . Il se sert aussi des signes « -l » , « □ » , « X » , « geboren » .

Speidel sera le chroniqueur et le critique viennois le plus important de son époque. Il va cotoyer plusieurs personnalités du monde artistique, musical et théâtral : Josef Bayer, Ludwig Bösendorfer, Johann von Herbeck, Martin Greif, Ludwig Hevesi, Max Kalbeck, Martin Gustav Nottebohm, Ludwig Porges, Johann Vesque von Püttlingen et Hugo Wittmann. Il sera l'un des premiers à reconnaître l'importance des Johann Nestroy, Adalbert Stifter, Anton Bruckner et celle des opérettes de Johann Strauß fils. Il avait une relation ambivalente avec les œuvres de Johannes Brahms et de Richard Wagner. Il était souvent à contre-courant de leurs admirateurs respectifs. Il sera surtout reconnu comme critique de théâtre. En 1887, on ira même jusqu'à lui offrir la direction du Burgtheater, poste qu'il refusera.

L'année 1888 représentera la démolition de l'Ancien Burgtheater. Lors d'une cérémonie protocolaire, les orateurs rendront unanimement hommage à Ludwig Speidel pour ses années de dévouement. On conservera même plusieurs des sièges prestigieux dont celui occupé par Speidel.

Le côté « paresseux » de Ludwig Speidel était connu partout à Vienne. Il informait, par exemple, ses lecteurs avant la pause estivale des théâtres des premières de la saison d'automne à venir. Mais il demeurait un être exigeant et intraitable, toujours rigoureux envers lui-même. Il n'était jamais satisfait de ce qu'il écrivait. « Si seulement je pouvais

jeter les ordures au feu ! » soupirait-il durant sa rédaction. Et le lendemain matin, cela devenait l'événement littéraire du jour.

Au sujet de son travail, il disait : « Je ne relis jamais mes chroniques, pas même pour les corriger. » . Sa femme Léontine, née Zieglmayer (décédée le 6 janvier 1903) , prit soin de recueillir les coupures de presse qui formeront la base de sa biographie, publiée en 1910.

Ludwig Spiedel détient une place d'honneur au cimetière « Sievinger » (groupe 2, rangée 10, numéro 54) . En 1953, le 22e arrondissement de Vienne, alors appelé « Kagran » , portera désormais le nom de « Spiedelweg » en hommage au critique viennois.

...

Ludwig Spiedel (geboren 11. April 1830 in Ulm ; gestorben 3. Februar 1906 in Wien) war ein deutscher Schriftsteller, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der führende Musik-, Theater- und Literaturkritiker Wiens war.

Ludwig Spiedel erhielt von seinem Vater, dem Sänger und Komponisten Konrad Spiedel (geboren 16. September 1804 in Söflingen bei Ulm ; gestorben 26. Januar 1880 in Ulm ; verheiratet mit Anna Steiner) ersten musikalischen Unterricht und besuchte das Gymnasium in Ulm. 1850 bis 1853 studierte er mangels finanzieller Mittel nur als Gasthörer an der Ludwig-Maximilians-Universität München verschiedene Fächer, nebenbei gab er Klavierunterricht und schrieb ab 1852 Kritiken für die Augsburger Allgemeine Zeitung, seine erste (Musikalisches aus München) erschien am 28. Oktober. Zu seinem Bekanntenkreis in München zählten Friedrich Kaulbach, Ernst Förster, Jakob Philipp Fallmerayer, Justus von Liebig, Ludwig Steub oder Adolf Bayersdorfer.

1853 kam Spiedel nach Wien, angeblich um über die Hochzeit von Elisabeth mit Franz-Josef I. zu berichten. Er freundete sich mit Carl Rahl an und blieb in Wien ansässig, wo er in der Folge für zahlreiche Zeitungen und Zeitschriften arbeitete, neben anderen für den « Pester Lloyd » (1854) , die « Donau » (1855-1863) , die « Österreichische Zeitung » (1855-1858) , die « Jagdzeitung » und die « Morgenpost » (1858) , die « Neusten Nachrichten » (1859) und die « Wiener Zeitung » (1858-1859) . Er schrieb über viele Themen : Theater, Musik, Kunst, Plaudereien, Humoresken, Reisebriefe, Genrebilder und andere 1860-1864 war er für die Zeitung « Vaterland » tätig. Mit der Gründung der « Neuen Freien Presse » 1864 wurde Spiedel für vier Jahrzehnte ihr erster Feuilletonredakteur. Etwa im selben Zeitraum war er auch der Musikkritiker des « Fremden-Blattes » . Während er für die « Presse » eher in einer gewählten Sprache schrieb, bediente er sich im « Fremden-Blatt » einer durchaus populären Ausdrucksweise, die an Witzblätter erinnern konnte.

Seine Artikel zeichnete er nur in ganz besonderen Fällen mit seinem vollen Namen, sonst nur mit dem bald bekannten Kürzel « L. Sp. » , im « Fremden-Blatt » mit « sp. » . Daneben verwendete er zahlreiche andere Chiffren : « § » (auch noch als Kunstreferent der « Neuen Freie Presse ») , $\sigma\pi$ (« Wiener Zeitung ») .

Spiedel wurde der bedeutendste Wiener Kritiker und Feuilletonist seiner Zeit und war mit vielen Größen des Wiener

Musik- und Theaterlebens seiner Zeit bekannt und befreundet, und andere Josef Bayer, Ludwig Bösendorfer, Johann von Herbeck, Martin Greif, Ludwig Hevesi, Max Kalbeck, Martin Gustav Nottebohm, Ludwig Porges, Johann Vesque von Püttlingen oder Hugo Wittmann. Als einer der Ersten erkannte er die Bedeutung von Johann Nestroy, Adalbert Stifter und Anton Bruckner und würdigte die Operetten von Johann Strauß (Sohn) . Zu den Werken von Johannes Brahms und Richard Wagner hatte er ein zwiespältiges Verhältnis, womit er oft in heftige Gegensätze zu deren Verehrern geriet. Größtes Ansehen genoss Speidel als Theaterkritiker, 1887 wurde ihm sogar die Direktion des Burgtheaters angeboten, die er aber ablehnte.

Zu seine eigenen Arbeiten sagte er einmal : « Ich habe nie eine Korrektur gelesen und nie ein gedrucktes Feuilleton wieder angesehen. » . Seine Frau Leontine (geborene Ziegelmayer ; gestorben 6. Jänner 1903) sammelte die Zeitungsausschnitte, die später die Grundlage seiner 1910 erschienen gesammelten Werke bildeten.

Bestattet ist er in einem ehrenhalber gewidmeten Grab auf dem Sieveringer Friedhof (Gruppe 2, Reihe 10, Nummer 54) . 1953 wurde in Wien 22. Bezirk, Kagran, der Speidelweg nach ihm benannt.

Sein Brüder war der Komponist Wilhelm Speidel (1826-1899) .

Fundstellen dieser Zitate ist Ludwig Hevesis Artikel Ludwig Speidel, Schriftsteller im Biographischen Jahrbuch und deutscher Nekrolog (1906) .

« Das Feuilleton ist die Unsterblichkeit eines Tages. »

Über Ludwig Anzengruber :

« Solange Anzengruber geschrieben, hat kein anderer deutscher Dichter gediegeneren Inhalt in dramatische Formen hineingelegt. »

Über Johannes Brahms :

« Ein hervorragender Tonsetzer, eine der hellsten Leuchten der deutschen Musik der Gegenwart, aber auch eine viel zu weltkluge, ironische Natur, die viel zu tief in die Menschen hineinschaut, um sich um ihren momentanen Beifall nur etwas zu kümmern » .

Über Anton Bruckner :

« Mesnerfigur mit dem Imperatorenschädel. »

Über Franz Grillparzers « Ein Bruderzwist in Habsburg » :

« Da kommt einem der Dichter so märchenhaft vor, wie ein verwunschener Habsburgischer Prinz, der bei Tage zum

Archivdirektor der Hofkammer verdammt sei und nachts Erinnerungen an seine glänzende Vergangenheit niederschreibe.
»

Über Hans Makart :

« Wo dieses jugendliche Talent hinaus will, wissen die Götter. Es steht leider zu befürchten, daß es sich in leerer Virtuosität verlieren werde. »

Über Carl Rahl :

« Zum ersten Male seit Schubert hat Wien wieder einen großen schöpferischen Künstler hervorgebracht, aber man verfährt mit ihm, als ob die Genien hierzulande gleich Distelköpfen wucherten. »

Über Ferdinand Raimund :

« Wenn es in Wien einen Dichter gegeben hat, so ist es Raimund gewesen. »

Über Franz Schubert :

« Der größte Sinfoniker nach Beethoven. »

Über Richard Wagner :

« Wagners Musik ist dagegen durch und durch äußerlich, im schlechten Sinne sinnlich, gemütlos, kurz undeutsch Wagner ist künstlerisch nicht der Ausdruck des deutschen Geistes, sondern nur ein Zerrbild desselben er ist eine innerlichst unproduktive, eine künstliche, hohle, reflektierte Natur. »

Später milderte sich Speidels Einstellung zu Wagner und er schrieb :

« Abgesehen vom Werte oder Unwerte der Wagnerschen Musik, so besitzt sie doch eine positive Eigenschaft. Das Positive an ihr ist, daß sie Begeisterung hervorruft. »

Über Ferdinand Georg Waldmüller :

« Die künstlerische Blütezeit Waldmüllers war kurz bemessen, sie füllte kaum ein Jahrzehnt aus. Seine besten Werke fallen in die vierziger Jahre und wie ihm bis dahin nichts Rechtes gelingen wollte, so geht es mit ihm vom Jahre 1848 an rasch bergab. »

1888 wurden anlässlich des Abbruchs des alten Burgtheaters die beiden Referentensitze Speidels aus den Sitzreihen herausgesägt und ihm als Andenken für die langjährige Benutzung verehrt.

Als Speidel bereits zu den wichtigsten Kritikern Wiens gehörte, wurden sein Zeitlassen und seine Schreibfaulheit zum Stadtgespräch, berichtete er doch zum Beispiel über Premieren vor der Sommerpause der Theater erst in der nachfolgenden Saison im Herbst. Dabei war er gegenüber sich selbst der strengste Kritiker. Nichts, was er schrieb, genügte ihm. « Könnt' ich nur den Schmarrn in den Ofen werfen ! » seufzte er, wenn er eben ein Feuilleton fertig gebracht hatte, das am nächsten Morgen das literarische Ereignis war.

...

Speidel, Ludwig, Schriftsteller, geboren 11. April 1830 in Ulm, gestorben 3. Februar 1906 in Wien.

Die Zeit fängt an, Ludwig Speidel in Perspektive zu setzen. Sein historisches Nachleben beginnt und man sucht unwillkürlich nach der Formel, die ihn fassen möchte. Den Klassiker der Wiener Kritik dürfte man ihn zunächst nennen, aber er war noch manches andere. Groß und schwer, ganz aus einem Stück, lag dieser Block in der ausgedehnten Niederung der Tagesliteratur, und von seinem Gipfel hatten die Zeitgenossen einen ungeheuren Rundblick. Eine große Einfachheit ist der nächste Gesamteindruck von ihm, nach Wesen und Tun, und dennoch liegt seine Sache nichts weniger als auf der Hand. Ich habe über ein Menschenalter mit ihm verkehrt, in den letzten sechs Jahren auf sehr vertrautem Fuße ; dennoch maße ich mir über manche Wichtigkeiten seines Lebens kein Urteil an. Er hatte überhaupt viel von einem großen Unbekannten. Als vor einigen Jahren ein deutsches Unternehmen von mir eine literarische Monographie wünschte, schlug ich Ludwig Speidel vor ; der Bescheid war : Speidel ist in Deutschland zu wenig bekannt, interessiert also das Publikum nicht. Der Mann, der seit vierzig Jahren an der Spitze der Wiener Kritik stand und auch den Geschmack in Deutschland ganz wesentlich beeinflusste. Ihm fehlte das Weltläufige, Ausgreifende, er war ein Konzentrierter, in sich selbst Eingedickter. Wie ein kostbarer Naturstoff, der sich nach innewohnendem Gesetz ein für allemal kristallisiert hat und dann in Unverrückbarkeit den Beruf eines unendlichen Strahlenbrechens erfüllt. Mit seinen Sprühkanten und Blinkflächen ist nicht zu rechten ; sie müßen. « Ich kann nicht anders, als ich kann ! » hörte ich ihn in sehr alten und kranken Tagen unwirsch ausrufen. Das könnte der Wahlspruch seines Lebens sein. Seinem äußeren Leben hatte er einen verhältnismäßig engen Kreis gezogen, der sich gerade in den Jahrzehnten seiner unbeschränkten Machtfülle kaum je veränderte. Seine meisten Freundschaften waren lebenslänglich, und zwar gehörten zu seinen Vertrautesten nicht bloß berühmte Zeitgenossen, sondern auch ganz schlichte Niemande, deren Wesen ihn ansprach oder nicht störte. Desto reicher baute er sich innerlich aus. Nichts Wertvolles, Gediogenes, was der ästhetische Mensch geschaffen, blieb dem Kreislaufe seines geistigen Organismus fremd. Aber der unermüdliche Aufnehmer war ein verdrossener Mitteilender. Vor allem das Gegenteil eines Redners. Berühmt geworden ist ja sein einziger Redeversuch, als er bei dem Festessen, mit dem die « Neue Freie Presse » den Siebzigjährigen ehrte, die Festrede beantworten sollte. Er brachte bloß den ersten Satz heraus : « Das Feuilleton ist die Unsterblichkeit eines Tages » ; dann schwieg er und setzte sich. Vollends hatte er das Schreiben. Über seine « Schreibfaulheit » hat sich eine Mythologie gebildet. Er war imstande, die letzte Novität vor den Ferien des Burgtheaters nach den Ferien zu besprechen. Daß ihn also nichts bewegen konnte, auch noch nach Deutschland zu schreiben, ist selbstverständlich. Er glich jenen großen Schauspielern des klassischen Burgtheaters, denen er als Kritiker an den Leib geboren war. Wie Anschütz, Löwe, La Roche, Fichtner in ihrer Blütezeit kaum je als Gäste in Deutschland auftraten, so auch der Schriftsteller Speidel. Er und sie blieben draußen gleich unbekannt, wurden höchstens ein großes Hörensagen. Dazu kam, daß Speidel nie zu bewegen war, seine

Aufsätze gesammelt herauszugeben. Auch nicht die kostbaren Stimmungsbilder, Novellen, Märchen, die er für Festtage schrieb. Er hätte sie vermutlich nicht einmal aufgehoben, denn einmal aus der Feder, waren sie für ihn nicht mehr vorhanden. « Ich habe nie eine Korrektur gelesen », sagte er mir, « und nie ein gedrucktes Feuilleton wieder angesehen ». Seine Frau war die Vorsehung dieser Wertpapiere, die sie sorglich ausschnitt, in Päckchen band und so in einer gewissen alten geschnitzten Truhe einsargte, zu fröhlicher Urständ, irgend einmal in posthumeren Zeiten. Daher ist auch die Lebensarbeit Speidels einstweilen nicht zu übersehen. Er existiert, so weit sich die Abonnenten der « Neuen Freien Presse » und des Wiener « Fremden-Blatt » erinnern. Und die große Gemeinde der Kaffeehausleser. In Wien, in Österreich, war Speidels literarische Geltung von Anfang bis zu Ende unbestritten. Sein schriftstellerisches Genie siegte, wie es wollte. Der Kritiker allerdings wurde von Parteigegnern mit einer Erbitterung verworfen und nach Möglichkeit schlecht gemacht, die eben auch wieder beweist, wie schmerzlich er ihnen alle die Jahre her wehgetan. Es waren die Kämpfe um die neue Musik. Speidels intransigente Stellung gegen Wagner, wie später gegen Brahms, zog ihm die heftigste Gegnerschaft zu. Eine Generation stand wider ihn in Waffen, aber er wich nicht. Die Psychologie dieser Naturerscheinung wird dem Leser später klarer werden. Eduard Hanslick, die geschmeidigere Natur, wußte sich eher Brücken zu bauen für gelegentlichen Rückzug von allzu verlorenem Posten. Speidel konnte kraft seiner ganzen Natur nicht anders ; gewisse bêtes noires waren für ihn absolut nicht weiß zu waschen. Und sein ästhetischer Mensch wurzelte eben überhaupt in sehr konservativer Zeit. Er war um ein Vierteljahrhundert zu früh geboren, mitten in eine schale, saftlose Epigonik hinein. Als Theaterkritiker, der er doch hauptsächlich wurde, hatte er eine Tagesproduktion vor sich, bei der das Spiel die Kerze nicht wert war. Er stand so hoch über alledem, wie ein Billroth, der König des Messers, über seinem klinischen « Material ». Er kritisierte in anima vili. Das macht auf die Dauer souverän und absolut. Und stößt er dann in der flachen Öde auf ein echtes Ungetüm, so jauchzt er hell auf ob der gottgesandten Aventure und besteht den Drachen, oder auch den fremden Helden, mit Feuer und Schwert in funkenstiebender Kampfeslust. Erlegen kann er ihn nicht, aber er hat gekämpft, hat sich ausgetummelt in schneidigem Tournament. Kurzsichtige nennen ihn dann kurzsichtig, Blinde blind, Ungerechte ungerecht. Denn er ist ein Kritiker, und wer wäre der Kritik mehr ausgesetzt als dieser ? Aber er war nur ein Echter, Voller, eine Vollnatur, die nichts vermag wider sich. Er lebt sich naturgemäß aus in grimmiger Fehde gegen Große und Größte, die ja das nämliche tun. Ich kann nicht anders, als ich kann.

...

Ludwig Speidel war zu Ulm geboren, am 11. April 1830. Sein Vater hieß Konrad, seine Mutter Anna, eine geborene Steiner. (Die allerersten Artikel Speidels erschienen unter dem Namen Steiner.) Konrad Speidel war Musiklehrer mehrerer Generationen und erbte sich in Ulmer Bürgerfamilien so fort, auch als Vertrauensmann für alles und jedes. Sein ausführlicher Nekrolog in der »Ulmer Schnellpost«, von Sonntag, dem 1. Februar 1880, schildert ihn als Mann von musterhafter Tüchtigkeit. Er war am 16. September 1804 im Dorfe Söflingen bei Ulm als Sohn wenig bemittelter katholischer Eltern geboren. Die Musik regte sich in ihm früh. Mit fünfzehn Jahren trat er in die « Brigademusik » ein und ging mit zwanzig Jahren, schön und stimmbegabt, nach Stuttgart, wo er bei Krebs und Lindpaintner studierte. Zwei Jahre später heiratete er seine Landsmännin Anna Steiner, mit der er vierzig Jahre in glücklicher Ehe lebte, dann noch zwölf mit zwei Töchtern, gleichfalls Musiklehrerinnen. Er spielte die meisten Instrumente, am besten Geige und Horn, und dirigierte vortrefflich. Er gab bloß Privatstunden, die damals mit 12-18 Kreuzern als nobel gezahlt galten, stand aber auch an der Spitze des « Frohsinn », dann des « Liederkranz », der unter ihm 1853 auf dem Sängerkongress zu Hall den ersten Preis gewann und ihn 1877 zum Ehrenmitglied wählte. In den sechziger Jahren war er Genosse der «

Liechtensteiner » , welche gute Musik pflegen wollten, und leitete das aus ihnen hervorgegangene Quartett. Ein milder, froher Mann, suchte er auch vor allem Freude an der Musik zu wecken. Unter ihm wurde auf Haydn, Mozart, Beethoven geschworen, für die Sensationen des Tages hatte man wenig übrig. Sein älterer Sohn Wilhelm, Professor und Doktor in Stuttgart, war der bekannte Komponist und Musikdirektor. Auf seinen Sohn Ludwig war er besonders stolz. « Das hat mein Sohn Ludwig geschrieben » , pflegte er mit besonderem Nachdruck zu sagen, wenn er so einen Aufsatz aus der Tasche zog und herumzeigte. Stramm bis ans Ende, wollte er durchaus nicht alt werden. Vom Alter durfte man ihm niemals sprechen. Als er einmal mit seinem Stock geneckt wurde, legte er auch diesen ab und humpelte ohne Stütze fürbaß. Er starb nach schwerer Krankheit am 26. Januar 1880.

Auch Ludwig musizierte viel, im Sinne des Vaters, und machte in Ulm das Gymnasium durch. Für die Universität fehlten die Mittel, nur als Gasthörer belegte er dann in München dieses und jenes Kolleg. In der Hauptsache war er selbstgebildet. Noch sind aus jener Zeit mancherlei Schreibeien erhalten ; Exzerpte, Lesefrüchte, Wörterverzeichnisse zu lateinischen und griechischen Autoren. Und eine schwere Menge Gedichte. Sein lyrischer Frühling blühte reich genug, und manches davon wird wohl noch die Sonne sehen. Er schickte sich ganz unzweideutig an, der schwäbischen Dichterschule zuzuwachsen. Knappheit, Schlichtheit, ein Schmelz von Naivetät stellten sich wie von selbst ein. Naturfreude, Liebesschwärmerei, alle Sehnsuchten des Jünglings singen los. Wäre er nicht ins Zeitungsgetriebe geraten, in der stilleren Heimat hätte er die Leier nicht sobald beiseite gelegt ; wir hätten einen schwäbischen Lyriker mehr. Selbst in Wien noch dichtete er herzlich ; in einigen Nummern des « Wanderer » (28. Mai ; 18. Juni 1854) finde ich an der Spitze des Feuilletons « Gedichte von Ludwig Speidel » , acht an der Zahl. « Frühlingstlust » , « Die Welt aus der Vogelsicht » , « Letztes Erwachen » und so fort ; die Druckfehler sind mit Bleistift sorglich verbessert. Die Wiener Feuilletonisten dichteten in dieser Zeitung ganz ungeniert ; auch Emil Kuh, L. J. Semlitsch (der Saphirtöter) , Emerich Ranzoni. Das war der hoffnungsvolle Nachwuchs. Brüder Wilhelm ermangelte auch nicht, ihn zu vertonen und schreibt (München, 22. Januar 1854) : ‚Dein Gedicht « Was ich im Sternenglanz gesucht » habe ich komponiert und, wie es scheint, ist es mir gelungen. Nun habe ich fünf Lieder von Dir zusammengestellt, um sie zusammen herauszugeben : 1. Wir haben uns nicht gesucht und doch gefunden. 2. Wie freut mich doch. 3. Vom Weinen. 4. Gefunden. 5. Wir saßen beisammen, bei welchem ich den letzten Vers weglasse. Und auch größere Pläne rumorten in ihm. Ein regelrechtes Jambendrama « Hasdrubal » wurde kühn angegangen, aber noch in den ersten Stadien verbrannt. Ein erzählendes Gedicht in Hexametern : « Die Hochzeit im Freien » (München, September 1852) gedieh bis zum zweiten Gesang. Noch ist das blaue Heftchen erhalten, mit 633 Versen in tadelloser Reinschrift. Kein Wunder, daß sich in Wien eine zähe Sage erhielt von einem Bändchen Lyrik, das Speidel einst veröffentlicht, dann aber reuevoll zurückgekauft und vernichtet hätte. Das ist nicht wahr. Er verzichtete auf diese Art des Dichtens, ganz im Sinne eines späteren köstlichen Feuilletons : « Das Glück, kein Dichter zu sein » (2. April 1899) , worin es unumwunden heißt : « Wie beneidenswert ist dagegen der Aufrichtige, der kein Dichter sein will, aus dem einfachen Grunde, weil er keiner ist ! » Daß Speidel ein Dichter war, wird kein Kenner seiner Prosa leugnen, die gar oft im feinsten Schmelz der Poesie schimmert.

So war seine Jugend rastlose Arbeit. Die Geisteswelt strömte machtvoll in ihn hinein. Er war ein Gefäß von unbegrenzter Fassungskraft. Literatur, Geschichte, Philosophie aller Zeiten. Die Philosophen studierte er sämtlich durch ; man merkt es, wenn er später so anlaßweise ganz vergessene Schriften irgendeines Hegelschülers (Rosenkranz fällt mir ein) anzuziehen weiß. Noch sehr spät rächt er einmal Hegel an Schopenhauer, dessen « Dickschädel » er schildert, wegen des zu unglimpflichen Porträts, das dieser einst von jenem entworfen. Und im reifen Mannesalter noch erwähnt

er, daß er mit seinem Freunde Bernhard Scholz in ungezählten Sitzungen den ganzen Spinoza übersetzt hat, aber ohne ein Wort niederzuschreiben. Das Schreiben als solches scheint ihm von jeher zuwider gewesen zu sein. Und das Briefschreiben schon gar. Förmlich hochdramatisch können sich da die Situationen zuspitzen. Hätte es für Briefschulden einen Schulturm gegeben, Speidel wäre nicht viel auf freiem Fuß gewesen. In einem ganz dringenden Falle gibt ihm Wilhelm drei Wochen Zeit zur Antwort ; erfolgt keine, so werde er ihm nie wieder schreiben. Selbst seine treue Gönnerin Frau von Kaulbach in München schreibt ihm, schon nach Wien : « Lieber Ludwig ! Wenn ich auch im voraus weiß, daß von einer Antwort oder irgendeinem Lebenszeichen keine Rede sein wird und so weiter Könnte ich Ihnen doch endlich recht ins Herz reden, wie ich es früher getan. » Wilhelm klagte, er habe schon seit Jahr und Tag keine Nachricht, die Eltern desgleichen und so fort Innere Mächte mußten ihn schon ganz unwiderstehlich drängen, wenn er zur Feder griff. Und das kam vor. Im Nachlaß befindet sich sogar ein « Tag- und Nacht-Buch » (1849-1850) , worin er sich lakonisch Luft machte. Und auch die Liebe löste seine Stummheit. Ich denke da an ein allerprivatestes Heftchen, worin ganz einfache und über die Maßen liebe Dinge stehen, bei deren Niederschrift gewiß an keinen Leser und noch weniger an einen Setzer gedacht wurde.

Später hatte er wenig Verkehr mit seiner Familie. Nach Ulm ist er zwar wiederholt gekommen; nachweislich 1872 und 1877. Dieses zweite Mal schreibt er seiner Frau recht scherzhaft : « Meine Ulmer Bibliothek habe ich tüchtig geplündert und bringe (gottlob ! wirst Du sagen) einen ganzen Pack Bücher mit. » . Er hatte deren wahrlich schon genug. So lange er ledig war, standen sie in hohen Stößen durch die ganze Wohnung am Boden herum. Erst seine Frau schaffte Gestelle an und hielt sie und ihn in Ordnung. Mit Bruder Wilhelm war seine Beziehung viele Jahre gespannt. Sie waren zu verschieden gestimmt. Wilhelm, ein grundtüchtiger Mann, war von etwas sprödem Ernst und erzieherischem Wesen. Da konnte sich denn Ludwig, den Schalk im Nacken, gelegentlich nicht enthalten, ihm einen kleinen Possen zu spielen. So schrieb er ihm unter anderem : « Ich muß mir nur noch eine Fetter schneiden » , und richtig ging Wilhelm in die Falle und berichtigte postwendend : « Ich mache Dich aufmerksam, lieber Bruder, daß man nicht Fetter, sondern Feder schreibt. » . In diesen jungen Gärungsjahren war Ludwigs Stimmung unbehaglich genug. Es galt Stellung zu nehmen zum Leben, vor allem zum Brot. Einen Brotberuf hatte er nicht, ein « Fach » war ihm nicht beschieden. Ihm blühte höchstens das Unterrichten oder die obligate Hofmeisterstelle so vieler junger Helden der Literaturgeschichte. Wo hinaus ? An dringenden Ermahnungen wird es nicht gefehlt haben. Der Vater hatte noch für zwei Töchter zu sorgen. Und die Flügel zum Aufschwung waren noch nicht frei. Beleuchtend ist folgende Briefstelle Wilhelms (München, 6. November 1850) : « Packe Deine Habseligkeiten zusammen und schreibe mir noch genau, wann Du Ulm verlassen kannst, um Dir einen Zehrpennig auf die Herreise schicken zu können. Wenn Du mit sehr kleinen Ansprüchen und bescheiden in jeder Hinsicht hieherkommst, wird es Dir mit Gottes Hilfe gut gehen. Ich will erst tun, was in meinen geringen Kräften steht, und ich glaube, daß Du bald einige Stunden bekommen wirst ; freilich über 30 Kreuzer die Stunde darfst Du nicht verlangen. Ich habe schon mit Frau Förster, Frau von Aretin und Frau Kaulbach gesprochen, die Dich genügend empfehlen werden. Du wirst Dich dann mit aller Deiner Kraft auf ein gewisses Studium werfen und dabei bleiben. Dies ist der einzige Wunsch, den Du mir erfüllen mußt. » . Zum Schluß : « Komme anspruchslos und bescheiden. Dies noch eine Bitte neben dem obigen Wunsch. » .

München, das war dann die Welt. Das Lernen im Großen, das Schaffen im Lebendigen, das Mitleben in jedem Sinne. Seine geniale Frische, sein herzhaftes Wesen gewann ihm die Bedeutenden der Zeit. In wie manchem Feuilleton hat er später das damalige München geschildert, den Kreis der Kaulbach, Ernst Förster, Fallmerayer, Liebig, Steub, Bayersdorfer ;

er hat ihre Namen in « Erinnerungen » gleich girlandenweise durch die Spalten des Feuilletons gespannt, nicht ohne jene kurzen Charakteristiken, die alles mögliche zu sagen wußten. Über Kaulbach schrieb er 1874 : « Er ist mehr gewesen als seine Werke. Ich bekenne frei, daß ich mich erkenntlich fühle für das Glück, ihn gekannt, daß ich ihm dankbar bin für die seltene Gunst, mir das Schauspiel einer bedeutenden Persönlichkeit gewährt zu haben. » . Jeden Sonn- und Feiertag traf sich bei Kaulbach erlesene Gesellschaft, obgleich « er es durch seine Fresken mit aller Welt verdorben hatte. Der Widerwille gegen diese Fresken hat auch auf die übrigen Werke Kaulbachs seinen gelben Schein geworfen. » Er wettet dagegen, daß man auf Kaulbachs Kosten « kleinere Talente emporhebt, wie zum Beispiel Schwind, der nur im Kleinen groß ist, während er größeren Aufgaben gegenüber bedenklich zusammenschwindet » . (Daß die Äußerung über Schwind nur ad hoc gelten soll, braucht wohl nicht betont zu werden.) Darum kamen zu Kaulbach mehr Schriftsteller und Gelehrte. « Salon ? Kaulbach würde lachen. Und doch ist es wahr, daß die Gesellschaften in Kaulbachs Haus durch Einfachheit und heitere Freiheit des Tones an das französische Salonleben erinnern. Die Anwesenden teilen sich in Gruppen, und gruppenweise wird konversiert » und so weiter Frau von Kaulbach aber ist ihm, nach Ludwig Steubs Ausdruck, « die erste Frau Münchens » . So nennt er sie in einem Reisebrief an seine Frau und berichtet nicht ohne Wehmut, wie sie ihr vierzig Jahre bewohntes Gartenhaus (in dem auch noch Kürnberger gestorben) verlassen mußte, nachdem sie an der Wiener Börse ihr Vermögen verloren. Auch das Förstersche Haus wurde dem jungen Speidel ein Heim. Die Hausfrau war bekanntlich Jean Pauls Tochter (« Paul » , nicht « Pol » ausgesprochen, bemerkte er mir gelegentlich) , und daher kam für ihn eine Zeit des Jean Paul-Kultus. Auch den berühmten « Zettelkasten » des Dichters sah er dort noch stehen. « Meinen grün gebundenen, in Gold gepreßten Jean Paul vom Bücherbrette holen » , schreibt er einmal, da er der Erquickung bedarf. Jedenfalls war Speidel in diesem Kreise nicht bloß ein empfangendes, sondern auch schon ein gebendes Element. Beweis dafür, wenn Brüder Wilhelm ihm (25. Oktober 1853) nach Wien schreibt : « Kaulbach sagte mir vorige Woche : , Ludwig geht mir recht ab ; was ich mit ihm zusammen sprach, kann ich hier in München mit niemandem sprechen, obgleich es selten war.‘ Dingelstedt, den ich neulich traf, erging sich mit großem Bedauern über Dein Fortsein, und Lachner soll ganz unglücklich sein. Nun scheint es doch, daß er jemand gefunden hat, der den Vorsatz hat, das Geschäft in Deiner Weise fortzutreiben. In einer der letzten Allgemeinen steht nämlich ein Aufsatz über die Beethovensche Messe in Deinem Ton. Teichlein ereiferte sich schon über Dein mildes Urteil, was Du Dir schon in Wien angeschafft hast, er fürchtet sehr für dessen Selbständigkeit. Er meint, Du wärest schon ganz verwienert, und Laube hätte sehr wohl daran getan, sich einen kommen zu lassen, der, vom Glanz frappiert, seine großen Eindrücke in die Spalten der Allgemeinen niederlegt. » Speidel war nämlich, dank seinen Verbindungen, statt Stunden zu 30 Kreuzer zu geben, Musikkritiker der « Allgemeinen Zeitung » geworden, der er dann noch von Wien aus kritische Berichte schrieb. Die erste Speidelsche Kritik in der Beilage der Allgemeinen erschien am 28. Oktober 1852. (Wieder abgedruckt nach Speidels Tode im Feuilleton des 9. Februar 1906.) « Musikalisches aus München » , vom 26. Oktober datiert, mit der Chiffre « V » bezeichnet. Es handelt von dem neuen Programm der Odeonkonzerte, wo als Novum auch Wagners Tannhäuser-Overtüre gegeben werden soll. Von Wagner sei « hierorts noch kein Ton gehört worden » und dieses Stück keine gute Einführung. Wagners Hauptstärke sei die « Dramatik » , man müsse « ein ganzes Opernwerk » von ihm aufführen. Er begründet dies an der Hand des Buches über Oper und Drama und kennzeichnet dessen « paradoxe Behauptungen » . Er ist für diese nicht eingenommen, meint aber doch : « Auf die Länge ist Richard Wagner gewiß nicht von der Bühne abzuweisen. Möge man von dem absoluten Werte seiner Werke denken, was immer man wolle, eine geschichtliche Bedeutung haben sie unbestreitbar und werden auch auf die künftige Entwicklung der Oper einen nachhaltigen Eindruck ausüben. » Die erste gedruckte Äußerung Speidels über Wagner, den er aufgeführt sehen will. Am Schlusse des Berichtes spricht er von

der Sängerin Fräulein Falconi-Bochkolz. Er lobt sie, aber « die Natur hat ihr, wie den meisten Singvögeln, Schönheit des Leibes versagt » . Eine schon sehr Speidelsche Pointe.

Nach Wien kam Speidel im Jahre 1853. Gleichzeitig mit dem schönen Wittelsbacherkinde, das die Zierde des Habsburgerthrones werden sollte. Es heißt, er sei aus diesem Anlaß als Berichterstatter entsandt worden. Aber er und Wien ließen einander nicht mehr los. Noch immer spuken Kaulbachsche Worte in seinem Hirn. Der hatte aus Wien geschrieben : « Hier geht alles im Dreivierteltakt, auch die Kunst. » Speidel knüpft daran, schon in Wien, bedenkliche Betrachtungen : « Das ist ein lustiges Wort für eine traurige Sache. Einem Fremden, der Wien nur berührt, wie die fliegende Schwalbe das Wasser, mag es gestattet sein, sich mit solchem Witze den ganzen Jammer des österreichischen Kunstwesens von den Flügeln zu schütteln ; wer aber in diesen Käfig eingesperrt ist, der lernt andere Weisen pfeifen. » Den « Anschluß » , dessen er als Wesensfremder in all der Halbschlachtigkeit dringend bedurfte, fand er zunächst bei Karl Rahl. Doch davon später. Jedenfalls fand er hier einen breiten Strom, in dem er mit starken Armen schwimmen konnte. Er wienerte sich bald ein und hatte ja auch wirklich, wie Brahms, Gabillons, Hartmanns, Dombaumeister Schmidt und so viele andere aus dem Reich, ein angeborenes Talent, Wiener zu werden. Jene gewissen besonderen Eigenschaften, die zum Beispiel Anselm Feuerbach nicht besaß. An Fleiß ließ er es nicht fehlen. In jener geschnitzten Truhe finden sich noch bündelweise sortiert seine Beiträge zu allen möglichen Zeitungen. Er schrieb für den « Wanderer » (1854 und dann wieder 1869-1870, aus diesen Jahren hat er sich auch einen Pack Johann Nepomuk Bergerscher Leitartikel aufgehoben) , für den « Lloyd » (1854) , die « Donau » (1855-1863) , die « österreichische Zeitung » von Albert Hugo (1855-1858) , Hugos « Jagdzeitung » (1858, und andere über Laubes « Jagdbrevier ») , die « Morgen-Post » (1858) , Otto Bernhard Friedmanns « Neueste Nachrichten » (1859) , die « Wiener Zeitung » (1858-1859) . Er schrieb damals und noch in den sechziger Jahren viel, oft und über alles : Theater, Musik, Kunst, Plaudereien, Humoresken, Reisebriefe, sogar aus Prag und Pest, Genrebilder, Stimmungsbilder aus dem Wienerwald. Selbst für den Leitartikel wurde er gepreßt. Er ging in sämtliche Vorstadttheater, ja in ländliche Sommertheater, schrieb über die kleinsten Debuts (zum Beispiel Karl Bukovics als Max im « Freischütz ») und die unklassischesten Stücke. Er kritisierte sogar eine Verherrlichung des persischen Insektenpulvers im Thaliatheater, in einem Zacherlstucke von Theodor Flamm. Da hieß es denn : « Es schlagen in ganz Österreich wenig fühlende Herzen, denen Herr Zacherl nicht einmal ein stiller Wohltäter gewesen » und er stellt sich den Mann vor als einen von den Erinnyen erschlagenen Ungeziefers gehetzten Helden. Im Sommertheater zu Braunhirschen würdigt er tapfer Anton Langers Posse : « Der Bankier von Wachs » . Wie der richtige Schauspieler in seinen Anfängen, « kugelte er sich herum » . Das waren seine Schmierenjahre, nichts Feuilletonistisches blieb ihm fremd. Mit diesen Erfahrungen im Leibe konnte er dann die Höhen seiner Kunst erklimmen. In den sechziger Jahren sehen wir ihn für Karl Terzkys « Glocke » arbeiten (1863-1864) . Da kommt sogar eine « Petition des Praterwurstls an den Gemeinderat » vor, natürlich pro Wurstl. Und eine Humoreske : « Die Pitsche » , wider das eklige Abtropfbier ; ganz macbethisch ist der Ausruf : « Tote nicht das Bier ! » Die « Glocke » wurde aber von seinem vertrauten Freunde Bernhard Scholz gegründet, dem rheinischen Dramatiker, der dann wieder heim ging und in Wiesbaden schon 1871 starb. Die Nekrolognummer seines dort herausgegebenen Blattes, des « Rheinischen Kurier » (12. Dezember) hat sich Speidel aufgehoben. Längere Dauer hatte seine Mitarbeit am « Vaterland » (1860-1864) , das ihn auch nach London zur großen Kunstgewerbeausstellung schickte. Das wurde freilich ein berühmtes Abenteuer. Die noch jetzt herrschende Sage in Wien ist, daß er überhaupt nie bis London gelangte, sondern unterwegs im Münchener Hofbräu sitzen blieb. Der sei stärker gewesen als er und das Vaterland. Das ist wieder einmal nicht wahr. Er wurde in London krank und konnte unmöglich schreiben. Es ist urkundlich erwiesen durch einen Brief seiner

Schwester Josephine an seine Frau (11. Juli 1862) , worin es heißt : « Das Londoner Klima hat ihm recht arg zugesetzt, seine Hausfrau, des shorthand writers löbliche Ehehälfte, hat mir einen trostlosen Bericht über Ludwigs Zustand gegeben. Doch habe ich mich bald darüber getröstet, da ich ihn so munter und »lieb« getroffen habe, nur wollte er noch nichts essen und ernährte sich mit beinahe nichts als Tee, von dem er mit einer gewissen Leidenschaft einige zwanzig Tassen hinunterschlürfte, was mich nicht wenig ergötzte. » Seine Zeitung aber mußte sich freilich anders helfen und tat dies den Lesern durch folgende Notiz kund, die sich noch als Ausschnitt unter den Papieren findet : « Herr Ludwig Speidel, unser Berichterstatter für die Londoner Ausstellung, ist, wie wir infolge gütiger Mitteilungen erfahren, leider auf der Reise mehrfach erkrankt und es ist daher zu bezweifeln, ob wir von ihm Briefe über die große Ausstellung empfangen. Inzwischen werden die geistvollen Berichte des Herrn Levin Schücking unsere Leser vollständig entschädigen. » In den folgenden Jahren finden wir ihn dann noch bei der « Presse » , 1872 bei der « Deutschen Zeitung » , mit einzelnen Musikfeuilletons auch in der « Montags-Revue » (1879) , in der Hauptsache aber als erste Feuilletonkraft der « Neuen Freien Presse » , seit ihrer Begründung, und durch mehr als vierzig Jahre als Musikkritiker des Wiener « Fremden-Blatt » . Nur in ganz besonderen Fällen (Schillerfest und dergleichen) zeichnete er mit seinem Namen, sonst nur mit der berühmt gewordenen Chiffre « L. Sp. » , im « Fremden-Blatt » mit « sp. » . Anderwärts benutzte er die verschiedensten Chiffren : § (sogar noch als Kunstreferent der « Neue Frei Press ») , π (Musikalisches in der « Wiener Zeitung ») , und so fort Die Chiffre « L. Sp. » hatte er schon 1855 in der « Donau » .

An Karl Rahl also schloß er sich in Wien zuerst an, mit der ganzen Hingabe seiner warmen Jugend. Man sieht, er kam von Kaulbach und den großen historisch-allegorischen « Maschinen » des damaligen München her. Er suchte und brauchte wieder eine Vollnatur, als ein Naturschauspiel, seine Seele zu füllen. Das Wort Übermensch war damals noch nicht geprägt, aber Rahl war einer. Und er hatte sich einen Überstil gemacht, gut für Augen, die was vertrugen, und hatte dazu noch ein neues großes Farbengefühl. Wie oft hat Speidel seinen Rahl gefeiert, mit allen seinen kraftnatürlichen Eigenschaften, seine « Macht der Invektive » mit inbegriffen, « deren Feuer noch den Schmutz adelte » , und seinen « Zynismus, das Erbteil der Ärzte und Maler, der sich in aristophanisch-großartigen Formen bewegte » . « Zum ersten Male seit Schubert hat Wien wieder einen großen schöpferischen Künstler hervorgebracht, aber man verfährt mit ihm, als ob die Genien hierzulande gleich Distelköpfen wucherten » (1865) . Er schildert ihn selbst noch aufgebahrt. « Seinen Kopf, in welchem sich die Züge eines Sehers mit denen eines antiken Waldgottes wunderbar verschmolzen. » Er beschwört noch jede einzelne Gebärde des Mannes herauf. « Beim Sprechen pflegte er die geschlossene Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger der Schläfe zu nähern. » Er bewunderte ihn als « wirklichen Maler » , neben dem ihm Gallait grau erschien. Und Rahl war keiner von den « Flachen und Modernen » , er war « unberührt geblieben von jener krankhaften Zeitrichtung, die man Realismus heißt » . (Man bemerke, was ihm damals als « krankhaft » galt ; jetzt ist dies das Wort der Realisten für die modernen Romantiker.) Nur für Wilhelm Leibl, unter allen Malern, fand er später solche Wärme, als er ihn, von Wilhelm Trübner geführt, in Aibling aufgesucht hatte (1881) . Als Rahls athenischer Fries in Reproduktion erschien, schrieb Speidel dazu die ausführliche Erläuterung. Und einige Kohlenstudien Rahls hingen zeitlebens in seinem Salon. Es ist interessant, wie er 1866, noch im Banne des toten Rahl, den toten Wiener Großrealisten Waldmüller, den « Bauern-Rafael » , beurteilte. Die Waldmüller-Ausstellung schien ihm unter der kurz vorher stattgefundenen Rahl-Ausstellung nicht wenig zu leiden. Er vermißt bei Waldmüller « das Halten an der Tradition » . « Die künstlerische Blütezeit Waldmüllers war kurz bemessen, sie füllte kaum ein Jahrzehnt aus. Seine besten Werke fallen in die vierziger Jahre und wie ihm bis dahin nichts Rechtes gelingen wollte, so geht es mit ihm vom Jahre 1848 an rasch bergab. Seine späteren Gemälde, die durchaus manieriert sind und geradezu auf das

Häßliche losgehen, sind nicht mehr genießbar. Wie schon früher, nachdem ihm sein Bestes gelungen, so vertauscht er auch jetzt, nachdem er sein Mißlungenstes hervorgebracht, den Pinsel mit der Feder und will die Welt mit einer neuen Lehre von der Kunst beglücken. Diese Schriften, die das niedrigste theoretische Bewußtsein von der Kunst verraten, haben dem seligen Meister viele Feinde zugezogen und selbst verständige Leute für seine wirklichen Verdienste blind gemacht. Was nahm man ihn aber auch beim Wort und nicht beim Werke ? Wir lächeln über seine wunderlichen, ganz und gar verworrenen und verschrobenen Ansichten von der Kunst ; wenn wir aber auf etwa ein halbes Dutzend seiner Bilder blicken, so müßen wir sagen, daß weder ein österreichischer, noch ein deutscher Genremaler der neueren Zeit solche lebendige und lebensfähige Werke geschaffen. » Dieser herz hafte und unumwundene Schluß zeigt, wie lebendig der Kritiker das Lebendige des Malers spürte ; was vorangeht, ist eben die Meinung der besten Kunstkenner jener akademischen Zeit. Auch ich hätte keine andere gehabt. Bei den « Modernen Amoretten » des eben auftauchenden Makart schreibt er : « Wo dieses jugendliche Talent hinaus will, wissen die Götter. Es steht leider zu befürchten, daß es sich in leerer Virtuosität verlieren werde. » Er hatte das nämliche Gefühl, wie Anselm Feuerbach, der in seinen Aufzeichnungen die schlimmsten Worte für Makart findet. Feuerbach strömte seine Entrüstung in einem ganzen Aufsatz : « Makartismus » aus, dessen Handschrift er eigens Speidel schenkte. (Sie saßen damals oft im Café Schwarzenberg, Heugasse, zu Biere.) Es ist eben nicht leicht, Kaulbach und Rahl restlos zu verdauen, und Cornelius und Genelli (« großer Künstler », 1854) und die ganze deutsche Kartonwelt. Er fand sich bald zurecht und erwartete die neue Kunst mit offenen Sinnen. Welches Verständnis hatte er dann für Munkácsys « Milton », Courbets « Steinklopfer », für jede neue Einfleischung des malerischen Prinzips. Hätte die Moderne ihn noch frisch und streitlustig gefunden, er hätte sich ihr schwerlich verschlossen. Manches lobte er mir rückhaltlos, wenn ich ihn aber bewegen wollte, doch einmal das Seinige über die neuen Dinge zu sagen, hieß es : « Das ist mir alles fremd, ich müßte mich in Menschen und Sachen erst hineinlernen. » Sein letztes Kunstfeuilleton, über Constantin Meunier (10. April 1898) , ist geschrieben wie über einen alten Meister, über den es gar keinen Streit geben kann.

In der Musik ist er wohl am meisten kanonisch verblieben. Er hatte Klassikerblut in seinen Adern und war für einen musikalischen Religionswechsel schwer oder gar nicht zu haben. Das waren im Vater- und Mutterhause die ersten Toneindrücke des Säuglings gewesen. Klassische Musik spielte er selbst mit Leidenschaft sein lebenslang. In den edelsten Überlieferungen der Philharmonik, der Kammermusik wogte sein Töneleben dahin. Als er nach Wien kam, erlebte Frau Musica gerade wieder einen Rückfall in die blühendste Jugend. Schubert wurde ausgegraben und von Herbeck auf einen echt vergoldeten Biedermeierthron gesetzt. Man lese einen Sp.schen Artikel über ihn ; keine Kritik, sondern etwa « Schubert und die Höldrüchsmühle » . Das war immer die recht eigentliche Freude an der Musik, wie sie noch der alte Vater Konrad in Ulm verstanden. Und nun plötzlich all dieses « neue Wesen » ringsum, dieses neue Musikprogramm, diese unbequem anspruchsvollen Innerlichkeiten und Äußerlichkeiten eines neuen Tonevangeliums. Er drückte mir das einmal so aus : « Denken Sie sich, was ein Christ fühlte, als der Islam gegründet wurde. » . Wir haben gesehen, wie schon sein erster, noch schüchterner Musikartikel Wagner empfehlend ablehnte. Das blieb dann seine Haltung bis ans Ende. Ohne Zweifel hat persönliche Abneigung dazu beigetragen. Als Wagner in Penzing hauste, gab es Veranlassung genug. Die Geberde des großen Mannes, das Getöse der « Clique » , der Anspruch auf unbedingte Gefolgschaft, all das ging der kraftvollen Selbstfülle einer Speidelschen Persönlichkeit wider den Strich. Sie waren zwei Pole, die sich naturgemäß abstießen. Auch Brahms gegenüber spielte das Persönliche stark mit. Aus so mancher frühen Äußerung schon klingt die Unvereinbarkeit zweier Wesen deutlich hervor. « Ein hervorragender Tonsetzer, eine der hellsten Leuchten der deutschen Musik der Gegenwart » ist er ihm zwar, aber auch « eine viel zu weltkluge, ironische Natur,

die viel zu tief in die Menschen hineinschaut, um sich um ihren momentanen Beifall nur etwas zu kümmern » . Damals waren sie einander noch möglich. Später verschärfte sich der Gegensatz immer mehr. Es entstand einer jener langen, aufreibenden, kritischen Kleinkriege, in denen der unerschöpfliche feuilletonistische Witz Speidels, seine unglaubliche Virtuosität der Nadelstiche sich ein Fest leistete. Und das oft unleidliche Gebaren des Parteigängertums, das sich an diese großen Musikschöpfer heftete, zog ihnen fast noch mehr kritisches Ungemach zu, als ihr eigenes Schaffen. Wobei übrigens auch noch in Anschlag zu bringen, daß Speidel seine Musikkritiken nicht für die « Neue Freie Presse » , sondern für das « Fremden-Blatt » schrieb. Es gab zwei ganz verschiedene Speidels nebeneinander. In der « Neue Freie Presse » hielt er den Ton wesentlich höher, im « Fremden-Blatt » durfte und sollte er populär sein. Da war alles Aufmischende willkommen und neue Facetten schlifften sich an Speidels Schreibart heraus, auch eine göttliche Gaminerie, die ans Witzblatt streifen konnte. Er hatte eben alle erdenklichen Saiten auf seinem Instrument. Und gewisse kleine Bosheiten schmerzten die Betroffenen noch weit mehr als blutige Schwertstreiche, da sie doch wußten, daß sie bei alledem unvernichtbar waren. Wenn er etwa über Hans Richter ganz harmlos schrieb : « Herr Johann Richter dirigierte mit der unerschütterlichen Ruhe eines Holländers. » . Wer könnte es so bald feststellen, wie vielerlei kleine und große Menschlichkeiten zusammenwirkten, um ein kritisches Verhältnis festzustellen und in der einmal gewählten Richtung folgerichtig fortzubilden. Auch was an richtigem Sportreiz sich aus vorhandener Schärfe der Feder auslöst, ist nicht gering anzuschlagen. Nur wer selbst solche Feder führt, weiß das genau abzuschätzen. Und das alles ist auch so sehr Temperamentsache; Blutmischung von Hause aus, Tages- und Jahresstimmungen, wichtige seelische Durchgangsmomente spielen mit. Dazu das Bewußtsein, das Gewürz des Blattes zu sein.

Übrigens war Speidel, wenn man ihn richtig zu fassen wußte, merkwürdig rasch umzustimmen. Einer intelligenten Vermittlung war er sehr zugänglich. Und dann hatte er einen unerschöpflichen Fonds von Seelengüte, Menschenfreundlichkeit, Humor, und schließlich war der ganze Mensch von einem schimmernden Zauberschleier von Liebenswürdigkeit, Gefälligkeit, Noblesse umwallt. Man konnte an seine Seele heran, auch wenn er nicht recht wollte ; er tat dann, als habe man an seinen Verstand oder seine kunstpolitische Einsicht appelliert. So in den Fällen Wilbrandt und Burckhard, im Burgtheater. Ein hübsches Beispiel solcher Umkehr ist aus seinem Verhältnis zu Anton Bruckner anzuführen. Anfangs mochte er ihn gar nicht und ließ ihn wesentlich satirisch an, bis eines Tages Albert Kauders (so erzählt er in seinem Aufsatz : « Speidel als Musikkritiker ») sich ins Mittel legte und ihn zu gründlichem Studium Brucknerscher Partituren bewog. Da war Bruckner gerettet. Es erschien ein herrlicher Artikel voll liebevoll humorisierender Anerkennung (« Meßnerfigur mit dem Imperatorenschädel ») . Selbst Richard Wagner wandte er sich gelegentlich mit plötzlich durchbrechendem ästhetischem Gefühl zu. Im Jahre 1883 schrieb er noch einen « Hohnartikel » (Kauders) gegen den « Tristan » , zwölf Jahre später würdigte er das Werk tief eindringend, mit einer Art Selbstaufopferung. Nur zu Brahms fand er keine Brücke mehr ; beide waren alt geworden ohne Brücke und behalfen sich ohne einander. Auf den Wagnerkrieg in Wien blicken wir ja heute historisch zurück, leidenschaftslos wie auf eine andere notwendige Naturerscheinung. Das war ein gesundes Erdbeben, wie in jüngster Zeit wieder die Sezession. Morsches ist eingestürzt, Starkes ragt nach wie vor. Eine Weile wird das nun vorhalten. Die Wiener Wagnergegner bildeten jedenfalls eine glänzende Phalanx, die einst gewiß literarische Schätzung genießen wird. Wie heute die Xeniengegner und Werthersatiriker, allerdings minderes Gezücht, richtig gewertet werden, deren Opuscula sogar wieder in authentisch nachgeahmter Originalform ans Licht gelangt sind. Und wie Speidel seinen Wagnerkrieg führte, das wird immer ein geistiges Ergötzen bleiben. Was hätte Lessing getan, wenn er an des braven Hauptpastors Stelle einen Richard Wagner vor sich gehabt hätte ? Wie groß wäre er an dem Riesen geworden. Und wie mancherlei Abschattungen

kommen in der Kriegführung Speidels vor. Sogar ausgiebiges Lob, in früher und später Zeit. « Das Libretto ist szenisch ganz meisterhaft gearbeitet », heißt es von der « Walküre ». Eine « wundersame Harmoniefolge » nennt er die Stelle : « Mir allein weckte das Auge süß sehender Harm, Tränen und Trost zugleich. » . Zugleich freilich : « Im allgemeinen liegt in diesen Leitmotiven eine Armut der Erfindung. » . Mit welcher Gründlichkeit analysiert er etwa den neuen « Lohengrin » , in mehreren Fortsetzungen (« Wiener Zeitung » , 1859) , allerdings nicht zu Glimpf. Das wurde auch in Leipzig gelesen und jemand schickte ihm von dort als Antwort Hans von Bronsarts Broschüre : « Musikalische Pflichten » . Die besprach er dann in einem Feuilleton : « Das Geheimnis der Zukunftsmusiker » , nicht ohne zu fragen, wer ihm das Opus geschickt haben möchte. « Sollte es etwa Herr Brendel sein, der tapfere Zukunfts-Haudegen, welcher, seit Richard Wagner aufgekommen, seinen Zopf in ein Schwert verwandelt hat ? » In Deutschland fanden nämlich Speidels kleine Streitschriften lauten Widerhall. Die dortigen Wagnergegner hielten sie in regem Umlauf und meldeten sich gelegentlich auch beim Verfasser. In einem Artikel « Wagneriana » erwähnt er, daß ihm « von mehreren im " Schwan " zu Hochheim versammelten edlen Rheinländern als Zeichen der Anerkennung etliche Flaschen edlen Hochheimers zugesandt worden » . In diesem Aufsatz polemisiert er gegen Julius Fröbel, der (im « Botschafter ») seinen letzten Wagnerartikel « grob » gefunden hatte. Da heißt es : « Das wüste Treiben jener Prätorianer, die sich um Richard Wagner geschart, einer wahren musikalisch-kritischen Schwefelbande, die mit Hui und Pfui über jeden herfährt, der nicht mit vollen Backen in das Zauberhorn der Zukunftsmusik stößt. » . Er wehrt sich eben stolz und stark, wenn man will auch « grob » , wider Vergewaltigung. Nun erst recht nicht ! Er war jung und frei, und weil er das erste war, wollte er sich das zweite nicht nehmen lassen. Charaktersache. « Wir sind dieser Eine gegen Tausende, die Wagners Posiemusik vorderhand schön finden. » Er findet Wagners Musik nicht einmal deutsch. « Wagners Musik ist dagegen durch und durch äußerlich, im schlechten Sinne sinnlich, gemüßlos, kurz undeutsch, und die ihr Wagners Musik bewundert, seid wenigstens in musikalischer Hinsicht die schlechtesten Deutschen. » Und auch Wagner als Person erschien ihm danach. Er, der ein so wunderbarer Porträtmaler mit der Feder war (« Beethovens äußere Erscheinung » und dergleichen) fand bei dem großen ersten Wagnerkonzert in Wien, wo der Meister einen ungeheuren Triumph feierte : « Noch schärfer als früher, prägt sich in seinen Zügen der Doktrinär, der Pedant, der sächsische Schulmeister aus. » . 1861 schildert er einmal (« Vaterland » 19. Mai) Wagner in Venedig, in buntem Schlafrock, Hose, Mütze. Dieses Motiv wurde viel später von seinem Freunde Daniel Spitzer, dem « Wiener Spaziergänger » , in dem bekannten Büchlein : « Briefe einer Putzmacherin an Richard Wagner » mit ausführlicherer Lauge übergossen. Dieser Aufsatz ist überhaupt ein elegant gearbeiteter Köcher voll purpurgefiederter Pfeile. « Diese Unendlichkeit der Melodie ist die " schlechte Unendlichkeit " Hegels, ein Ding, man weiß weder wo es anfängt, noch wo es aufhört » (« endlos, nicht unendlich ») « ein Bandwurm, dessen Kopf nicht aufzufinden ist » (« endlose Stämmelei ») « Wagner ist künstlerisch nicht der Ausdruck des deutschen Geistes, sondern nur ein Zerrbild desselben » (« er ist eine innerlichst unproduktive, eine künstliche, hohle, reflektierte Natur ») « Berlioz ungleich bedeutender als er ») « daß Wagners Musik stellenweise anregend wirken und interessieren kann, begreifen wir vollkommen ; wer aber in seinen Opern musikalische Befriedigung findet, den muß man ästhetisch ganz und gar verloren geben. » Ein Wort trugen und tragen ihm die Wagnerianer (wie man damals sagte) mit besonderer Unversöhnlichkeit nach, es wird noch jetzt bei Gelegenheit als eine Art Hauptargument wider ihn geschleudert. Das letzte Mal las ich es bei Professor Volbehr, samt Feststellung des Datums. Das Wort « Affenschande » . Es wurde eben nicht mit Billardkugeln geschossen in diesem Dreißigjährigen Krieg. Ein weiteres Jahrzehnt verging, Bayreuth stand am Horizonte, Wagner war der große Deutsche neben Bismarck. Auch Speidel fühlte es deutlich in seiner stammtreuen Schwabenseele. Da schrieb er den mannhaften Aufsatz : « Richard Wagner und die deutsche Sache » (« Deutsche Zeitung » 1872) . Schon zu einem früheren Wagner-Feuilleton hatte er

als Feuilletonredakteur die Fußnote geschrieben : « Richard Wagners Sache ist von der deutschen Sache nicht mehr zu trennen. » . Nun führt er diesen Gedanken aus. « Eine Eigenschaft hat Richard Wagner bis zur Virtuosität ausgebildet, mit dem zu bezahlen, was er ist Abgesehen vom Werte oder Unwerte der Wagnerschen Musik, so besitzt sie doch eine positive Eigenschaft. Das Positive an ihr ist, daß sie Begeisterung hervorruft. Wir anderen, die Wagners Musik kühl läßt, wir sind unter der Masse begeisterter Menschen nur Ausnahmen, nur seltsame Käuze. Das deutsche Volk sieht in Wagners Opern seine zeitweiligen musikalischen Ideale verwirklicht und wer sie ihm nehmen wollte (vorausgesetzt, daß er es könnte - würde diesem Volke ein Stück Seele aus dem Leibe reißen. » Er fand sich ab. In demselben Jahre, nach dem großen Wagnerkonzert in Wien, dessen Erfolg er bedingt anerkannte (« Bühne und Orchester vermissen, das ist bei Wagner zu viel ») , gönnte er sich doch auch den hübschen Satz über die Juden und ihre Wagnerbegeisterung : « Zwei Dinge sind den Juden nicht abzusprechen : Geld und Geist - ein wohlklingender Stabreim. Aber wenn Wagner winkt, geben sie das eine her, den anderen auf. » . Zu dieser Wagnerepisode meiner biographischen Skizze möchte ich nur noch beiläufig bemerken, daß ich in musikalischen Dingen zu keinem Urteil berechtigt bin. Ich möchte kein Thebaner sein, der zwischen zwei streitenden Athenern richten soll.

Das stärkste Ansehen genoß Speidel als Theaterkritiker. Nicht als ob er gerade ein Wiener Theatermensch von seltener Stärke gewesen wäre. Dazu hätte er in Wien geboren sein müßen. Ich halte überhaupt die Literaturkritik für seine eigentliche Stärke. Auch waren seine besten Theaterkritiken immer von stark literarischem Charakter. Wahre Meisterwerke dieser Art, wie jenes Molière-Fuilleton vom 13. Mai 1900, in dem jede Wendung ein Gedanke war, oder vielmehr schien, denn bei aller Bestimmtheit des Wortes war doch kein Gedanke fertig geprägt, er lag aber eingesponnen und man brauchte nur mit der Nadelspitze die Kokons anzustechen, so flatterte es ringsum von den buntesten Flügelkreaturen. Das war eines jener Bravourstücke, wie sie nur einem strotzenden Gehirn entschlüpfen, es weiß selbst nicht wie. Eng beieinander wohnen die Gedanken. Aber Theater war daran das wenigste. Ein merkwürdiges Pröbchen solcher indirekter Theaterkritik war das Feuilleton über den Juristen Doktor Max Burckhard, als er allen unvermutet zum Direktor des Burgtheaters ernannt wurde (1890) . Seine Befähigung dazu untersuchte Speidel in Form einer Zergliederung seines großen juristischen Werkes : « System des österreichischen Privatrechts » . Aus diesem heraus stellte er eine ganze Charakteristik des Verfassers auf und wog den neuen Hoftheaterleiter, und was man von ihm zu erwarten habe, bis aufs Quentchen ab. In rein theatralischen oder gar schauspielerischen Dingen hat er oft geirrt (Fräulein Barsescu « das Glück des Burgtheaters ») , auch vergingen Reihen von Jahren, in denen er die Darstellung eines großen Stückes mit wenigen Zeilen am Schlusse abtat. Aber er hatte über vierzig Jahre lang das Wiener Theater kritisiert, war dessen geschriebenes Gewissen geworden, jedenfalls eine lebendige Chronik des Burgtheaters, mit dem er am innigsten verwuchs, wie er denn auch mit einigen Größen der Burg (Sonnenthal, Gabillions, Mitterwurzers, Robert) alte treue Freundschaft hielt. Es war eine sinnige Überraschung, daß die Direktion beim Abbruch des alten Burgtheaters die beiden « Referentensitze » Speidels aus dem Parkett heraussägen ließ und ihm als Andenken so vieljähriger Benutzung verehrte. Sie standen seither in seiner Wohnung. Speidel und das Wiener Theater waren also untrennbare Begriffe geworden. Nur darum ließ er sich auch bestimmen, diesem Thema zweimal größere Essays zu widmen. In der Festschrift « Wien 1848-1888 » , der Stadt Wien zum Vierzigjahrfest des Kaisers, liest man sein Kapitel : « Theater » und in der « Österreichisch-Ungarischen Monarchie in Wort und Bild » die historische Darstellung : « Das Wiener Theater » . Der Herausgeber dieses Werkes, Kronprinz Rudolf, hielt ihn besonders wert und schickte ihm immer wieder durch Hofrat von Weilen, den Redakteur des Werkes, ein Achtungszeichen in Gestalt eines Viergespannes kolossaler Havannazigarren. Nebenbei kann man sich denken, welche Mühe es die Umgebung Speidels kostete, ihn dann zur

tatsächlichen Abfassung dieser größeren Arbeiten zu pressen. Seine Stellung zum Burgtheater wurde mit der Zeit die eines getreuen Eckart, eines kritischen Schirmherrn. Als Wilbrandt die Direktion niedergelegt hatte (1887), wurde ihm sogar diese Stellung angeboten; er lehnte sie natürlich ab, sein Brief an die Generalintendanz erschien dann in der « Neuen Freien Presse ». « Für das Burgtheater bin ich immer zu Hause », hieß es da. Und dies war kein leeres Wort. Er bewies es so manches Mal, wenn die Not am höchsten war. Welches Aufsehen erregte sein Feuilleton: « Der neue Direktor des Burgtheaters », worin er der ausgebrochenen Seuche, für diesen Posten zu kandidieren, ein Ende mit Schrecken machte, indem er alle seither genannten Kandidaten (« mit Überwindung manchen persönlichen Gefühls », was sich etwa auf Ludwig Gabillon bezog) arg durchhechelte. Am schlimmsten kam Friedrich Uhl weg, am besten Ludwig Doczi, der liebenswürdige Dichter des « Kuß », obgleich er sich einst in einem sonst sehr würdigenden Speidelfeuilleton die Freiheit genommen hatte, ihm offen « Ungerechtigkeit » vorzuwerfen. Er trug es ihm nicht allzu lange nach. « Der Genius des Burgtheaters, ein zartes Seelchen, will geschont sein », hieß es da. Und es waren schließlich Worte, « aus deren Schärfe und Milde die Liebe zum Burgtheater leuchtet ». Ein andermal (1889) galt es, nach Eröffnung des neuen Burgtheaters, der allgemeinen Unzufriedenheit mit dem Sehen und Hören darin Ausdruck zu geben. Entweder ein neues Haus oder den Zuschauerraum umbauen, « daß kein Stein auf dem anderen bleibt ! » so radikal sprach er das Wort des Augenblicks aus. Und der Zuschauerraum wurde umgebaut, die berüchtigte « Lyraform » beseitigt, die Höhe freilich mußte bleiben; diese Überarbeitung kostete eine halbe Million Gulden.

Auch mit der Geschichte des Burgtheaters hat sich Speidel wiederholt beschäftigt. Seine Parallele: « Holbein und Laube », zwei große Aufsätze, ist von diesem Schlage. Während aller dieser Direktionen und Umstürze (Laube, Dingelstedt, Wilbrandt, Förster, Burckhard) stand er auf seiner hohen Warte, fern und doch nah, von Direktion zu Direktion an Gewicht wachsend, immer gefürchteter und umworbener, aber unter all den Verlockungen die Würde seines Amtes unverbrüchlich wahren. Bei besonderen Anlässen griff er hilfreich ein. Als Dingelstedt 1879 Grillparzers « Weh dem, der lügt », das von den Wienern einst so verhängnisvoll abgelehnte, wieder aufführte, hieß es dem Publikum vorher einen Wink geben. Dies tat Speidel am Morgen der Aufführung, in Ernst und Kürze, und abends wagte kein Zuschauer, den « dummen Galomir » dumm zu finden. Und wem hätte er solchen Liebesdienst lieber getan, als dem großen Wiener Dichter, der seiner Zeit so weit vorausgekommen war, daß erst die Nachwelt ihn einholen konnte? Die schönsten Bilder gehen ihm auf, wenn er an ihn denkt. In dem Feuilleton: « Aus dem Zeitalter Franz Josefs », zum Fünfzigjahrfest des Kaisers (1898) vermengt er visionär Grillparzer mit Rudolf II. Im « Bruderzwist von Habsburg », in dem so viel Selbstbildnis des Dichters steckt: « Da kommt einem der Dichter so märchenhaft vor, wie ein verwünschter Habsburgischer Prinz, der bei Tage zum Archivdirektor der Hofkammer verdammt sei und nachts Erinnerungen an seine glänzende Vergangenheit niederschreibe. » Und auch für andere edle Wiener Dramatiker hatte er ein Herz. Kam doch immer wieder einer und pochte an die gestrenge Pforte des Burgtheaters um Einlaß. « Warum denn nicht, wenn man ihn spielen kann ! » sagte er mir einmal, als der « Verschwender » burgtheaterfähig werden wollte. Das trifft den Nagel auf den Kopf. Sie können ihn freilich nur mehr oder weniger spielen, und eher weniger. « Wenn es in Wien einen Dichter gegeben hat, so ist es Raimund gewesen », schreibt er einmal. Auch für Anzengruber tritt er ein, immerhin bedingt; samt Mundart. « Wir denken schriftdeutsch, aber wir fühlen in der Mundart. » Er hielt ihn als Dramatiker sehr hoch. « Solange Anzengruber geschrieben, hat kein anderer deutscher Dichter gediegeneren Inhalt in dramatische Formen hineingelegt. » Freilich, wiederum die Unzulänglichkeit eines Theaters, an dem immer nur der eine (Mitterwurzer, allenfalls Kainz) oder die andere (Schratt) dem Dichter gerecht werden konnte. « Ihn im Burgtheater aufzuführen, hätte einen Sinn, wenn es den anderen Theatern Musteraufführungen bieten könnte. » Auch « Der Kampf

um das vierte Gebot » fand Speidel natürlich auf Seite des Dichters. Wenn einst die Schriften Speidels gesammelt vorliegen, wird es voraussichtlich Monographien über ihn regnen. Dann wird es auch an der Zeit sein, ihn in seinem Verhältnis zum Burgtheater gerecht zu würdigen. Und zu Shakespeare, den deutschen Klassikern, den Modernen, was ja alles urkundlich zu belegen sein wird. Mein kurzer Abriß kann sich nur auf Andeutungen beschränken. Die Moderne hat Speidel jedenfalls im Theater am bereitwilligsten angenommen. Bequem war sie ihm zwar auch da nicht, namentlich traute er manchem großen Dichter Neu-Berlins nicht über den Weg. Und dann wieder war er förmlich froh, wenn er von der Leber weg loben konnte, etwa Hauptmanns « Hannele » ; konnte sich aber dabei doch eines Kraftwortes aus mehr hahnebüchener Zeit nicht enthalten, das ich aus dem Gedächtnis zitiere : « Und so ist auf dem Misthaufen doch noch eine schöne Blume erwachsen. » . Gar manche Bemerkung in Gesprächen über dieses Thema ließ deutlich erkennen, daß er den Neuen viel Glück wünschte, insbesondere aber, wie er einmal auch ausdrücklich sagte, viel Talent. « Das Burgtheater, das zwischen Vergangenheit und Zukunft unentschieden schwebt » , war doch eine seiner Lebenssorgen, und er war schon zu alt, um Rat zu wissen. Er freute sich noch der so ganz anderen Leistungen eines Mitterwurzer, die von einem Teile der Kritik Fall für Fall vernichtet wurden. Die Sympathischen sagten dann : « Die beiden Ludwige » (mit dem anderen war meine Wenigkeit gemeint) « haben wieder das Ihrige getan » . Für Ibsen, den man im Burgtheater lange nur mit Vorsicht genoß und mehr mit seinen altmodischeren Sachen aufführte, hätte er gerne Lanzen gebrochen. In den stärksten Worten sprach er für die « Gespenster » , als sie noch allgemein für eine Schrecklichkeit ohnegleichen galten. « Ibsen gehört zu den Geistern, die nach den Wurzeln der Dinge graben und sie zugleich zu einer Höhe wachsen lassen, wohin keine Wirklichkeit reicht. » (Zu John Gabriel Borkman.) Und er schrieb es auch klipp und klar hin, daß die Zeit ihr Drama haben will. Das Burgtheater hat die « edlere Aufgabe, in die merkwürdige Phantasiewelt eines nicht mehr abzuweisenden Dichters einzuführen » . Nicht mehr abzuweisend. Das konnte nicht mehr das Programm eines Lebenden sein, ist aber das Vermächtnis eines Toten. Speidel hatte sich für die Moderne entschieden.

Speidel als Kritiker, das ist ein anziehendes Problem, aber nicht nach dem Einmaleins auszurechnen. Es mag schon etwas daran sein, was Jakob Minor nach seinem Tode schrieb: er sei kein Kritiker gewesen, sondern Schriftsteller. Eine starke vollsaftige Persönlichkeit, die annahm oder abwies, was ihr genehm oder ungenehm war. Ich kann nicht anders, als ich kann. Objektiv oder subjektiv (ich übersetze : sachlich oder ichlich) , das sind leere Worte. Ich leugne überhaupt jede objektive Kritik. Es kann höchstens den Willen dazu geben, die Absicht. Ich sage nicht einmal : die gute Absicht, denn warum gut ? Meinem Ich gemäß, das ist das einzig in der Natur begründete. Auch mit sachlichsten Absichten wird das Werk auf jedes Ich nach Maßgabe seiner Ichlichkeit wirken. Und zwar, wie dieses Ich gerade in dem Augenblick gestimmt ist. Von zehn zu zehn Lebensjahren immer anders, auf den Verliebten anders als auf den silbernen Hochzeiter. Wenn zehn Landschaftler das nämliche Motiv malen, werden zehn verschiedene Landschaften daraus. Auch Lessing konnte die Stücke von x oder y, die er kritisierte, nur lessingisch empfinden. Ist vollends eine Natur gewohnt, sich durchzusetzen, Recht zu behalten, wie der Großkritiker einer künstlerischen Großstadt, so ist er seine eigene kritische Rechtsquelle. Wer kann wider ihn ? Er ist der Klügere, Wissendere, Feinfühligere, er ist der Suggestivste von allen, die eine Meinung äußern. Die Wiener Kritik hatte in der Blüte der Speidelzeit, von 1875 etwa bis 1895, eine Art Heroenzeitalter. Ein souveräner kritischer Geist gab den Ton an. Selbst zahmere Kritiker versuchten mit Blut zu schreiben. Im Jahre 1880, als ich mit ihm bei den Münchner Mustergastspielen war, sah ich es aus nächster Nähe, wie für das Theater « in Wien gutes und schlechtes Wetter gemacht » wurde. In einem Briefe an seine Frau (7. Juli) schreibt er : « während ich wegen meines aufrichtigen Urteils in München vielfach verwünscht werde » . Sie waren

draußen eine weit konventionellere Kritik gewohnt. Bei ihm war es noch immer die scharfe Frische, die durch die Kaulbachsche Erziehung gegangen war. Von der erwähnten « Verwienierung » keine Spur. Im Gegenteil, schwäbische Derbheit blieb bis ans Ende der Kern seines Wesens. Sie ist aus ihm so wenig hinwegzudenken, wie aus dem V-Vischer, und bei beiden vertrug sie sich ganz gut mit weichem Gemüt und warmem Herzen. Auch war dieser Kulturmensch von allen Feinheiten bis ans Ende ein Stück Volk. Hartnäckig in seinen Neigungen und Abneigungen, und dann wieder kinderleicht herumzukriegen, durch eine Naivität, die ihm einging, oder auch durch eine Schlaueit, die ihn zu fassen wußte. Das Kapitel vom persönlichen Moment ist bei ihm lang, aber das Gegenteil von unrühmlich. Schwabenvolk, schwabenstreichfähig, der Naturbursche in ihm nie ganz auszurotten. Hatte er doch das Vorrecht, nie einen Frack anzuziehen. Er behandelte selbst die Mode, wie es ihm paßte. Er trug seine eigene schwarze schmale Halsbinde im Matrosenknoten geschlungen und frei herabhängend. Und hatte seinen Spaß an Schwänken, über die seinesgleichen hoch erhaben zu sein pflegt. Was konnte er noch mit weißen Haaren über eine populäre Schnurre aus der Jugendzeit lachen, wenn er mir sie erzählte. Zum Beispiel : « Blaue Hosen sein schie ; wenn's regn't, wer'ns grie. » . Und hielt sich den Bauch. Ein anderer Zug : sein Verhältnis zu seinem Kater « Tristan » , einem wunderbaren Tier, das einem seiner vielen nächtlichen Abenteuer zum Opfer fiel. Speidel beweinte ihn wie einen Menschen. Er erinnert mich an Anselm Feuerbach und seinen geliebten Kater « Merlin » . In einem Briefe an seine Mutter kündigt er seine Heimkehr mit den Worten an : « Freitag bin ich bei Merlin. » . (Allgeyer II. Seite 269.) So war Speidel Einfalt war in ihm und Weisheit ; ein mannhafter Mann und ein kindliches Kind. Man brauchte ihn bloß lachen zu hören, hellauf, mit Silberklang, über ganz harmlose Sachen, in denen er augenscheinlich mehr Kitzliges spürte als gewöhnliche Zwerchfellmenschen, und man ahnte sofort, daß er « auch Einer » war. Ein « Eigener » , der gar nie unrecht haben konnte, weil man von ihm nicht verlangen konnte, daß er sich einen fremden Gesichtswinkel ins Auge setze.

Überhaupt ist er eine der schlagendsten Widerlegungen der selbst von Kritikern geäußerten Ansicht, daß die Kritik an sich schon tiefer stehe als die « Produktion » . Das hängt eben vom Wert des Kritikers ab. Eine Speidelsche Kritik über ein Mosenthalsches Machwerk konnte ein Meisterwerk sein. Wer war nun der Produktive, Speidel oder Mosenthal ? Unter den Handwerkern der Feder ist dieses Vorurteil eingerissen : X schreibt ja bloß über das, was Y schon geschrieben hat. Selbst in der Einleitung einer der jüngsten Literaturgeschichten glaubt Verfasser den « Produzierenden » gegenüber so bescheiden sein zu müßen. Mir schwebt bei dem Thema immer ein Bild vor : der geniale Kritiker, der über die Schöpfung eines anderen schreibt, ist wie Makart, der aus einem kostbaren Goldbrokatstoff ein prächtiges Kostüm zurechtschneidert. Oder meinetwegen wie ein Meisterschneider, der das nämliche tut ; in seinem Fach ein Makart. Der Brokat mag ein Kunstwerk sein, das Kostüm ist es auch und kommt ins Museum. Übrigens sind die besten Kritiken Speidels wahre Muster dessen, was man zu seiner Zeit und angesichts seiner Urteilsfällungen anfang die « produktive Kritik » zu nennen. Er selbst hat sich über dieses Thema schon sehr früh und noch sehr bescheiden geäußert, im Nekrolog des französischen Kunstkritikers Gustave Planche (1857) :

« Unproduktivität ist der Hauptvorwurf, den man gegen die Kritik vorbringt. Er entspringt aus einem doppelten Mißverständnis : einmal, indem man die Aufgabe der Kritik, und dann, indem man das Wesen der Produktion verkennt. Kritik besteht weder in Lob noch in Tadel. Lobt oder tadelt sie, so ist ihr das nicht Zweck, sondern bloß eines ihrer Mittel. Lob und Tadel ist nur die helle oder dunkle Farbe, welche das Urteil annimmt, und Urteil ist die Seele der Kritik. Tadeln, man mag es zugeben, ist leicht ; es ist so leicht (und was ist leichter ?) als loben. Aber tadeln mit Verstand, das ist doch das leichte Ding nicht, wofür man es gemeinhin ausgibt. Urteilstkraft im höchsten Sinn ist ein so

seltene Kraut wie Genialität. Oder weisen die Annalen der Kunst und Literatur eine reichere Fülle großer Kritiker auf als großer Dichter und Künstler ? Das Verhältnis ist eher umgekehrt. Auf unsere Klopstock, Gøethe, Schiller haben wir nur einen Lessing. Diese Tatsache, kann man einwenden, spricht aber gerade gegen den Wert der Kritik überhaupt, und insbesondere gegen den Wert der heutigen Kritik - denn wo ist euer Lessing ? Die Antwort ist uns leicht gemacht. Wir antworten fragend : Wo ist Klopstock, wo Gøethe ? Man darf dreist behaupten, die Klopstock und Gøethe von heute haben ihre Lessinge gefunden. Ja, die Gegenwart hat mehr Verstand als Genie - ein Übergewicht indessen, worauf der Verstand wenig Ursache hat stolz zu sein. Die Kritik ist freilich nicht produktiv in dem Sinne, daß sie, wie Kunst und Dichtung, aus dem Ursprünglichen herausarbeitet. Mit einem Worte : sie schafft nicht. Ihr Zweck ist vielmehr das Begreifen eines Werkes, ihr Organ der Verstand, die Form ihrer Äußerung das Urteil. Allein als ein Hilfsmittel der Produktion wird man sie wohl müßen gelten lassen. (Er zitiert Lessing, der sich für keinen Dichter hält, als Muster für kritikfeindliche Herren, die nicht würdig, ihm die Schuhriemen aufzulösen.) Aber auch an und für sich ist die Kritik produktiv. Börnes Theaterkritiken stehen manchmal als Produktion höher als die Theaterstücke, die sie behandeln. (Houwalds " Bild " und " Leuchtturm " - Lessing und Goeze und so weiter) Jene Produzenten sind vergessen, der Kritiker lebt fort und wird fortleben, solange noch ein deutsches Wort erklingt. » In späteren Jahren hätte Speidel dies in siegreicherer Tonart geschrieben ; er selbst war sein Argument geworden.

Und er war ja, wie Lessing, Dichter. Ganz köstlich konnten manchmal seine zwei Eigenschaften ineinander spielen. In einem jener Stimmungsbilder von den Weinhügeln um Wien, über Nußdorf oder Sievering, schildert er die Lerche. Wie sie im Blau schwebt und singt, wie sie ist und tut, ganz und gar. Dabei dichtet und kritisiert er zugleich, die Lerche wird ihm zur Sängerin, das Gedicht durchdringt sich mit Rezension, Natur und Theater kennen sich nicht mehr voneinander, und das Ganze hat einer geschrieben, ein Lyriker und Schalk dazu. Ein Kabinetstück seines feinsten Kulturhumors ; eines seiner mancherlei Humore. Selbst die sogenannte Leier wurde ihm ja nie ganz fremd. Wenn das Herz ihn trieb, strömte er noch in sehr reifen Jahren den Überschwang in Reimen und Rhythmen aus. Die wundersam gestimmten Strophen aus Adriach bei Frohnleiten (Steiermark) sind zwar Handschrift geblieben, manches aber ließ er als Flugblatt für Freunde drucken. So das tiefe, fast selbstbiographische Gedicht : « Auf der Höhe » (« zur Erinnerung an Wilhelm Schenner » , Frohnleiten, 16. September 1891) . Schenner war sein Jugendfreund aus Ulm, später Professor der Musik in Wien. Oder jenes furchtbare Hohn- und Strafgedicht : « Gøethe und die Goetheforscheri » , worin er den Knittelvers mit mehr als Hans Sachsscher Wucht und schier mehr als Speidelschem Grimm um die Schädel der banausischen Goetheschnüffler sausen läßt. Er war ein Dichter von Herzenssachen. Für das Publikum mochte er nicht dichten. Freilich, die Zeitung zwang ihn dazu, in allerlei Tagesformen. Wenn Weihnachten kam, oder Ostern, buchstäblich alle heiligen Zeiten einmal, schrieb er ein Feuilleton, das allerdings ein Gedicht war. Den biederen Typus des sogenannten Weihnachtsfeuilletons, mit seiner obligaten Gelegenheitsmäßigkeit, machte er in Wien ein für allemal unmöglich. Nun galt es an solchen Tagen plötzlich Tiefe haben, Natur, Wärme, Menschlichkeit, Stimmung. Wer hatte das alles, so wie er ? Und Humor dazu, dieses in seiner Unbestimmtheit so wirkliche Etwas, über alle Tragik und Komik hinaus, die irrationale Zahl in der geistigen Lebensrechnung. Das waren rechte Festmorgen des Lesers. Und der Leserin. Der Wienerin, für welche dieser Schwabe so viel übrig hatte, die er so mit dem Herzen verstand. « Das Beste, was die Wiener besitzen, sind ihre Frauen » , schrieb er einst in jenem Meisterwerk aus dem Leben geschöpfter Stimmungsprosa : « Eine Wienerin. » . Das war eigentlich der Nekrolog einer Frau ; Cølestine Bøsendorfers, der Gattin seines alten Freundes Ludwig Bøsendorfer. Einer edlen Dame und einfachen Frau. Als ob es eine einfache Frau gäbe ! « Man lernt schon eine einzige Frau nie ganz kennen » (ich zitiere aus dem Gedächtnis) , schrieb er einst. « Was ist doch ein

Mädchen für ein oberflächliches und zugleich tiefes Ding » , steht in einem seiner geheimsten Tagebuchheftchen. Er bewunderte die Frau zeitlebens als Krone der Schöpfung, bis in ihre physischesten Arrangements hinein. So in dem Feuilleton : « Weibesschönheit » : « Wenn man die schlaun Gänge und den Situationswitz der Natur überdenkt, so ist das Weib das Meisterstück der Schöpfung. Ein System von Zwecken, aber das wundervollste, das in dieser Welt zu erspähen. » . Und dann wieder einmal scherzend, mit dem scharfen Jägerblick für die Natürlichkeiten aller Geschöpfe, wenn er etwa vom breit hintappenden Gang der Venezianerin sagt : « als hätte sie Schwimmhäute zwischen den Zehen » . Aus diesem tiefen, elementaren und doch wieder abschätzenden Mannesgefühl für das Weib, aus dieser Triebhaftigkeit des Verständnisses für das Geschlecht, flossen dann gewisse lebensphilosophische Festdichtungen, die man auch nur Feuilletons nannte. « Frauenalter » , « Für die Wienerinnen » , « Fanny Eißlers Fuß » , « Hans Makart und die Frauen » , « Ohne Mutter » (« Die Mütter sind überall zugegen, und müßten sie das Grabgewölbe durchbrechen ») , die märchenartige Novелlette « Spiegelbilder » , « Die Kunst, arm zu werden » , aber auch einige spätere Nekrologe, über Helene Hartmann etwa und Charlotte Wolter. Selbst auf der Reise trat ihm gelegentlich eine solche Weiblichkeit entgegen und regte ihn zum Formen an ; etwa die alte polnische Gräfin in Krapina-Teplitz, wo er öfters zur Kur weilte. Das ergreifendste dieser Stücke heißt « Alte Mädchen » (1876) . Wie viele stille Tränen schmerzlich süßen Trostes und elegischer Ergebung haben dieses Zeitungsfeuilleton benetzt. In wie vielen Ausschnitten, mit arbeitgewohnter Schere, ruht es auf dem Grunde irgend welches altjüngferlichen Reliquienschreines weithin durch das große Wien. Aus wie vielen einsam stillen Herzen heraus ist dieses Feuilleton geschrieben. Den « Pindar der alten Jungfern » nennt er sich hinterdrein einmal, im Scherz über die eigene Bewegtheit. Und wer für das Weib fühlt, fühlt auch für das Kind. « Ein Fatschenkindlein, kaum vierzehn Tage alt, ist der Held dieses liebenswürdigen Gemäldes » , heißt es in einem frühen Weihnachtsfeuilleton : « Aus der Kinderstube. » . Und Weihnachten 1872 : « Wir glauben Kinder zu machen und werden von ihnen gemacht, wir glauben Kinder zu erziehen und werden von ihnen erzogen. » . Ein wahres Kinderfest ist es ihm sogar, wenn er schildert, wie Mitterwurzer einem erwachsenen Publikum Märchen vorliest (« Märchenhaftes ») . Wenn er solche intime Dinge schreibt, steht er so mitten in ihnen, zugleich aber hoch darüber, mit dem Blick hinab und hinein und hindurch bis auf den Grund. Das ist der eigentümliche Charakter dieser so esoterisch anmutenden Schriften. Er ist ein Durchschauer, darum sieht er auch sofort das Undurchschaubare. In allen diesen anscheinend so offenbaren Dingen geht ihm das Geheimnis auf und rührt ihn mit leisen Schauern an, die hinüberzittern in die Nerven des Lesers. Wie ratlos steht er dann vor dem Mysterium, und auch diese Attitüde ist eine ihm eigene. Und die leise, kaum einbekannte Rührung ob dieser Ratlosigkeit. Seit Jean Paul ist in deutscher Sprache solches nicht geschrieben worden. In englischer eher ; Carlyle, Emerson, Ruskin.

Auch seinen Freunden hat er solche kleine Denkmäler gesetzt. Ich sage Freunden, aber das Wort spielt in allerlei Schattierungen. Der Begriff reicht vom Schulkameraden Schenner bis zum Stammtischgenossen (der stille, ehrenfeste Kaufmann Ludwig fällt mir ein) , von der lautereren Cölestine bis zum einsamen Spatzen, dessen öde Weihnachten er schilderte. « Einsame Spatzen » , ja, das ist wieder eines jener unvergeßlichen Feuilletons, von denen die Generation spricht, so lange sie eben noch am Leben ist. Der Held dieser ganz besonderen Stimmungsstudie ist nicht genannt. Es war einer meiner Kollegen vom Wiener « Fremden-Blatt » , Ludwig Porges. Ein schlichter, treuer Mann, nicht ohne eigenen Zug von angesäuerter Lebensfreude und resigniertem Trost im Humpen. Nebenbei Jude, getauft, aber mit plötzlichen jüdischen Jahren zwischendurch ; wer kennt die Schleichwege des Gemüts und seiner Atavismen ? Er hatte in der Redaktion einen großen Käfig stehen, mit einer aus Dalmatien zugesandten Schwarzdrossel oder Blauamsel (ich bin kein Ornithologe) , die in der Mundart « einsamer Spatz » heißt. Jahrelang saß der dunkle Vogel in dem großen Käfig

und wenn er sang, liefen dem alten verwitterten Junggesellen am beklecktesten Bureautisch, dem verwittwet geborenen Tintenkuli mit der rostigen Schere in der Hand, dicke Tränen über die Backen. Der einsame Spatz war dem einsamen Spatzen eine Rührung. Zu seinem Leichenbegängnis ging Speidel natürlich nicht. Er ging überhaupt mit keinem Toten. Er haßte den Tod und wollte nichts von ihm hören. Wie Goethe, der nicht einmal zu bewegen war, die Leiche Schillers anzuschauen. Dann aber kam wohl ein Augenblick, da erwies er dem Toten die letzte Ehre in seiner Weise. Trat unangemeldet an sein Grab, der Stein und der Name darauf gleich unscheinbar, und schrieb über den Mann eine Wiener Stimmungslandschaft. « Auf freier Höhe » heißt das wunderliebe Spazierfeuilleton, dessen Ziel der idyllenhafte Friedhof auf der Türkenschanze ist. An Porges' Grabe setzt er sich und spricht lange mit ihm, als wären sie noch beide lebendig oder schon beide tot. « Er war, wie die Schrift sagt, ein gerechter Israeliter. » Und zuletzt : « Ich könnte ihn nennen, aber wozu ? Er war ein bescheidener Journalist. Ich ehre seine Bescheidenheit, indem ich ihn nicht nenne. » . Ein gefaßtes, stilles Gedenken, eine Gegenwart, die von einer Abwesenheit durchdrungen ist. Manchmal mehr nekrologisch gefärbt, aber doch immer mehr am inneren, privaten Menschen haftend, aus ihm heraus spinnend. Man denke an die Feuilletons über den Bildhauer Heinrich Natter, die treue Seele, über den musikgelehrten Kauz Gustav Nottebohm, über Anselm Feuerbach, den Satiriker Daniel Spitzer. Manchmal nekrologisierte er sie gleichsam schon zu Lebzeiten, gleich büschelweise : « Ein Wiener Stammtisch » (im alten « Winterbierhaus ») , oder in peripatetischer Sommerlichkeit in einer jener geschriebenen Landpartien um den Kahlenberg herum : « Auf der Höhe von Liesing » (Mai 1872) , wo ihn eine Menge Freunde oder Zeitgenossen unsichtbar begleiten : Finanzminister Brestl, Bernhard Scholz, Martin Greif, Johannes Ziegler, Ludwig Steub, jeder mit unverkennbaren Lebenszeichen sich kundgebend. Er war ja so ein Medium. Und auf dem « Liesinger Felsenkeller » versammelt er die Körperlosen um sich und tauscht mit ihnen « Biergedanken » . Er wird nicht müde, diese anmutigsten der denkbaren Hügel zu bewandern ; nur Weinhügel können so in geistigem Reize schimmern. « Wer kennt nicht die Goldene Krone zu Gumpoldskirchen ? » fragt er einmal in « Stilleben im Wienerwald » , einer novellistisch durchsetzten Feuilletonfolge aus früherer Zeit. Klassische Hügel und Täler. Mit noch ganz anderen alten Freunden durchstreift er sie oft. « Beethoven in Heiligenstadt » (noch 1907, jedenfalls variiertes Neudruck) , « Franz Schubert in der Höldrüchsmühle » (Hinterbrühl bei Mödling) . Beethoven ist überhaupt einer der Götter seines Lebens. « Beethovens äußere Erscheinung » ist so einer seiner Feiertagsartikel ; kann es etwas Festlicheres geben, als sich Beethoven vorzustellen, wie er war und nun bleiben wird ? Die Max Klingersche Vorstellung freilich ging ihm weniger ein. Wer so stark ist, daß er sich seinen eigenen Beethoven machen kann, dem gefällt der eines andern nicht. Klinger empfand den Menschen in Göttergestalt, Speidel den Gott in Menschengestalt. Er spürte auch das « Biedere » der Biederzeit in ihm und das war ihm nur noch ein menschlicher Reiz mehr. Das gewisse Altmodische (was ist denn archaisch anders ?) , das alle Heiligkeit hat ; und für uns projiziert sich das eben chronologisch in die Biedermeierzeit hinein. Kein Wunder, daß gelegentlich einer den ganzen Speidel zu « bieder » sah und seine Vormärzlichkeit lobte. In einem der neuesten Jubiläumswerke über Wien wird gar festgestellt, er habe dergleichen « in Wielands Art geschildert » . Warum nicht gar !

Stimmungskunst, das ist das innerste Wesen dessen, was wir heute modern nennen. Als großer Stimmungskünstler war auch Speidel durchaus modern. In seinem Stil eher Plastiker als Kolorist, wie die ganze neuere alemannische Literatur, von Ulm bis Seldwyla hinab, war er doch ganz vergoldet von den weicheren, westlichen Luftströmungen. Darum hatte er auch so das Talent, sich einzuwienern, obgleich er keineswegs nach jener Münchner Befürchtung verwienerte. In einer Reihe seiner Stimmungsfeuilletons nun erhob er sich bis zu Höhen historischer Stimmung, von denen ein Gregorovius etwa (der ihm überhaupt zu präziös war) keine Ahnung hatte. Schon in jüngeren Jahren fehlte es nicht an Anlässen,

höchste deutsche Warten zu erklimmen und von da aus die Zeit zu betrachten. Das sittliche Moment war ihm ohnehin immer der natürliche Hintergrund des Schaffens. Er liebte es und verzieh es, wenn es dann einmal nicht gerade zu künstlerischer Mitwirkung gelangte. Zu Schiller schrieb er einst : « Der Deutsche mag sich gern den Vorwurf gefallen lassen, daß er das Sittliche und Poetische nicht zu trennen verstehe. Es liegt nun einmal in unserer Art, von der Poesie ein wenig etwas wie Erbauung zu verlangen. » . Da kam denn auch die Zeit der mächtigen deutschen Stimmungen über ihn. Im « großen Weltjahre 1870 » schrieb er jenes Feuilleton : « Der Gott im deutschen Lager. » . Einen Lobgesang auf Armut und Arbeit der Deutschen ; das ist der Gott in ihrem Lager, der sie groß und stark gemacht hat. Glänzende Schillertage kamen, zuletzt noch der 3. Juli 1904, und verlangten ihn. « Wo zwei Deutsche beieinander sind, da ist Schiller mitten unter ihnen. » Er hatte über Schiller in gar verschiedene Zeitungen zu schreiben, auch in die kaiserliche « Wiener Zeitung » . Es ist sehr interessant, wie er sich da eigens auf die Definition der Schillerschen Freiheit wirft, die so stark mit Ordnung und Gesetz synonym war. « Schiller als Partei-Name » heißt der Aufsatz (Abendblatt der Wiener Zeitung 18. November 1859) . « Freiheit im Sinne eines Partei-Spitznamens » sei nicht nach Schillers Sinne, dessen Tell « Wiederherstellung der durch persönliche Zwingherrschaft vernichteten gesetzlichen Zustände » angestrebt habe. « Der Ehrenbürger der französischen Republik bezeichnete jene Männer auf gut schwäbisch als " elende Schinderknechte " und verschloß sich gegen die französische Revolution ebenso wie sein Freund Gøethe. » Erst mit der inneren Reife, bei endgültig gefestigten äußeren Lebensumständen, fand er den ihm naturgemäßen Standpunkt und sprach wie von Souverän zu Souverän. Ich könnte ebenso gut sagen : von Deutschem zu Deutschem. Nie ist er so ganz Speidel, als wenn er von einem starken deutschen Manne sagt und dessen innere und äußere Natur aufbauend mißt und begreift. Die Schriftsteller liegen ihm ja ganz besonders ; die Schiller, Vischer, Jakob Grimm, David Friedrich Strauß, Uhland, Freytag, auch Andreas Schmeller und sein bayrisches Wörterbuch. « Das Heimatsgefühl der Brüder Grimm » ist ihm noch ein besonderer Weihnachtsstoff geworden. Da ist er ganz und gar in seinem Element. Literarische, philosophische, kritische Selbstmänner. Je mehr Kernmensch, ihm desto genehmer. Selbst der Jude schreckt ihn nicht. Moses Mendelssohn, Heinrich Heine, dem er sein Denkmal heischt, und Ludwig Börne, dem er im Auftrage des Wiener Schriftstellervereins « Concordia » die Festrede schrieb, « gegen den Sturm, der mir ins Gesicht weht » (in antisemitischer Zeit) . « Nein, ich kann nicht glauben, daß Börne tot se ? » Er steht « an der Spitze der Geister, die verneinen, aber er verneint nur, um für die Zukunft Raum zu schaffen » . Ins Monumentale geht er, wenn er von Ulrich Zwingli schreibt, dem sein Freund Natter in Zürich das Denkmal gesetzt. Und ins Monumentalste, wenn er Martin Luther feiert (1883) , der Katholik den Protestanten. « Reicher, als man glaubt und nicht in wenige Worte zu fassen » , schreibt er unwillkürlich hin, wie ihm dieser Stoff unter den Händen ins Ungeheure schwillt. Seine Töchter erinnern sich noch genau an den Tag, an dem « Papa über Martin Luther schrieb » . Den ganzen Tag herrschte eine feierlich gehobene Stimmung in der Familie, kein Laut war zu hören, Andacht machte das Haus zur Kirche. Und als der Gottesdienst dieser Arbeit zu Ende war, zog stiller Jubel ein. Weib und Kinder verehrten ihn grenzenlos.

Deutsch, im Sinne der Klassikerzeit, war auch sein lebenslanges Festsitzen. Er war die eingefleischte Selbsthaftigkeit. Sein Sehkreis war eigentlich ein Stubenhorizont, wenn auch die Stube hoch lag und weit in die Runde sah. Nicht bis ans Ende der Welt, aber hoch in den Himmel hinauf. Er kannte die Weltstädte draußen weniger gut als die Weltkörper droben. Nach jener Londoner Reise kommen erst spät weitere Flüge. Allein schwang er sich zu solchen Abenteuern überhaupt nicht auf. Wenn sich eine Lokomotive wie Heinrich Natter vorspannte, ließ er sich allenfalls auch nach Italien remorkieren, aber es kam erst 1888 dazu. Vorher hatte er bloß die Schwelle betreten, auch wiederholt mit der Familie im heißen Bade zu Battaglia, bei Padua, gewelt. Ein vorzügliches Feuilleton von dort gleicht einem abgeblendeten

Zimmer, in das durch Ritzen allerhand unglaublich Lichtglühendes fällt. Es ist auf Albrecht Dürers Wort gestimmt : « Wie wird mich nach der Sonnen frieren ! » . Auch in die nahen Euganeen fuhren sie, nach Arquà, die Petrarca-Stätte. Mit Natter kam er bis nach Rom. Einige Stellen aus Briefen an seine Frau deuten den Eindruck an. Rom, 19. April : « Wir sind sechs Tage in Florenz geblieben, dann je einen Tag in Siena und Assisi (beim heiligen Franz) zugebracht. Venedig hat uns auch drei Tage gekostet. Wir haben viel gesehen, fast zu viel, und eine Masse Makkaroni, vorzügliche, gegessen, die nur noch besser sind, wenn Du sie bereitest. Von Rom habe ich noch keinen Eindruck, er wird kommen. Hotel Aliberti, via Margutta. » . (Er hatte in vier Hotels kein Zimmer bekommen.) Rom, 20. April : « Beim Anblick vom Moses brach Natter so heftig in Tränen aus, daß er sich zehn Minuten lang hinter einem Pfeiler unsichtbar verbarg. Hier in Rom ist alles viel einfacher und größer, als man es sich aus der Ferne denkt ; Michelangelo, Raffael und die ganze Stadt. Worte und Abbildungen helfen wenig, wie ja auch der Mensch immer ein anderer ist, wenn man ihn nach dem Hörensagen persönlich kennen lernt. » Aus Venedig, im April : « In Venedig, das mir wieder unglaublich gefiel, bin ich im Pelzrock herumgegangen. » . Er war voll gesogen und gewiß des Eindruckes froh, dennoch schreibt er auf der Rückreise (Bergamo, 1. Mai) : « Ich bin müde und werde so bald nicht wieder reisen. Reisen ist nicht mein Talent, ich bin eine viel zu beschauliche Natur, als daß ich mich jeden Augenblick durch die Außenwelt möchte aufschrecken lassen. » . In seinen jungen Wiener Jahren muß er sich wenigstens zu Abstechern nach Salzburg, Prag, Pest aufraffen, von wo er Sommerfeuilletons oder Musikberichte schreibt. 1880 waren wir zusammen bei den berühmt gebliebenen Mustergastspielen in München. Dort schloß sich ihm besonders Wilhelm Trübner an, und er hatte auch eine Audienz beim Prinzen Karl. Er machte dann mit mir und meiner Schwester den Ausflug zum Spiel nach Oberammergau. (Das Feuilleton darüber schrieb er freilich erst zu nächsten Weihnachten.) Er war ein sehr bekömmlicher Reisegefährte und hatte eine Riesenfreude an der Natur. Am liebsten saß er auf dem Bock und genoß sie aus der « Kutscherperspektive » . Im Ettaler Bräustübel, wie auch auf den luftigen Sommerkellern der Theresienwiese hat er uns manche Stunde so recht auf Altmünchen gestimmt. Ich sehe ihn noch, wie er mit dem Daumen in den Maßkrug fährt und den Schaum herausschleudert. Und wie er den weißen Rettig kunstgerecht tranchiert, mit der Rettigmaschine natürlich, deren Spiraldrehung und die Entstehung der « unendlichen Kringle » einen feierlich kosmischen Unter- oder Übersinn bekam. In den Jahren 1883 und 1886 schrieb er aus Berlin über das Deutsche Theater, über eine Jubelausstellung. Seine anmutige Reiselaune macht übrigens seine Briefe an die Familie ungemein erquicklich. Und sie sind es so ohne Absicht. (« Kraft ist die Wurzel der Anmut » , schrieb er einst in jenem Aufsatz über Fanny Elßlers Bein.) Da heißt es an Frau Leontine : « Nicht wahr, die Ferne idealisiert und auf fünfzig Meilen bin ich ein ganz lieber Kerl ? Ich werde Dich also nächsten Donnerstag entzaubern, wo ich mich Strohgasse 1 im dritten Stock einfinde. » . (Ulm, 24. Juli 1872) Und an eine jüngere Dame, eigens als Postskriptum : « Du bist ein gutes Mädchen, aber dumm vor lauter Gescheitheit. Das Alter wird das bessern und Du wirst gescheit werden vor lauter Dummheit. » .

Über den Stil Speidels ist nach allem Bisherigen weiter wenig zu sagen. Er ist einfach, sinnlich und deutsch. Es ist keinerlei Geflunker und Gekräusel daran, alles soll in seiner natürlichen, wie selbstverständlichen Form gesagt sein, ohne Zuviel noch Zuwenig. Ohne wirksame Geberde oder aufgepflanzte Körperhaltung, ohne Rednerei und papiernen Schnörkel. Der innere Reichtum schwellt die Form, sprengt sie aber nie. In seinen besten Sachen steckt immer viel mehr, als gesagt ist. Man kann seinen Worten nachhängen, an seinem kurzen Garn noch lang weiterspinnen. Kürze nämlich ist bei solcher Artung sein natürliches Maß. Wie er keine langen Reden hält, sondern lieber epigrammweise mit schlagenden Bemerkungen, Meinungen, Urteilen in das Gespräch eingreift, so hat er sich auch im Schreiben nicht auf den langen Atem trainiert. Wie kein Dauerredner, so kein Dauerschreiber. Und in der Handschrift sahen seine Aufsätze noch weit

lakonischer aus. Auf ein Oktavblättchen schrieb er ein sechsspaltiges Feuilleton, mit einer nervigen, aber winzigen Schrift, die nach unten hin immer mikroskopischer wurde. Sein großer Essay über das Theater für das Gedenkbuch « Wien » macht im Manuskript sechs kleine Quartseiten. Diese knappe Feder kam sichtlich aus der Sphäre Lessing-Börne. Mit französischer Schulung, wie gelegentlich gesagt worden, hatte sie nichts zu tun. Er war von Grund aus deutsch. Deutsch wie unsere großen Klassiker auch darin, daß dichterische Einbildungskraft und denkerische Grübelkraft ihm aus gemeinsamer Wurzel kamen. Er faßte ganz begriffliche Werte in so sinnliche Formeln, daß der Geist dem Leser wie materialisiert entgegentrat. Es war, wie Alfred von Berger treffend bemerkt, als gebrauche er die deutschen Wörter nach ihrer « Urbedeutung », nach dem ersten, tiefsten Sinne, den sie von Natur aus haben, der aber jetzt durch Gebräuchlichkeiten verschleiert ist. Wobei übrigens zu merken, daß er keineswegs « germanistisch » schrieb. Die meisten hielten ihn für einen gewiegten Germanisten ; so tiefes Sprachempfinden schien aus der Fachschule kommen zu müßen. Aber er war nichts weniger als so ein Schuldeutscher. Sein Deutsch war das einer genialen Triebnatur, eines Germanisten, wie das Volk einer ist. Dabei hing sein Sprachwesen stark nach der Vergangenheit über. Luther, Hans Sachs, Lessing, Goethe, Hamann, die Ehrenfesten des achtzehnten Jahrhunderts überhaupt, das war seine Akademie für deutsche Sprache. Bezeichnend genug, daß der Magus aus Norden zeitlebens einer seiner Lieblingsschriftsteller blieb. Daran ließ sich so gut kauen, nämlich wenn einer die Zähne dazu hatte. Er hat in diesen dunklen Büchern gelebt und mit ihren Rätseln so lange getändelt, bis er Lösungen fand ; immer andere Lösungen, denn das ist ja gerade der Reiz des Unlösbaren, daß es ins Unendliche lösbar ist. Solche Zimmerymnastik mit Zentnergewichten ist auch deutsch. Er hatte in seiner Bücherei zwei alte Hamannausgaben. Die kleine mit den vielen gelben Bändchen war ihm die liebste. Auch wenn er so an einer seiner langwierigen Venenentzündungen daniederlag, ließ er sich immer wieder so ein gelbes Bändchen ins Bett reichen. Das war ihm liebe Erbauung. Den Damen des Hauses war das alles schon geläufig. Überhaupt nahmen sie an seinem geistigen Leben den regsten Anteil und waren ihm « Hilfen », mit Ibsen zu reden. Sie waren ihm ein Widerhall, den er brauchte und oft suchte. Etwa wenn er mit einem Bändchen Goethe seiner Frau bis in die Küche nachlief und keine Ruhe gab : « Hör einmal, was er da wieder sagt. » . Auch dieser Goethe war übrigens so eine mächtig lange Reihe niedlicher Bändchen, in altem Originaleinband von violetter Leder mit gelbem Schnitt. Alle diese Bücher waren ihm ans Herz gewachsen. In einem Goethebändchen stieß ich einmal auf ein getrocknetes Pflänzlein. « Ach, das ist Gingo biloba », hieß es. Speidel spazierte gern im nahen botanischen Garten und war entzückt, als er auf einem der weißen Täfelchen bei einem unscheinbaren Kräutlein den Namen « Gingo biloba L. » las. So heißt auch ein reizendes Gedichtchen Goethes. Er nahm die kleine Gingo heim und legte sie ins Büchlein zu dem Liede, das Goethe ihr gesungen. So lebte er in Poesie, ohne daß die vielen es ahnten. Sehr bezeichnend ist auch, daß nach seinem Tode ein Zettel gefunden wurde, und dann anderswo wieder einer, auf die er, bereits den Tod erwartend, mit zittrigem Rotstift die altbiedern Verse geschrieben hatte:

Ob Sterben grausam ist, so bild' ich mir doch ein,
Daß Lieblichers nicht ist, als schon gestorben sein. (Logau)

Angesichts des Todes tröstete er sich mit dem Sprüchlein eines jener vergessenen deutschen Dichter, die ihm lieb waren. Er dürfte wohl der einzige Mensch in Wien gewesen sein, dem in seinen vorletzten Augenblicken gerade diese Logauschen Verse im Gemüt aufsteigen konnten.

Deutsch, der echte deutsche Hausvater, war Speidel auch in seiner Familie. Er heiratete 1858 Fräulein Leontine Ziegelmayr, Tochter eines Professors an der Kaiserlich-Königlich Ingenieurakademie. Sie starb am 6. Januar 1903, fast

unerwartet. Daß er sie überleben würde, war nie einem in den Sinn gekommen. Bei ihrem Begräbnis war er selbst leidend und konnte sie nicht auf der letzten Fahrt geleiten. Er stand am Fenster hinter den Scheiben, und winkte ihr mit der Hand nach, ein Lebewohl, auf baldiges Wiedersehen vielmehr. Er war im Innersten erschüttert und von da an ein anderer Mensch. Sprechen durfte man mit ihm über solche Dinge nicht. Leontine Speidel war eine Frau von seltenen Eigenschaften, wie geboren, seine irdische Vorsehung zu sein. Es war die reinste Liebesheirat. Das bildschöne, tiefbrünette Mädchen, mit der hohen Gestalt und dem feurigen Temperament, wurde die tüchtigste Hausfrau, die lieb- und hilfreichste Gattin, Mutter. Ein starkes Gefühlswesen, mit elementaren Zu- und Abneigungen, eine energische Natur, die ihn zu seinem Besten disziplinierte und in ihrer Weise auch regierte. Alles, was den geistig Schaffenden an unweltlicher Sekkatur (auch Gœthe gebraucht dieses Wort des 18. Jahrhunderts) zu bedrängen pflegt, nahm sie ihm in Bausch und Bogen ab. Unberührt sollte er wandeln von allem gesellschaftlichen Formelkram, materiellen Interessenzeug, von ehrenden Belästigungen, katzbuckelndem Zulauf, von allem, was Geldsache hieß, von allem, was der Begriff « Mensch mit Menschen » Unbequemes, in die Quere Kommendes, über die Hutschnur Gehendes in sich faßt. Frau Leontine war die Schwelle zu seiner Türe, und man mag sich denken, was das bedeutet bei dem allmächtigen Kritiker jener Zeiten. Sie war die unsichtbare Hand, die man nur aus den Ergebnissen ihres Waltens herausfühlte. Sie war das Rückgrat des Hauses, der Wille zum Zweck, gewissermaßen sogar die Verwalterin des Speidelschen Geistes. Sie konnte von diesem reichlich spenden oder das Almosen versagen. Aber ihre Liebe zu ihm wurde ihr zum Gewissen, vor dem sie verantworten konnte, wie sie mit seinem Pfunde wucherte. Alle, die sie gekannt, sind darin einig, daß sie ein unersetzlicher Schatz für ihn war. Das vorherbestimmte Korrektiv zu seiner genialen Bummelnatur ; denn auch das Zeug, sich zu verbummeln, hatte er von Hause aus, als eine seiner Genialitäten. Zwei treffliche Töchter wuchsen heran, ganz in der Stimmung dieses Hauses. Die eine, Amrei, heiratete den Wiener Frauenarzt Doktor Adolf Hink, die andere, Leontine, war noch die aufopfernde Pflegerin des Vaters nach dem Tode der Mutter. Mit zärtlicherer Pietät ist auch ein Andenken nie gehütet worden.

Dieses System häuslicher Vorsehungen, das Speidel umgab, war auch die materielle Vorbedingung seiner Schaffensmöglichkeiten. Ein Hauptthema des Speidelmythos ist ja sein erbitterter Haß gegen alles Schreiben. Die Leute nannten das einfach « Faulheit » . Das ist bequem, aber nicht erschöpfend. In jüngeren Jahren war er sogar fleißig, vielseitig, allbereit. Erst später, als er ein wichtiges Kulturelement Wiens war, wurde sein klassisches Zeitlassen ein stadtbekanntes Naturphänomen. Die spezifische Schreibfaulheit (ich weiß nicht, ob die Psychiater sie schon unter ihre Typen von Abnormität aufgenommen haben) bekam nun bei ihm einen sittlichen Untergrund. Der strengste Kritiker war er gegen sich selbst. Nichts, was er schrieb, genügte ihm. « Könnt' ich nur den Schmarrn in den Ofen werfen ! » seufzte er, wenn er eben ein Feuilleton fertig gebracht hatte, das am nächsten Morgen das literarische Ereignis war. Dann sagte wohl Frau Leontine : « Was der Pintsch geschrieben hat, das ist geschrieben. » . (« Pintsch » war ein Bernhard Scholzisches Zärtelwort und bezog sich auf die Löwenmähne Speidels.) Zufrieden mit seiner Arbeit hat ihn nie einer gesehen. Wenn er etwas besonders Gutes geschrieben hatte, nahm er es eben hin, wie eine Fügung des Schicksals, die man stoisch zu tragen hat. In seiner vorletzten Zeit neckte er mich einmal leise, ob ich nun nicht auch ein Feuilleton zum Tausendjahrtag des Cervantes schreiben würde. Ich verneinte. Da sagte er wörtlich : « Über Cervantes zu schreiben ist sehr schwer. Man müßte ihn und seine ganze Zeit in sich lebendig haben. Nämlich etwas Gescheites zu schreiben. Das macht ja Feiglinge aus uns allen. Ich schreibe nichts. Es soll sich ein anderer blamieren. » . Die Schadenfreude im voraus, mit der er dies sagte, war überaus nett. Er war immer vollbewußt der Verantwortlichkeit eines solchen Unternehmens. Aller blaue Dunst war ihm zuwider, das Nursotun der Leute, das Wortemachen um der

Worte willen. « Das reiche Schaufenster vor dem leeren Laden » nannte er so eine Leistung. Manches kräftige Wort ist mir im Gedächtnis geblieben über Nichtkönner, die sich für Könner geben. « Dingelstedt hatte vom Dramatiker nichts als die Frechheit, sich für einen zu halten. » Solche Sätze fielen ihm aus dem Munde, ohne daß er eigentlich etwas Wesentliches sagen wollte. So ist auch die Abneigung gegen das Schreiben aus verschiedenen Ursachen genossen. Jedenfalls wurde sie ein chronischer Zustand, mit akuten Verschärfungen, die allen Mitteln trotzten. Auch Suggestion spielte dabei mit. Gerade um seine Blütezeit, noch die achtziger Jahre durch, herrschte in seinem Freundeskreise ein förmlicher Sport, eine Bravour des Nichtschreibens. Daniel Spitzer sagte mir offen : « Ich bin krank, wenn ich schreiben muß. » . Auch einige andere des Stammtisches bei Gause waren große Nichtschreiber oder Schwerschreiber vor dem Herrn. Da fand Speidels Anlage reichlich Nahrung ; jeder Psychologe weiß, was das bedeutet. Schon in seiner Vollkraft kostete es ihn die höchste Überwindung, sich an den Schreibtisch zu setzen. Hatte er nur erst begonnen, so ging es ja und erstaunlich bald lag das Manuskript da, wie gestochen, ohne ein gestrichenes Wort. Immer schwerere Tage kamen. Das ganze Haus fieberte, wenn Papa zu schreiben hatte. Schon tags vorher richtete er seine ganze Lebensweise darauf ein. Der Arbeitstag selbst aber war ein kritischer erster Ordnung. Es wurde Nacht gemacht, die Lampe angezündet, die Türe verriegelt, kein Mäuschen durfte sich im Hause rühren. Zum Essen erschien er nicht, die Klausur war unverbrüchlich. Die Horchenden hörten ihn drinnen ächzen und stöhnen, auch wettern und im Käfig umherstürmen. Dann wurde es stiller, er schrieb. Gegen Abend ging seine Türe auf, er erschien. Man begrüßte ihn wie einen Operierten, der endlich das Sanatorium verläßt, der Alp wich vom Hause. Er hatte wiederum sein Bestes geleistet, aber er wandte sich mit Abscheu davon. Es gibt auch junge Mütter, die ihr Neugebornes nicht ansehen können. Ludwig Bösendorfer erzählte mir, wie er ihm oft ganze Feuilletons mehrere Wochen, ehe er sich zum Niederschreiben entschloß, auswendig hergesagt habe, bis auf das letzte i-Tüpfelchen. Er war eine Natur, wie die alten Philosophen, die mit ihren Jünglingen im Haine des Akademos oder in der Stoa wandelten, oder auch vor ihrem Diogenesfaß in der Sonne lagen und zwanglos disputierten. Mochte dann irgend ein Plato ihre Worte nachträglich aufschreiben, sie selbst rührten keine Feder an. So einer war Speidel Mehrere Eckermänner hätten um ihn reichlich zu tun gehabt. Im Alter wurde dann dieser Zustand zur wirklichen Krankheit. Eine Idiosynkrasie, wie sie im Buche steht, bildete sich aus, er konnte wirklich nicht mehr. Seine Redaktionen drängten, boten Schlauheiten auf, führten Handstreichs aus, es nutzte nichts. Er schloß sich wohl wieder ein, das Blatt Papier vor sich, und saß stundenlang davor, in Tränen. Wenn die Türe aufging, war keine Zeile geschrieben. Man machte sogar Miene, ihm das übel zu nehmen. Warum ? Wie viele Menschen schreiben denn noch mit 72, 74, 76 Jahren ? Warum sollte gerade er es sein ? Eine Zeile von seiner Hand war in diesen Jahren schon eine solche Rarität, daß ich es für besonders zarte Aufmerksamkeit nehmen mußte, als er einmal eigens für mich ein Epigramm abschrieb, das er für das Stammbuch der Tochter des Hofchauspielers Konrad Löwe verfaßt hatte. Denn schon das Abschreiben war ihm schrecklich. Klassisch dafür ist der Fall bei seinem 70. Geburtstag. Dieser wurde festlich begangen, die Redaktion der « Neuen Freien Presse » gab ein Festmahl im Hôtel Continental, auch ein Speidel-Festblatt erschien dazu (15. April 1900) . Und von fernher kamen Grüße, ja Huldigungen. Die bekannte deutsche Weinkolonie in Griechenland, « Achaia » bei Patras, auch « Gutland » geheißen, schickte ihm damals eine Kiste voll ihres edelsten Mavrodaphne. Er freute sich und schrieb ein langes, wirklich schönes Dankgedicht in achtzeiligen Stanzen. Ich habe es im Entwurf gelesen. Denn es abzuschreiben und abzusenden, dazu brachte der Poet den Entschluß doch nicht auf. Erst Jahre später, als ich in Achaja war und in einem Feuilleton über den Mavrodaphne diesen Fall Speidel erzählte, wurde das Gedicht wieder hervorgesucht und « sollte » endlich ins Reine und auf die Post gebracht werden. Aber es kam wieder nicht dazu.

Man kann sich vorstellen, welche Anstrengungen es seiner Umgebung kostete, ihn dahin zu bringen, daß er zugesagte größere Beiträge zu hervorragenden Veröffentlichungen wirklich verfaßte. Die betreffenden Redakteure erzählen Abenteuerliches. Förmliche Verschwörungen der Freunde und der Familie fanden statt, um ihn physisch und moralisch heruzukriegen. So entstanden die erwähnten großen gehaltvollen Essays : « Theater » in dem Jubiläumswerke « Wien 1848-1888 » und « Das Wiener Theater » in dem bekannten Quellenwerk « Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild » . Wie erwähnt, schrieb er auch zu Rahls athenischem Fries die Einleitung. Auch in dem mit Hugo Wittmann herausgegebenen Buche : « Bilder aus der Schillerzeit » (Stuttgart, Spemann) war sein Beitrag nur das erste Kapitel. Desgleichen zu dem Büchlein : « Kleine Schriften von Heinrich Natter. » . An diesem hatte ihn die naive Natürlichkeit des schreibenden Bildhauers und Tiroler Kernmenschen gereizt, so daß er ein Natter-Feuilleton als Vorwort beifügte. An Versuchen, ihn zur Herausgabe seiner Schriften oder einer Auswahl zu bewegen, hat es natürlich nicht gefehlt. Der Hauptgrund, daß er es nicht tat, war doch eigentlich, daß er darin seiner Familie ein verwertbares Vermächtnis vorbehielt, das er nicht erst durch vorzeitige Antastung schwächen mochte. Frau Leontine barg das alles ergeben in der großen alten Truhe und ließ die Zukunft herankommen.

Ein Konservativer war Speidel auch in seinen Freundschaften. Einige dieser Beziehungen sind ja schon erwähnt. Manche kündigen sich bereits in früherer Generation an. In seinem Nekrolog auf den Wiener Klavierbauer Ignaz Bösendorfer (1859) verweist er schon auf dessen ältesten Sohn Ludwig, auf den die Hoffnungen der Fabrik übergehen. Schon damals, wie später bei diesem, heißt es : « Seine Klaviere besitzen das beneidenswerte Talent, den Künstlern Genüge zu leisten und dem Publikum zu gefallen. Sie genießen das seltene Glück, zugleich vortrefflich und populär zu sein. » . Ludwig wurde später einer seiner vertrautesten Freunde. Eine besondere Stellung zu ihm nahm Hugo Wittmann ein, sein Landsmann aus Ulm und ausgezeichnete Mitfeuilletonist an der « Neuen Freien Presse » . Von ihm erwartet man auch die Herausgabe der gesammelten oder ausgewählten Schriften. Es wäre eine lange Liste, die Personen alle zu nennen, die zeitweilig oder dauernd am Speidelschen Stammtisch gesessen, wo immer er sich befand, im « Reichenberger Beisel » , Winterbierhaus, « Griechenbeisel » oder bei Gause (es war die erste Siegesblüte des Pilsener Bieres) . Da war durchaus kein Fachprotzen, mancher schlichte Mann war eine Hauptstütze des Tisches und mit der Zeit als Veteran in dieser Eigenschaft gefeiert. Wie Kaiser Franz sagte : « Gemischte Gesellschaft ? Wenn ich in keiner solchen sein wollte, müßte ich in die Kapuzinergruft gehen. » . Es waren natürlich meist trinkbare Leute. Der Musikkritiker Eduard Schelle trug wohl den Rekord davon ; auf ihn und noch etliche paßten gewisse in echt Speidelscher Weise ergründende Betrachtungen « über die unbändige deutsche Trinklust, die ihre tief dämonische Seite hat » . (In der Kritik über « College Crampton » , auf eine Rosenkranzsche Diatribe gestützt.) Aber auch in dieser Richtung wurde alle die Zeit her viel gefabelt. Jedenfalls konnte es, wo Speidel zu Biere saß, jederzeit mit Plutarch (Brutus, 34) heißen : « Καὶ παιδιὰ πικρὰ ὄσχευ ὀκράριον ὀφ' ἰλ γόφον » (« Auch war Scherz bei dem Trinken, und dieser war nicht ungefällig und nicht unphilosophisch. ») Man vertrug viel, aber nicht ohne Würde. Noch jetzt ist ein großes Kartonblatt erhalten, worauf Anselm Feuerbach bei Gause (1876) « Die Plejaden » gezeichnet hat, nämlich die Speidelsche Tafelrunde, mit sieben Porträts und zwei Vignetten. (« Neue Ausgrabungen in Pompeji. Mosaikboden in der Casa des Lätitius Asinius. Gefunden von Professor Zucurtius in Berlin. ») In der Mitte der Kopf Speidels als Sonne, die Mähne als Strahlenkranz stilisiert. Um ihn her Johannes Ziegler, Nottebohm (der beste) , der Pianist Eder, Josef Bayer, Martin Greif und Hugo Wittmann, dieser noch voll Pariser Erlebnisses, Cancan tanzend nach der Melodie : « J'ai du bon tabac. » . Horaz hätte dazu gelächelt. Es war damals überhaupt, man möchte sagen, eine jüngere Zeit. Die große Wiener Lebezeit vor dem Krach wirkte noch nach und der Krach hatte diesen

Musenpriestern nichts anhaben können. Ein Stil für reizende Privatissima bei Wein, Weib und Gesang hatte sich erhalten. Ich erinnere nur an die köstlichen Kellerabende im Hause des Barons Erlanger in der Metternichgasse, wo junge Damen der Gesellschaft, als Kellnerinnen gekleidet, aufwarteten und das amüsante Wien beisammen war. Auch Speidel gehörte dazu. Und Bösendorfer, der taktvoll Fürsorgliche, machte so manches Mal den getreuen Eckart, der unverlässlich gewordene Schritte sicher heimwärts lenkte. Man war jung. Speidel war sein lebelang ein äußerst angenehmer Gesellschafter. Gemütlich, scherzbereit, nie zum Bedeutendsein aufgelegt, eher all die Lichtlein leuchten lassend, er lastete nicht auf der Gesellschaft. Allerdings ging er nur in wenige vertraute Häuser. Ich glaube übrigens keineswegs, daß etwa der Wein daran schuld war, daß Speidel einst in Kaltenleutgeben, längs des Baches (der « Kalte Gang » heißt er) heimwärts wandernd, die Herrschaft über sein Gleichgewicht verlor und in den Bach fiel. Ein Schrecken ging durch die ganze Ortschaft, so daß der Vizebürgermeister tags darauf eigens nach Wien reiste, bei Speidel Audienz nahm und sich und Kaltenleutgeben und den Bach in aller Form entschuldigte. Es sei nicht gern geschehen. Speidel war eben schon damals ein schwerer Körper, der all die Leiblichkeit nicht immer in der Gewalt hatte. Später wurde er noch umfangreicher und schwerfälliger ; Krankheitszustände hinderten ihn oft Bewegung zu machen. Noch ein Jahr vor seinem Tode fiel er auf seinem eigenen Hausgang im Dunkeln kopfüber zehn Stufen hinab, merkwürdigerweise ohne Schaden zu nehmen.

Einige Jahre vor seinem Ende verzog Speidel aus jener Strohgasse des dritten Bezirkes, wo der dritte Stock ihm unerklimmbar geworden. Hohe Warte Nummer 48 war die neue Adresse. Ein Hochparterre, mit parkartigem Garten dahinter und Aussicht über Wien hinweg, das taugte nun. Auf dem Wege hinaus kommt man in der Nußdorferstraße an Schuberts Geburtshaus vorbei, mit der kleinen weißen Büste über dem Haustor. Ein paar hundert Schritte jenseits seines neuen Heims senkt sich die Straße nach Heiligenstadt hinab, Beethovenschen Angedenkens. Auch früher hatte er diese Schubert-Beethovensche Seite Wiens bevorzugt. Sonnige Rebenhügel, mit kühlen Felsenkellern in ihren Flanken, mit Lerchen und Echos klassischer Musik drüber hin. In Sievering hatte er häufig die Sommerwohnung bezogen, von deren ansteigendem Garten aus der Blick nach jener Irrenpension streift, wo Nikolaus Lenau gestorben ist. Selbst sein Hausarzt war der Sieveringer Doktor Schatzl, der sein volles Vertrauen verdiente ; er ist übrigens auch Maler, in Nebenstunden. Und in Sievering ist er ja nun auch begraben. Zu Badereisen und entlegeneren Sommerfrischen (wiederholt Mattighofen in Oberösterreich) schwang er sich nicht mehr auf. Er war schwer beweglich geworden, und es war schon ein Ausflug, wenn er voll ausgerüstet eine Bank in der Allee vor dem Hause aufsuchte. Daheim saß er den ganzen Tag im Großvaterstuhl, dessen hohe geschnitzte Lehne hinan das Enkelknäblein gewagte Kletterpartien machte, um einen Gutenachtkuß anzubringen. So klettert man später nach Edelweiß. In seinem gelben Kamelhaarschlafröck, den im Sommer ein weißleinener ersetzte, saß der alte Herr mächtig da. Wuchtig und massig wie ein Block. Im Lehnstuhl wurde er von Zimmer zu Zimmer geschoben, bis Benedikt, der Herausgeber der « Neuen Frei Presse », ihn mit einem gediegenen Rollstuhl überraschte. Das Herz litt bereits und mehrmals traten leichte Lähmungserscheinungen auf. Er las viel ; bis zuletzt ohne Brille, deren er aber für die Ferne bedurfte. Schwere wissenschaftliche Literatur, mit der ihn Verehrer versorgten ; aber auch leichte Büchlein des huldigenden Nachwuchses blätterte er an. Am meisten doch seine Alten : Goethe, Hamann, die Bibel. Auf einem alten Nähtischchen war immer eine Menge Tageslektüre aufgestapelt. Er hatte hinreichend Besuch von Freunden oder von deren Witwen. Die der Burgschauspieler Robert und Mitterwurzer waren ihm besonders anhänglich. Frau Mitterwurzer zuliebe ermannte er sich sogar zu einem Brief an mich. An seinen guten Tagen war er liebenswürdig und geweckt, wie je. Er lachte gern und seine epigrammatischen Bemerkungen stiegen gleich Raketen. Er war noch immer ein reizender Verkehr. Dann wieder kamen umnebelte Tage, mit

Verworrenheiten. Auch aus diesen heraus wetterleuchtete es noch manchmal gar hübsch. Einmal sprudelte er hastig drei Verse heraus, die nach etwas klangen. « Ist das ein Zitat ? » fragte ich. Er merkte plötzlich, daß etwas schief gegangen war, und sagte halb verdrießlich, halb entschuldigend : « Na, es war eben so dran hinzitiert. » . Oft spielten wir Tarok. Wie er das erlernt hat, ist mir ein Rätsel. Er spielte es freilich, sagen wir, in seiner Weise. Da es, außer wenigen Photographien, kein Porträt von ihm gab, bewog ich ihn, dem Maler Josef Engelhart zu sitzen. Ich wählte diesen mit gutem Bedacht, als einen Kulturmenschen mit Natur im Leibe, einen jener Wiener, wie sie Speidel gern mochte. Wir gingen wiederholt hinaus, und Engelhart malte zwei Porträtstudien in Öl, die eine lebensgroß, und zeichnete, um sich den Bau des Kopfes ganz klar zu machen, mehrere Ansichten von allen Seiten. Das war drei Monate vor seinem Tode. Es ist bezeichnend für das posefreie Wesen Speidels, daß der Freund eines Rahl, Natter, Feuerbach und so vieler anderer Großkünstler sich nie zu einem Porträt haben ließ. Den Nachmittag vor seinem Tode sah ich ihn zum letzten Mal. Er wußte, woran er war, und hatte, schon zu Bette, einmal plötzlich gerufen : « Jetzt weiß ich schon, wo Bartel den Most holt ! » . Einer aus dem Volke hätte die bittere Erkenntnis nicht derber und dabei, sozusagen, bauernphilosophischer ausdrücken können.

Am 5. Februar 1906 war die Bestattung. Ein schmelzendes Schneewetter beeinträchtigte die Teilnahme. Dennoch war die Wiener Geisteswelt zahlreich vertreten. Ein langer Wagenzug bewegte sich hinab zur alten gotischen Pfarrkirche in Heiligenstadt, wo die Einsegnung stattfand, und dann hinüber nach Sievering. Das Wetter machte die Reden kurz, barhaupt zu stehen war nicht ratsam. Am unteren Ende des Gottesackers, mit dem Blick über Wien, ruht er mit seiner Frau unter einem unbehauenen Stein, dessen Tafel bloß die Namen und Daten trägt.

Literatur : Die Wiener Tagesblätter vom 11. bezeichnung 13. April 1900 (siebzigster Geburtstag) und 4. Februar 1906 (Tag nach dem Tode) . In der « Neuen Frei Presse » an der Spitze des Sonntag-Morgenblattes, 4. Februar, Nekrolog aus der Feder des Herausgebers Moritz Benedikt, dann Feuilleton von Hugo Wittmann, an den folgenden Tagen Berichte, Beileidsbezeugungen, 8. Februar Würdigungen von Professor Jakob Minor und Alfred Freiherrn von Berger. Im « Fremden-Blatt » , dessen Musikkritiker Speidel über vierzig Jahre war, Aufsätze von Ludwig Hevesi (auch 1900) und Albert Kauders (« Ludwig Speidel als Musikkritiker » , 8. Februar 1906) . In der « Österreichischen Rundschau » (Sommer 1906) Schilderung seiner letzten Zeit : « Mit Ludwig Speidel » , von Ludwig Hevesi. Unter den Nekrologen etwa noch die von Max Kalbeck (« Neues Wiener Tageblatt ») und Doktor Max Graf (« Wiener Journal ») zu erwähnen. In der Berliner « Zukunft » ging gelegentlich Maximilian Harden (« Zwei Kritiker ») mit ihm schärfer ins Gericht.

...

1er août 1858 : Hans Rott is born in Vienna's 15th district. The illegitimate son of actor Carl Mattias Roth (later, named Rott) and the singer and actress, Maria Rosalia Lutz.

19 août 1858 : Vienna premiere of Richard Wagner's Opera, « Lohengrin » .

Août 1858 : Because of his flagrant love-affair with Mathilde Wesendonck, Richard Wagner is forced to separate from his wife, Minna, and to leave his residence at the Wesendonck's villa ; he goes to Venice and writes-out the manuscript of the « Wesendonck Lieder » , in **October** of the same year.

In Weimar, the 47 year old Franz Liszt completes his 12th Symphonic poem, « Die Ideale » (The Ideals) , S. 106 / 646, and begins his 10th, based on William Shakespeare's « Hamlet » .With conservatives attacking his works and those of his pupils, Liszt resigns his post as Weimar « Kapellmeister » .

2 septembre 1858 : Le Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz cesse momentanément ses activités pour cause de santé (l'enrouement de plusieurs de ses chanteurs) .

21 novembre 1858 : Examen pratique de composition d'Anton Bruckner à la « Piaristenkirche » . Inauguration en 1961 d'une plaque commémorative rappelant cet événement.

AB 55 : 1859

Néo-absolutisme et rivalité : la politique extérieure (1859-1866)

La guerre de Crimée (1854)

C'est le renversement d'alliance de l'Autriche qui causa l'échec du néo-absolutisme. La Russie, partenaire privilégié jusqu'à la mort de Schwarzenberg, fut délaissée au profit d'un rapprochement avec la France et la Grande-Bretagne à la faveur de la guerre de Crimée (1854) .

Franz-Josef refusait, en effet, de partager toute influence sur l'Europe Orientale (les Balkans) où la Russie, au contraire, soutenait les chrétiens opprimés par l'Empire Ottoman. Il choisit donc de rester neutre dans le conflit opposant la Russie aux Turcs, qui étaient soutenus par la France et la Grande-Bretagne. Il parvint même à empêcher la Prusse d'intervenir.

La crise italienne de 1859

La France de Napoléon III profita de la cassure austro-russe pour faciliter un soulèvement nationaliste en Italie. Et comme Franz-Josef refusait toujours de faire la moindre concession de commandement militaire (qui aurait pu lui apporter le soutien de la Confédération Germanique) , il fut contraint, après les défaites de Magenta et Solferino (les 4 et 24 juin) d'abandonner la Lombardie, en juillet 1859.

La perte d'influence face à la Prusse (1866)

Ces échecs ne présageant rien de bon pour le conflit avec la Prusse, considéré comme inéluctable, l'Empereur abandonna le néo-absolutisme pour engager, en 1862, des négociations secrètes avec les Hongrois. Les contours d'une double monarchie furent esquissés dès 1865, mais elles furent interrompues à la veille de la guerre contre la Prusse. Au début des années 1860, l'Autriche conservait l'espoir de maintenir son influence en Allemagne car les petits États germaniques préféraient une Autriche affaiblie à une Prusse dominatrice, gouvernée fermement par Otto Bismarck,

depuis 1862. C'est ainsi qu'il affaiblit l'Autriche en l'excluant de l'Union Douanière (« Zollverein »), en 1864. Mais c'est l'intention que manifesta la Prusse, en 1866, d'annexer le Duché du Holstein qui mit le feu aux poudres. Les 2 rivaux avaient mené une brève guerre contre le Danemark, en 1864, pour conforter la domination germanique sur les duchés de Schleswig (pour la Prusse) et Holstein (pour l'Autriche), mais la Prusse intrigua avec l'Italie pour s'emparer du Holstein et, en échange, céder la Vénétie à l'Italie.

Vaincue à Königgrätz, l'Autriche dut accepter la dissolution de la Confédération Germanique, permettant ainsi à la Prusse de renforcer son contrôle sur la Confédération de l'Allemagne du Nord, embryon du futur Empire constitué en 1871. Les États du Sud (Bavière, Bade, Wurtemberg, Hesse-Darmstadt) conservèrent une « existence internationale indépendante » théorique, mais leur liens militaires et commerciaux avec la Prusse les plaçaient, de facto, dans l'orbite de cette dernière. Quand à la Vénétie, ultime possession italienne de l'Autriche, elle passa dans le giron de l'Italie.

La fin du néo-absolutisme

Face à un mouvement d'industrialisation général affectant la plupart des pays placés sous la domination des Habsbourg, on pourrait s'attendre à une politique qui fût moins réactionnaire que celle déployée par la Monarchie pendant la période historique appelée néo-absolutisme (1849-1859). Mais il n'en est rien. Aussi, le paysage socio-politique et culturel se présente-t-il comme un ensemble aux réalités pour le moins contrastées. Ainsi, le développement industriel et urbanistique accompagné de mesures sociales et économiques tout à fait modernes, telles que le libre-échange, l'ouverture de l'agriculture aux lois du marché et l'émancipation des paysans est une réalité nonobstant les tendances conservatrices qui subsistent encore. Les autorités marquent une certaine frilosité et méfiance concernant l'instauration d'un régime gouvernemental donnant toute latitude de décision à un parlement représentatif des différentes nations. La libéralisation et la croissance économique n'ont pas été suivies d'une démocratisation politique. Le centralisme et la suprématie des Allemands sur le plan culturel et linguistique exacerberont de plus en plus les tensions nationales.

Les batailles de Magenta (4 juin 1859) et de Solférino (26 juin 1859) remportées par les armées de Napoléon III contre les Autrichiens mettent un terme à l'hégémonie des Habsbourg, en Italie. Lors de la signature de l'armistice de Villafranca, le 8 juillet 1859, la Monarchie est contrainte de céder la Lombardie.

(La perte de la Lombardie est suivie du départ des Habsbourg d'Italie centrale et des Bourbons de Naples. Après la réunion de ces territoires au Piémont, Victor-Emmanuel proclame le royaume d'Italie, le 14 mars 1861, à Florence. L'Autriche conserve, pour l'instant, la Vénétie qu'elle perdra en 1866.)

Cette guerre qui se solde par des pertes humaines et économiques considérables annonce, en même temps, un recul du prestige et de l'ascendant des Habsbourg en Europe. Mais plus grave semble le fait que la guerre d'Italie débute quelques années seulement après la guerre de Crimée (1853-1857), alors que les souvenirs de cette dernière qui, sur le plan diplomatique, n'a pas été glorieuse pour l'Autriche, sont encore présents dans les mémoires. La politique extérieure désastreuse, entraînant l'ébranlement de la situation financière de l'État, ralentira pour quelque temps le début de modernisation entrepris par le cabinet Schwarzenberg. De nouveaux impôts sont demandés à la population et

les produits de l're nécessité ainsi que les loyers augmentent fortement.

Devant cet état de crise intérieure et extérieure, voulant à la fois regagner le soutien de la population de l'Empire et répondre à ses revendications Libérales, l'Empereur François-Joseph met fin à la période de néo-absolutisme qui a suivi la Révolution de 1848. Il réagit en proposant, en 1860, le « diplôme d'octobre » , patente constitutionnelle qui cherche à établir une forme de fédéralisme à l'intérieur de la Monarchie en rétablissant les Diètes provinciales qui partagent le pouvoir avec le « Reichsrat » . Dans cette constitution octroyée, l'Empereur désire, s'appuyant sur les propos de Jozsef von Eötvös, « l'établissement d'un État fort et homogène ; l'accord des revendications nationales des différentes parties de la Monarchie sur la base du droit historique avec les exigences de l'unité ; enfin, l'accord des revendications linguistiques des différentes nationalités, fondées sur la différence des langues, avec le principe du droit historique des différentes parties de la Monarchie et les besoins de l'unité au sein de celle-ci. »

« Die Begründung eines starken einheitlichen Staates ; die Vermittlung der nationalen, auf historischem Recht begründeten Ansprüche der einzelnen Teile der Monarchie mit den Bedürfnissen der Einheit ; und zuletzt die Vermittlung der auf die Verschiedenheit der Sprache begründeten Ansprüche der einzelnen Nationalitäten mit dem Prinzipie des historischen Rechtes in den einzelnen Theilen und mit den Erfordernissen der Einheit in der Monarchie. »

Baron Jozsef von Eötvös (1813-1871) né à Budapest. Homme politique et écrivain hongrois, conseiller et représentant de la noblesse hongroise auprès de l'Empereur. Les changements européens et la tragédie qui suit la répression de la guerre d'indépendance de 1848-1849 stimulent la philosophie politique qui s'efforce de donner des réponses, en Hongrie également. Le baron Eötvös, avec Zsigmond Kemeny et Istvan Széchenyi, est un des principaux représentants de cette recherche. Entre 1851 et 1854, il publie, d'abord en hongrois puis en allemand, un ouvrage de philosophie politique : « A XIX. század uralkodo eszmeinek befolyasa az alladalomra » (L'influence des idées dominantes du XIXe siècle sur l'État) où il étudie l'évolution des grandes idées de l'époque (la liberté, l'égalité, la nation et l'État) . En 1859, il se fait le défenseur de l'Empire constitutionnel à travers sa brochure intitulée : « Les garanties du pouvoir et l'unité de l'Autriche » . L'adhésion à ces idées l'écarte de la vie politique hongroise.

Jozsef von Eötvös est l'un des premiers philosophes politiques à reconnaître les contradictions internes de la pensée Libérale européenne, ses divergences, et l'apparition de la théorie Libérale sceptique. John Stuart Mill, qui publie son livre consacré à l'évolution de l'idée de la liberté en 1859 (130) , s'intéresse aux travaux d'Eötvös qui soulignent la nécessité de subordonner l'idée de la souveraineté nationale à l'unité de l'Empire. En Hongrie, la Diète hongroise obtient des pouvoirs supérieurs à ceux des autres assemblées provinciales. Les Diètes sont constituées de nobles, mais aussi de notables issus de la bourgeoisie Libérale des grandes industries, de la finance et du commerce. Le « Reichsrat » , composé de 100 membres, élus par les Diètes provinciales, s'occupe des affaires communes (crédit et monnaie, douanes, commerce et voies de communication, examen du budget) . (131) Le Diplôme d'octobre est mal perçu par l'ensemble des tendances politiques. Les Tchèques et les Libéraux hongrois estiment qu'il ne fait pas assez de concessions aux nations historiques. Les Libéraux allemands et certains conservateurs du gouvernement pensent qu'il compromet la centralisation et ne rétablit pas véritablement le régime parlementaire. Finalement, au lieu de redonner une certaine stabilité à la Monarchie, le Diplôme d'octobre dresse contre François-Joseph un courant d'opposition. Écoutant ses conseillers, il décide finalement de ne pas l'appliquer.

Face à ces difficultés et à la suite de la démission du comte Goluchowski, en décembre 1860, François-Joseph demande à Anton Schmerling, Libéral allemand favorable au centralisme, de former un nouveau gouvernement.

Anton Schmerling (Vienne, 1805 ; Vienne, 1893) : homme d'État autrichien, juriste et politicien Libéral. Après des études de philosophie et de droit à l'Université de Vienne, il obtient un doctorat en droit. À partir de 1829, il devient fonctionnaire de l'État. Il est promu, en 1846, conseiller au tribunal d'appel, mais quitte cette fonction dès 1847 pour se consacrer à la politique et défendre les revendications des Libéraux. Après la Révolution de mars 1848, il devient membre du Parlement de Francfort-sur-le-Main, puis ministre du « Reich » jusqu'en avril 1849 où il défend l'option d'une Grande Allemagne sous la conduite de l'Autriche. En tant qu'adversaire de l'hégémonie prussienne, il se fera beaucoup d'ennemis.

Au seuil de l'ère Libérale, Schmerling proclame : « Nous pouvons espérer. La connaissance affranchit l'esprit. » 133

La patente du 26 février 1861¹³⁴, signée par l'Empereur et tous ses ministres, symbolise un retour au centralisme contrôlé par une assemblée représentative, le « Reichsrat ». Il s'agit du régime souhaité par la grande bourgeoisie qui s'impose dans la vie politique et économique de l'Empire, même si la patente accorde encore beaucoup de concessions à la noblesse et aux grands propriétaires fonciers. Le Libéralisme de Schmerling et de ses ministres demeure encore freiné par un solide conservatisme gouvernemental. Certes, ils considèrent que l'absolutisme a fait son temps, mais ils restent toutefois les partisans d'un pouvoir gouvernemental prépondérant associé à la prédominance de l'autorité Impériale (notamment, dans le domaine de la diplomatie et de la défense) . La patente prélude à une série de nouveaux textes constitutionnels qui s'étendent à la totalité de l'Empire. Cependant, l'instauration d'un régime parlementaire n'est toujours pas à l'ordre du jour.

Nommé ministre de la Justice au cabinet Schwarzenberg, où il restera jusqu'en 1851, il crée la Cour d'assises, réforme l'organisation judiciaire et participe à la mise en application de la réforme agraire. Par la suite, il occupe les fonctions de président du Sénat à la Cour suprême (« Senatspräsident des Obersten Gerichtshofs ») et de président du tribunal national de Vienne, en 1858. Après l'échec du Diplôme d'octobre 1860, François-Joseph le nomme Premier ministre en décembre de la même année. Il restera chef du gouvernement jusqu'en 1865. À partir de 1867, il est membre de la Chambre haute et en devient le président, du 14 février 1871 au 10 août 1871. En 1891, président de la Cour suprême, il cesse ses fonctions et consacre les dernières années de sa vie à la promotion de la « Theresianische Ritterakademie », en tant que président du conseil administratif de cette académie.

C'est surtout par la loi fondamentale sur la représentation de l'Empire (« Grundgesetz über die Reichsvertretung ») , rénovant les institutions de la Monarchie, que Schmerling marquera son temps. Le système constitutionnel est bicaméral : le « Reichsrat » comprend une Chambre des seigneurs ou Chambre haute et une Chambre des députés. La Chambre des seigneurs (« Herrenhaus ») se compose de 130 membres : les archiducs, les chefs des maisons nobles auxquels l'Empereur a accordé la dignité de membre de la Chambre haute, les archevêques ayant rang de prince et 38 membres nommés par l'Empereur en raison des services distingués qu'ils ont rendus à l'Église, à l'État, à la science ou à l'art. La Chambre haute se compose donc de personnalités qui se distinguent par la fonction, la naissance, le talent

ou le mérite. La Chambre des députés compte 343 membres désignés par les Diètes provinciales. Ils sont élus au suffrage indirect. À partir de 1873, ils seront élus par les 4 différents collèges électoraux ou « curies » (grande propriété foncière, communes rurales, communes urbaines, Chambre de commerce et d'industrie) ; survivance du système du cens. En effet, dans les curies des communes rurales et urbaines, le droit de suffrage est lié à un cens dont le montant est assez élevé et limitant l'accès à une minorité. Par ailleurs, des disproportions existent entre les différentes curies : les collèges de la grande propriété foncière et des chambres de commerce et d'industrie nécessitent beaucoup moins d'électeurs que les 2 autres curies. Ce système favorise la pré-éminence de la bourgeoisie allemande.

La loi sur la représentation de l'Empire est importante ; elle va déterminer un cadre constitutionnel de longue durée, duquel s'inspirera la Constitution de 1867. Ce n'est pas le cas de la patente qui, à l'exception de la bourgeoisie allemande, n'est pas acceptée par les nationalités de l'Empire. C'est surtout l'opposition adroitement fomentée par les Hongrois sous la conduite de Ferenc Deak, ainsi que l'insatisfaction des Libéraux allemands déçus par sa politique qui mèneront François-Joseph à suspendre la patente en septembre 1865. Les Hongrois refusent à nouveau un système imposé à leur nation sans concertation avec elle.

Ferenc Deak (Söjtör, 1803 ; Pest, 1876) : homme politique hongrois, instigateur du compromis dualiste de 1867 entre l'Autriche et la Hongrie.

...

Mai - juin 1859 : Sardinia (under Victor Emmanuel II) provokes Austria with the intent of engaging an alliance with France (under Napoleon III) in the effort to unify Italy, and Austria (under Franz-Josef) attacks, thus, resulting in the Austro-Sardinian War, in which Austria loses the province of Lombardy and its capital Milan to France which, in turn, gives it to Sardinia in exchange for Nice and Savoy.

1 juin 1859 : Anton Bruckner reçoit la citoyenneté de la ville de Linz.

12 juillet 1859 : Anton Bruckner, alors âgé de 35 ans, passe un examen de contrepoint élémentaire auprès de son professeur Simon Sechter.

Juillet - août 1859 : Anton Bruckner se rend sur place, à Vienne, pour travailler auprès de Simon Sechter. Il étudie pendant plus de 7 heures, souvent jusque tard dans la nuit.

6 août 1859 : The 46 year old Richard Wagner completes his Opera, « Tristan und Isolde » . He has been running from creditors (having left Venice for Lucerne and, then, Zürich) and his new work expresses his philosophy of finding redemption from the turmoil of life in a quasi-Buddhist nirvana of death and nothingness. These ideas attract the attention of the philosopher Friedrich Nietzsche. Wagner has a premonition of the difficulties « Tristan » will encounter and, indeed, the 1st 2 attempts at a premiere are eventually scrapped.

1859 : Le collègue de Bruckner, Engelbert Lanz (qui dirige fréquemment le « Musikverein » et le « Frohsinn » de

Linz) suggère la création d'une Académie de chant. L'idée ne fera pas son chemin.

AB 56 : 1860

Néo-absolutisme et rivalité : le compromis avec la Hongrie (1860-1867)

La persistance du mouvement contestataire Libéral et nationaliste en Hongrie conduisit Franz-Josef à assouplir sa position intransigeante.

Une 1^{re} expérience fédéraliste fut menée en 1860. Une constitution « octroyée » par l'Empereur (le Diplôme d'Octobre 1860), reconnaissait aux États (et, en premier, à la Hongrie) le droit de disposer de prérogatives législatives particulières. Les Diètes et les chancelleries furent rétablies.

Mais l'initiative fut accueillie fraîchement tant par les Tchèques que par les Libéraux hongrois, défenseurs du droit des nations historiques. De même, les Libéraux allemands déploraient l'absence de régime véritablement parlementaire.

Le texte « octroyé » s'avérant inapplicable, Franz-Josef en proposa donc une nouvelle mouture, cette fois-ci plus centralisatrice : la Patente de Février 1861. La manœuvre était destinée à agréer la grande bourgeoisie conservatrice et prévoyait un système bicaméral avec Chambre des Seigneurs (une « Herrenhaus » comptant 130 nobles) et Diète Impériale (une « Reichsrat » comptant 343 députés de tous les États, élus au suffrage indirect).

Les élections hongroises donnèrent une majorité de 80 % aux opposants Libéraux partisans de la Constitution de 1848. Pendant 4 années, la diète hongroise boycotta le « Reichsrat » à Vienne. Franz-Josef répliqua en ré-instaurant le régime autoritaire « provisoire » et répressif de 1849. Mais les Hongrois se défendirent en refusant d'appliquer les décrets Impériaux et de payer l'impôt autrichien.

De provocations en affrontements et de tractations en rapprochements, le hongrois Ferenc Deák et le nouveau chancelier autrichien Richard Belcredi parvinrent à un compromis : Belcredi abrogea la Patente de Février 1861 et restaura la constitution hongroise. La nouvelle diète (Libérale modérée) élue fin 1865 s'attela, dès le printemps 1866, à la rédaction d'un texte d'apaisement avec l'Autriche. La courte guerre contre la Prusse (juin-juillet 1866) et la défaite de Sadowa cela le destin de l'hégémonie habsbourgeoise sur la nation hongroise.

Budapest récupéra les pays perdus (Croatie, Slavonie et Transylvanie) et, en échange, Franz-Josef accepta de jurer solennellement le texte du compromis et de se faire couronner à Pesth, le 8 juin 1867.

Des ministères communs furent créés (Affaires étrangères, Finances et Défense), ainsi qu'un parlement commun, composé en fait de délégations paritaires nommées par les 2 parlements nationaux, chargé de voter le budget. La constitution autrichienne fut amendée afin de tenir compte de ces nouvelles dispositions. L'article 19 de la Constitution révisée précisait par exemple que :

« Tous les groupes ethniques de l'État ont des droits égaux et chaque groupe ethnique a le droit inviolable de préserver et de cultiver sa culture nationale et sa langue. »

Le compromis de 1867 n'était, en fait, satisfaisant que pour les 2 seules entités dominantes de l'Empire (Autriche et Hongrie) car il ne réglait pas le sort des autres « nations » (tchèque, slave, polonaise, etc.) . Les 2 « grandes » nations historiques ne représentaient, en effet, même pas à elles 2 la majorité de la population totale (Autriche : 24 % ; et Hongrie : 20 %) .

...

Johannes Brahms and Joseph Joachim write a manifesto condemning the « New German school » of composition headed by Franz Liszt and Richard Wagner. Intended to be published in a music journal with dozens of signatures, it leaks-out and gets printed early in a daily newspaper, with only 4 signatures, causing more damage than good to Brahms's reputation.

13 mars 1860 : Hugo Wolf is born in Slovenj Gradec (in what is now, Slovenia) . Both his parents are Slovenian, but change their name to « Wolf » and aggressively try to assimilate to the Germanic culture.

4 mai 1860 : Carl Mattias Rott's 1st wife dies. He, then, marries Maria, the « real » mother of the 1 year old Hans.

Février - avril 1860 : Anton Bruckner se rend sur place, à Vienne, pour travailler auprès de Simon Sechter.

3 avril 1860 : Examen avancé de contrepoint double, triple et quadruple auprès de Simon Sechter, et attestation correspondante.

Juillet 1860 : Bruckner termine le « Psaume 146 » en la majeur pour quatuor vocal mixte (SATB) , double chœur mixte (SSAATTBB) et grand orchestre ; œuvre commencée en 1856.

7 juillet 1860 : Gustav Mahler is born in the village of Kalischt, in Bohemia (then, part of the Austrian Empire ; now Kalište, in the Czech Republic) . The 2nd of 14 children, most of whom will die in infancy. His ethnic background is Polish-Jewish.

When Gustav is just a few months old, the Mahler family moves to the town of Iglau, in Moravia (then, in the Austrian Empire ; now, Jihlava, in the Czech Republic) , living at « Znaimergerasse 4 » . Iglau is a small provincial center of German culture, approximately a 5 hour train ride from Vienna and, until the 1780's, had been a center of silver mining.

Émergence des Sociétés musicales

Bürgerliches Selbstverständnis

Im deutlichen Gegensatz zur früher fest verankerten Zugehörigkeit zu korporativen Verbänden und Ständen wurde im bürgerlichen Zeitalter des 19. Jahrhunderts die freiwillige Teilnahme an Vereinen unter Rücksicht auf spezifische Interessen und Bedürfnisse möglich. Gerade in den zahlreichen Musikvereinen (Konzertgesellschaften, Liedertafeln, Musikkapellen und Ähnliches) konnten erfolgreich bürgerliches Selbstverständnis und (am Adel orientierte) Bildungsideale demonstriert werden. So fanden sich musikalische Ausübung, Teilhabe an der öffentlichen Musikkultur und gehobene Unterhaltung im Gleichgewicht. Damit wurden diese Vereine auch zu essentiellen Trägern des öffentlichen Konzertlebens. Überdies zeigte sich die Vereinskultur sozial durchlässig, indem Repräsentanten unterschiedlicher Stände zusammenwirkten.

Aktivitäten der Musikvereine

Sieht man die Statuten durch, wurde (besonders bei den Gesellschaften von Musikfreunden) die Förderung des musikalischen Geschmacks, das heißt die Pflege gediegener « klassischer » Werke als Hauptziel angegeben. Damit war also auch eine aufs Publikum gerichtete erzieherische Wirkung angestrebt. So heißt es etwa 1869 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Gmunden : Den Mitgliedern sei besonders die « Ausführung von Kammer- und Orchesterwerken zur Erweckung und Ausbildung des Geschmacks für klassische Musik » ein Anliegen. Bei den Männergesangsvereinen standen natürlich die « Pflege des deutschen Männergesangs und Förderung der Geselligkeit » (Sängerbund Rohrbach, 1862) im Vordergrund.

Die Mitgliederzahl schwankte beträchtlich ; so konnte ein Männerchor auch aus nur zehn bis zwölf Herren bestehen. Umgekehrt zählte die Steyrer Liedertafel (neben weiteren Vereinen) nach 25 Jahren mehr als 300 Mitglieder.

Ein nicht zu unterschätzendes Movens für die Mitgliedschaft in derartigen Gemeinschaften war das Gesellschaftsleben, zu dem neben regelmäßigen Proben und Auftritten auch Feiern (Faschingskränzchen, Gründungsjubiläum) und beliebte Reisen (Sängerfahrten) gehörten. Eine soziale Aufgabe der Musikvereine ergab sich durch zahlreiche Wohltätigkeitsveranstaltungen.

Der Protektor war in der Regel eine hoch gestellte Persönlichkeit aus Kreisen des Kultus oder Adels, das soziale Spektrum der aktiven und passiven Mitglieder reichte vom Adel bis hin zu kleinbürgerlichen Schichten. Überregionale Kontakte ergaben sich durch Reisen, Einladungen externer Musiker und die Verleihung von Ehrenmitgliedschaften an namhafte Künstler.

Gesellschaft der Musikfreunde

Der erste Musikverein in Oberösterreich war die Gesellschaft der Musikfreunde in Linz (1821, später Linzer Musikverein benannt) . Zwei Ziele wurden von ihr angestrebt : durch « Vereinigung der bisher getrennten Musikfreunde » die « Aufführung größerer Musikstücke » zu ermöglichen und einen Fonds für eine gediegene Musikausbildung zu schaffen. Sowohl die Konzerttätigkeit in den frühen Jahren als auch die wenig später eröffnete Musikschule belegen die Erreichung der in den Statuten angeführten Ziele.

Im vorliegenden Rahmen können nur einige wichtige Vereine in Oberösterreich aus dem Vormärz aufgelistet werden :

Gesangsverein Haslach (1833) .

Musikverein Micheldorf an der Krems (1833) .

Gesellschaft der Musikfreunde Steyr (1838 ; 1872 Neukonstitution) .

Musikverein Bad Ischl (1838) .

Männergesangsverein Sängerkunst Steyr (1844) .

Männergesangsverein Traunkirchen (1844) .

Männergesangsverein Bad Ischl (1845) .

Männergesangsverein Linz (1845, seit 1849 die berühmte Liedertafel Frohsinn) .

Männergesangsverein Gmunden (1846) .

Liedertafel Ried (1846 ?) .

Liedertafel Schärding (1846-1847) .

Männergesangsverein Wels (1847) .

Liedertafel Braunau (1847) .

Nach dem Vereinsgesetz (1867) florierte die Vereinskultur mit zahlreichen Neugründungen und es kam zu einer weiteren Öffnung, so daß in größeren Städten mehrere sozial gestaffelte Musikinstitutionen existierten und bei besonderen Festen auch gemeinsam auftraten (zum Beispiel am Ende des 19. Jahrhunderts in Steyr : Gesellschaft der Musikfreunde, Steyrer Liedertafel, Männergesangsverein Kränzchen, A-capella-Chor Sängerkunst und Arbeitersängerbund Stahlklang) .

Auf Grund des Interesses breiter Publikumsschichten kam es aber nicht selten zu Problemen, die künstlerischen Anspruch, technische Ausführbarkeit, aber ebenso Geschmacksdifferenzen betrafen. So standen Konzerte im großen symphonischen Stil neben seichter Unterhaltungsmusik.

Welche beachtlichen Leistungen zustande kommen konnten, zeigen Aufführungen von Bruckners Dritter und Vierter Symphonie mit dem Linzer Musikverein unter Adalbert Schreyer. Beispiele für weitere engagierte Persönlichkeiten sind

Franz Xaver Bayer in Steyr und August Göllerich in Linz, die um 1900 gehaltvolle Programme in hoher künstlerischer Qualität forcierten.

Nach dem Tod Göllerichs (1923) verlor der Linzer Musikverein an Bedeutung. Er wurde stillgelegt, konstituierte sich in den frühen 1930er Jahren neu; unter den veränderten kulturpolitischen Bedingungen (so existierte seit 1925 der Linzer Konzertverein) konnte aber nicht mehr an die frühere erfolgreiche Tätigkeit angeschlossen werden. Die Konsequenz war letztlich die Auflösung im Jahre 1941.

Nachhaltige Musikerziehung

Die bürgerlichen Musikvereine gründeten auch Schulen (Vorläufer der heutigen Landesmusikschulen) und waren somit die Ersten, die wirklich nachhaltig in der Musikerziehung wirkten. Neben der Nachwuchsförderung als Hauptmotiv wurde auch ein breitflächigeres Musikverständnis in der Bevölkerung angestrebt. Waren naturgemäß Gesang, Geige und Klavier zunächst die Hauptfächer, konnten an manchen Orten in der zweiten Jahrhunderthälfte nahezu alle gängigen Instrumente studiert werden, etwa in Linz (« Kaiser-Franz-Josef-Jubiläums-Musikschule des Linzer Musikvereins ») . Damit leisteten diese Schulen auch einen wichtigen Beitrag zum öffentlichen Konzertleben.

In anderen Gruppierungen (Musikkapellen, Liedertafeln) spielte nach wie vor die persönliche Unterweisung durch Ältere, Erfahrene eine tragende Rolle, ebenso im Bereich der Kirchenmusik. Als dafür typische Persönlichkeit sei Leopold von Zenetti (1805-1892) in Enns genannt : Er wirkte als Regens chori und Organist an der Stadtpfarrkirche, zugleich als Geiger, Cellist, Komponist und Kopist. Als Privatmusiklehrer unterrichtete er jahrelang den jungen Bruckner in Musiktheorie, Klavier und Orgel.

In Linz eröffnete die Gesellschaft der Musikfreunde im Jahre 1823 eine Musikschule mit dem Fach Gesang, dem bald der Geigenunterricht nachfolgte. « Knaben und Mädchen minder vermöglicher Aeltern, in so fern sie in den ersten 6 Wochen des mit ihnen begonnenen Unterrichts versprechende Anlage zur Musik verrathen » , wurde die Unterweisung kostenlos erteilt. Vor der Jahrhundertwende konnten rund 500 Schüler verzeichnet werden. Unter der Direktion von August Göllerich (ab 1896) erhielt die Schule sowohl vom Ausbildungsniveau als auch von ihren Aktivitäten her im Linzer Kulturleben einen wichtigen Platz. 1932 wurde sie in « Brucknerkonservatorium » unbenannt.

1846 kam es in Steyr durch die dortige Gesellschaft der Musikfreunde zur Eröffnung einer Schule, ursprünglich aber nur für Kinder von Vereinsmitgliedern. 1881 folgte die Gesellschaft der Musikfreunde in Wels mit einer eigenen Institution nach. Die meisten Schulgründungen fanden aber erst im 20. Jahrhundert statt (schon früh etwa in Bad Ischl, 1906) .

Autor : Erich Wolfgang Partsch.

Le Liedertafel « Frohsinn »

Lorsque les règles nationales régissant le droit d'association furent adoucies, l'implication de l'avocat-conseiller Ignaz

Karl Figuly von Szep (1807-1875) - qui deviendra, plus tard, le maire de Linz - secondé par 16 membres de la Société des Amis de la Musique (« Gesellschaft der Musikfreunde ») permettra, en 1845, la mise sur pied d'une des Ires Sociétés chorales masculines en Autriche. Il s'agit du « Linzer Männergesangsverein ». Le succès est immédiat ! En 1849, l'ensemble prend le nom de Liedertafel (orphéon) « Frohsinn ». Devenu un véritable phénomène social, on crée également (par souci d'équité) un chœur féminin. Cela permet de diffuser la littérature chorale à l'ensemble des Linzois. C'est ainsi que débute la tradition des grands Oratorios : œuvres maîtresse du répertoire choral.

Depuis sa fondation, le « Frohsinn » a toujours fait honneur à son nom :

Participation au célèbre bal traditionnel : l'événement le plus couru du Carnaval de Linz.

Participation aux différents Festivals chorals dont ceux de Nuremberg et de Krems, en 1861.

Organisation d'excursions en montagne et en plein-air en compagnie de ses membres : Bruckner a participé à quelques unes durant son passage à Linz.

Les armoires du « Frohsinn » regorgent aujourd'hui d'archives fabuleuses : drapeaux, rubans, bouquins, coupes, médailles, bustes et autres souvenirs de valeur.

Parmi les instigateurs et les membres du « Frohsinn », on retrouve des maires de Linz, des chefs de gouvernement du « Land » de Haute-Autriche, et des personnalités importantes du milieu des affaires et du milieu culturel.

Avant 1845 : Les chœurs de la ville de Linz chantent dans les grandes maisons bourgeoises qui sont riches en traditions.

1845 à 1855 : Le « Frohsinn » choisit la salle « Hackl » (« Hackls Saal »), sise au 9 de la « Pfarrgasse ».

1855 à 1868 : Le « Frohsinn » aménage au « Nordico », sis au 7 de la « Bethlehemstraße ».

Aujourd'hui : Dametzstraße 23 A - 4020 Linz.

Téléphone : 073270701912.

Adresse-courriel : nordico@nordico.at

Site : <http://www.nordico.at>

« Nordico - Museum der Stadt Linz ». Cet ancien palais de banlieue rattaché à l'abbaye de Kremsmünster fut utilisé comme Collège par les Jésuites. La « Oberösterreich Kunstverein », Société des Beaux-Arts de Haute-Autriche, s'y installa en 1851, peu après sa création. Il abrite aujourd'hui le « Nordico », le musée de la ville de Linz entièrement

rénové. Il attire particulièrement tous ceux qui s'intéressent à l'art passé et présent de Linz et de Haute-Autriche, à l'histoire de la ville, à l'archéologie et à la photographie.

...

Le « Nordico » : le bâtiment servait de palais aux moines du cloître de Kremsmünster et fut construit entre 1607 et 1610, reconstruit entre 1673 et 1675 et réaménagé lors de l'occupation par les Jésuites entre 1710 et 1786. En 1851, il devient le siège de l'association Haute-Autrichienne des arts. Complètement rénové entre 1959 et 1973, il abrite aujourd'hui un musée.

...

Le bâtiment, autrefois rattaché à l'Abbaye de Kremsmünster, fut, en 1608, utilisé comme Collège par les Jésuites. Depuis 1973, il fait fonction de musée de la ville. Grâce à des expositions temporaires, le musée expose l'histoire de la ville, incluant également l'Archéologie et l'Art régional. Le « Nordico » est aussi connu pour ses expositions sur la géologie et ses présentations sur l'Histoire culturelle et historique.

...

Le nom de « Nordico » est attaché à cette demeure depuis que les Jésuites y installèrent leur maison d'éducation destinée aux jeunes gens des pays nordiques, en 1675. Construit à l'origine pour l'abbaye de Kremsmünster, ce grand bâtiment de 3 étages abrite aujourd'hui le musée municipal, qui présente des objets et souvenirs liés à l'histoire de la ville depuis l'Antiquité. Il se consacre aussi aux Beaux-Arts et à la culture.

...

1868 à 1874 : Le « Frohsinn » s'installe à l'Hôtel de Francfort (« Gasthof Zur Stadt Francfort ») qui se trouve tout près de l'actuel édifice du « Linzer Singakademie », sis au 10 de la « Pfarrplatz » (4020) .

De riches mécènes projettent de faire l'acquisition du « Gasthof » afin d'y établir, en permanence, le siège du « Frohsinn » . De plus, une salle de concert privée devait être aménagée selon les plans préparés par des membres de la Société chorale. Mais la grande crise boursière de 1873 (le « krach » de Vienne) va évaporer les recettes de la vente de 200,000 billets de loterie qui s'est tenue à travers toute Europe. L'Hôtel de Francfort, où la chorale se réunissait sous la direction de Bruckner, n'existe plus.

Souvenir émouvant au sujet de Bruckner : une inscription nettement visible sur un vieil immeuble de la rue historique du « Graben » (au-dessus d'un café) nous rappelle la visite du compositeur.

1909 : Fusion du « Sängerbund » et du « Frohsinn » .

1960 : Alors que l'influence du clergé diminue au profit de la sécularisation de la société, l'ensemble prend alors le

nom de « Linzer Singakademie » (l'Académie de chant de Linz) . Lors de la mise-à-jour récente de son statut légal, le nom « Sängerbund Frohsinn » a été retenu comme 2e dénomination.

Aujourd'hui, la préservation de ce joyau patrimonial du 10 de la « Pfarrplatz » est devenu la principale préoccupation (en termes économiques) du « Sängerbund Frohsinn » . Des travaux de rénovation (afin respecter les normes de la régie du bâtiment) ont été rendus possible grâce au généreux soutien du secteur public. Les travaux ont été entrepris au cours de la période s'étalant de septembre 2006 à janvier 2008. Les salles de répétition, maintenant mieux équipées, possède une allure plus contemporaine.

L'inauguration officielle s'est déroulée le 18 juin de 2008 en présence de représentants du milieu musical, culturel et politique.

...

Franz Liszt and Carolyne of Sayn-Wittgenstein attempt to marry in Rome but she has not submitted her divorce papers and, so, they cannot - but they remain soul mates. Liszt settles in Rome.

The 41 year old Franz von Suppé composes « Das Pensionat », which is considered to be the 1st successful Viennese Operetta, and only the 1st of many from von Suppé.

2 novembre 1860 :Vienna premiere of Richard Wagner's Opera, « Der fliegende Holländer » (The flying Dutchman) .

7 novembre 1860 : Lors de l'assemblée plénière de la Société, Anton Bruckner, âgé de 36 ans, est élu « à l'unanimité » chef de chœur du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz. Son salaire : 520 « Florins » ; avec hébergement gratuit.

Un journal de Linz rapportera la nomination :

« Le Liedertafel a pris une décision éclairé au plan artistique en choisissant comme chef de chœur le très cultivé Monsieur Bruckner ! Nous voyons en lui l'homme qui peut les conduire vers la gloire et les grands honneurs. »

Ce poste augmentera sensiblement la visibilité et la réputation de Bruckner parmi les Linzois. Sous sa direction, malgré les mésententes et les querelles internes, le chœur passera de simple formation amateur à ensemble semi-professionnel.

Les informations qui nous sont parvenues montrent que Bruckner était un chef de chœur exigeant, méticuleux dans son approche et particulièrement pointilleux sur la dynamique. Il va insister sur la qualité de la respiration, de la prononciation et du rapport avec l'accompagnement au piano. (Durant certaines représentations du Liedertafel, il apportera son aide comme pianiste de 1er plan, ce qui sera acclamé par la critique.) Il détecte la moindre petite erreur. Souvent emporté par l'euphorie du moment, Bruckner met du temps à se re-concentrer. Le chœur doit parfois reprendre sans fin des passages calmes et retenus jusqu'à ce qu'il obtienne le bon ton. Satisfait du résultat d'un

pianissimo, Bruckner va s'écrier : « Voilà précisément ce que je veux ! » (il avait finalement entendu ce que son inspiration exigeait) . Ceci nous montre la force de concentration de Bruckner, cette capacité à oublier tout ce qui se passe autour de lui. D'ailleurs, il sortait toujours des répétitions du Liedertafel tout détrempé !

Ces interventions sont souvent colorées. S'il juge que le piano joue trop fort, il dira : « Cela sonne plutôt comme une trompette ! » .

Après une exécution du Liedertafel, Bruckner rassemble souvent son monde à l'auberge bavaroise du « Bayerischer Hof » , surtout à cause du grand nombre de jolies serveuses qui s'y trouvent.

(Image) Le nouveau « Kapellmeister » Bruckner et son Liedertafel (orphéon) « Fohsinn » de Linz sont pris en photo. Bruckner est le 2e à droite, dans la dernière rangée (en haut) .

Une plaque commémorative en hommage au compositeur, organiste et « Kapellmeister » Anton Bruckner orne le mur extérieur de la vieille cathédrale de Linz. Elle nous rappelle son séjour de 1856 à 1868.

Lors de cette nomination, Anton Bruckner va se lier d'amitié avec Moritz (Elder) von Mayfeld, le commissaire du district de Linz qui était également journaliste, critique musical, excellent pianiste et compositeur.

Unsere Geschichte und Das Vereinhaus

Als im Jahre 1845 das strenge Vereinsverbot gemildert wurde, gründete der « Advocatur-Concipient » und spätere Linzer Bürgermeister Doktor Ignaz Karl Figuly von Szep (1807-1875) mit sechzehn Gleichgesinnten als einer der ersten im damaligen Österreich einen « Männergesangsverein » , der rasch Zulauf hatte und sich im Jahre 1849 in « Liedertafel Frohsinn » umbenannte. Aus Gründen der Geselligkeit (die Veranstaltungen der Liedertafel wurden in Linz bald zum gesellschaftlichen Ereignis) und zur Erweiterung der Chorliteratur fügte man einen Frauenchor hinzu. So begann die lange Tradition der großen Oratorienaufführungen, die noch heute eine der Hauptaufgaben des Chores sind. Anno 1909 schloß man sich mit dem « Sängerbund » zum « Sängerbund Frohsinn » zusammen, der vielen Linzern noch heute ein Begriff ist, obwohl aus Zeitgeistgründen im Jahre 1960 die noch heute gültige Umbenennung in « Linzer Singakademie » erfolgte. Bei der letzten Überarbeitung der Vereinsstatuten haben wir aber als Zweitnamen wieder den alten « Sängerbund Frohsinn » aufgenommen.

Die Vereinsproben spielten sich zunächst in traditionsreichen Linzer Bürgerhäusern ab, so von 1845-1855 in « Hackls Saal » , Pfarrgasse 9, von 1855-1868 im « Nordico » , Bethlehemstrasse 7 (heute ein Museum) , dann bis 1874 im Gasthof « Zur Stadt Frankfurt » , ehe wohlhabende Gönner für den Verein das Haus am Pfarrplatz 10 erwarben, das sich noch heute im Eigentum des Vereines befindet und die historischen Probenräume birgt. Dort sollte nach den Plänen der Vereinsmitglieder ein eigenes Konzerthaus entstehen, doch der große Börsenkrach von 1873 vernichtete den Erlös von über 200.000 für diesen Zweck in ganz Europa verkauften Lotterielosen.

Heute ist die Erhaltung dieses denkmalgeschützten Juwels in wirtschaftlicher Hinsicht das Hauptanliegen des Vereins. Mit

großzügiger Förderung durch die öffentliche Hand ist es uns gelungen, im Zeitraum von September 2006 bis Jänner 2008 das alte Haus bei Erhaltung der geschützten Substanz gänzlich zu renovieren und die Probenräume mit einem zeitgemäßen Standart auszustatten. Die offizielle Eröffnung des neuen Hauses fand am 18. Juni 2008 mit musikalischem Rahmenprogramm und viel politischer und sonstiger Prominenz statt.

Der « Frohsinn » machte seinem Namen stets alle Ehre : Der traditionelle Frohsinnball, jahrzehntelang der Höhepunkt des Linzer Faschingslebens, Vereinsausflüge und Teilnahme an Sängereisen (schon 1861 in Nürnberg und Krems) füllten die Schränke des Vereins mit Fahnen, Bändern, Pokalen, Medaillen, Büsten und ähnlichen Erinnerungsstücken. Etliche Linzer Bürgermeister, Landeshauptmänner, Prominenz aus der Wirtschaft und Künstler waren Mitglieder oder Förderer des Vereins. Am innigsten gestaltete sich das Verhältnis zu Anton Bruckner, dem wir in der Vereinsgeschichte einen eigenen Abschnitt gewidmet haben.

Ab Montag, den 8. September 2014 probt Hard-Chor im Haus « Sängerbund Frohsinn » am Pfarrplatz 10 in Linz. Das ehrwürdige, denkmalgeschützte Gebäude ist das Vereinshaus der Linzer Singakademie.

Anton Bruckner und Unser Verein

Anton Bruckner tauschte 1855 im Alter von 31 Jahren das Amt eines Stiftsorganisten von Sankt Florian mit dem des Domorganisten von Linz, übersiedelte in eine kleine Wohnung im sogenannten Mesnerhaus, Pfarrplatz 2 und wirkte vom Jahre 1856 bis 1868 in verschiedenen Funktionen im « Frohsinn » .

Er trat dem Verein im Jahr 1856 als ordentliches Mitglied bei und wurde dem zweiten Tenor zugeteilt. Im gleichen Jahr wählte ihn die Vollversammlung zum zweiten Archivar, so daß er Einblick in das vorhandene, vielfältige Notenmaterial nehmen konnte. 1868 sah er sich gezwungen den Vorstand zu ersuchen, ihn wegen chronischer Heiserkeit und zunehmendem Hustenreiz unter die Zahl der unterstützenden Mitglieder aufzunehmen. Am 7 November 1860 wurde er von der Vollversammlung zum ersten Chorleiter gewählt. Im Frühherbst 1861 gab er das Amt « wegen zu arger Beleidigungen » (unbekannt von welcher Seite) auf. Am 15 Januar 1868 wurde Bruckner neuerlich zum Chorleiter gewählt, und zwar einstimmig in einer Vollversammlung, die auch Richard Wagner zum Ehrenmitglied ernannte. Aus Dank und in Anerkennung des künstlerischen Wirkens Bruckners überließ Wagner dem « Frohsinn » den Schlusschor aus den « Meistersingern von Nürnberg » zur Uraufführung, die zum glänzendsten Konzert unter der Leitung Bruckners am 4 April 1868 im Linzer Redoutensaal führte, 11 Wochen vor der Uraufführung des ganzen Musikdramas in München. Im Herbst 1868 musste sich der Meister endgültig vom Verein trennen, um in Wien seine neuen Stellungen als Professor am Konservatorium sowie Organist der Kaiserlich-Königlich Hofkapelle antreten zu können. Der « Frohsinn » ernannte ihn aber zum Ehrenmitglied. Ein letztes Mal leitete Bruckner die Männerchöre des « Frohsinns » und des « Sängerbundes » bei einem Gedenkkonzert am 28 Oktober 1877 in Sankt Florian. Zur Beisetzung Bruckners in Sankt Florian sangen am 15 Oktober 1896 alle « Frohsinn » -Mitglieder den Chor « Wie selig sind die Toten » von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Bruckner hat in seiner Zeit als Chorleiter des Vereins mehrere große Konzerte in Linz, aber auch außerhalb in Krems und Nürnberg, sehr erfolgreich geleitet, dem Verein ck 12 Chorkompositionen gewidmet und an den Reisen und

Geselligkeiten, die damals über das heute übliche Ausmaß weit hinausgingen, regen Anteil genommen. Zusammenfassend können wir also mit Stolz auf die innige Verbindung des großen Komponisten, geselligen Dirigenten und Sängers Anton Bruckner mit dem « Frohsinn » zurückblicken, die einen ganz wesentlichen Abschnitt unserer Vereinsgeschichte darstellt.

Les sociétés musicales autrichiennes

(Erich Wolfgang Partsch.)

Musikvereine

Bürgerliches Selbstverständnis

Im deutlichen Gegensatz zur früher fest verankerten Zugehörigkeit zu korporativen Verbänden und Ständen wurde im bürgerlichen Zeitalter des 19. Jahrhunderts die freiwillige Teilnahme an Vereinen unter Rücksicht auf spezifische Interessen und Bedürfnisse möglich. Gerade in den zahlreichen Musikvereinen (Konzertgesellschaften, Liedertafeln, Musikkapellen und Ähnlich) konnten erfolgreich bürgerliches Selbstverständnis und (am Adel orientierte) Bildungsideale demonstriert werden. So fanden sich musikalische Ausübung, Teilhabe an der öffentlichen Musikkultur und gehobene Unterhaltung im Gleichgewicht. Damit wurden diese Vereine auch zu essentiellen Trägern des öffentlichen Konzertlebens. Überdies zeigte sich die Vereinskultur sozial durchlässig, indem Repräsentanten unterschiedlicher Stände zusammenwirkten.

Aktivitäten der Musikvereine

Sieht man die Statuten durch, wurde (besonders bei den Gesellschaften von Musikfreunden) die Förderung des musikalischen Geschmackes, das heißt die Pflege gediegener « klassischer » Werke als Hauptziel angegeben. Damit war also auch eine aufs Publikum gerichtete erzieherische Wirkung angestrebt. So heißt es etwa 1869 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Gmunden : Den Mitgliedern sei besonders die « Ausführung von Kammer- und Orchesterwerken zur Erweckung und Ausbildung des Geschmackes für klassische Musik ... » ein Anliegen. Bei den Männergesangsvereinen standen natürlich die « Pflege des deutschen Männergesangs und Förderung der Geselligkeit » (Sängerbund Rohrbach, 1862) im Vordergrund.

Die Mitgliederzahl schwankte beträchtlich ; so konnte ein Männerchor auch aus nur zehn bis zwölf Herren bestehen. Umgekehrt zählte die Steyrer Liedertafel (neben weiteren Vereinen) nach 25 Jahren mehr als 300 Mitglieder.

Ein nicht zu unterschätzendes Movens für die Mitgliedschaft in derartigen Gemeinschaften war das Gesellschaftsleben, zu dem neben regelmäßigen Proben und Auftritten auch Feiern (Faschingskränzchen, Gründungsjubiläum) und beliebte Reisen (Sängerfahrten) gehörten. Eine soziale Aufgabe der Musikvereine ergab sich durch zahlreiche Wohltätigkeitsveranstaltungen.

Der Protektor war in der Regel eine hoch gestellte Persönlichkeit aus Kreisen des Kultus oder Adels, das soziale

Spektrum der aktiven und passiven Mitglieder reichte vom Adel bis hin zu kleinbürgerlichen Schichten. Überregionale Kontakte ergaben sich durch Reisen, Einladungen externer Musiker und die Verleihung von Ehrenmitgliedschaften an namhafte Künstler.

Gesellschaft der Musikfreunde

Der erste Musikverein in Oberösterreich war die Gesellschaft der Musikfreunde in Linz (1821, später Linzer Musikverein benannt) . Zwei Ziele wurden von ihr angestrebt : durch « Vereinigung der bisher getrennten Musikfreunde » die « Aufführung größerer Musikstücke » zu ermöglichen und einen Fonds für eine gediegene Musikausbildung zu schaffen. Sowohl die Konzerttätigkeit in den frühen Jahren als auch die wenig später eröffnete Musikschule belegen die Erreichung der in den Statuten angeführten Ziele.

Im vorliegenden Rahmen können nur einige wichtige Vereine in Oberösterreich aus dem Vormärz aufgelistet werden :

Gesangsverein Haslach (1833) .

Musikverein Micheldorf an der Krems (1833) .

Gesellschaft der Musikfreunde Steyr (1838 ; 1872 Neukonstitution) .

Musikverein Bad Ischl (1838) .

Männergesangsverein Sängerkunst Steyr (1844) .

Männergesangsverein Traunkirchen (1844) .

Männergesangsverein Bad Ischl (1845) .

Männergesangsverein Linz (1845, seit 1849 die berühmte Liedertafel Frohsinn) .

Männergesangsverein Gmunden (1846) .

Liedertafel Ried (1846 ?) .

Liedertafel Schärding (1846-1847) .

Männergesangsverein Wels (1847) .

Liedertafel Braunau (1847) .

Nach dem Vereinsgesetz (1867) florierte die Vereinskultur mit zahlreichen Neugründungen und es kam zu einer weiteren Öffnung, so daß in größeren Städten mehrere sozial gestaffelte Musikinstitutionen existierten und bei besonderen Festen auch gemeinsam auftraten (zum Beispiel am Ende des 19. Jahrhunderts in Steyr : Gesellschaft der Musikfreunde, Steyrer Liedertafel, Männergesangsverein Kränzchen, A-capella-Chor Sängerkunst und Arbeitersängerbund Stahlklang) .

Auf Grund des Interesses breiter Publikumsschichten kam es aber nicht selten zu Problemen, die künstlerischen Anspruch, technische Ausführbarkeit, aber ebenso Geschmacksdifferenzen betrafen. So standen Konzerte im großen symphonischen Stil neben seichter Unterhaltungsmusik.

Welche beachtlichen Leistungen zustande kommen konnten, zeigen Aufführungen von Bruckners Dritter und Vierter Symphonie mit dem Linzer Musikverein unter Adalbert Schreyer. Beispiele für weitere engagierte Persönlichkeiten sind Franz Xaver Bayer in Steyr und August Göllerich in Linz, die um 1900 gehaltvolle Programme in hoher künstlerischer Qualität forcierten.

Nach dem Tod Göllerichs (1923) verlor der Linzer Musikverein an Bedeutung. Er wurde stillgelegt, konstituierte sich in den frühen 1930er Jahren neu ; unter den veränderten kulturpolitischen Bedingungen (so existierte seit 1925 der Linzer Konzertverein) konnte aber nicht mehr an die frühere erfolgreiche Tätigkeit angeschlossen werden. Die Konsequenz war letztlich die Auflösung im Jahre 1941.

Nachhaltige Musikerziehung

Die bürgerlichen Musikvereine gründeten auch Schulen (Vorläufer der heutigen Landesmusikschulen) und waren somit die Ersten, die wirklich nachhaltig in der Musikerziehung wirkten. Neben der Nachwuchsförderung als Hauptmotiv wurde auch ein breitflächigeres Musikverständnis in der Bevölkerung angestrebt. Waren naturgemäß Gesang, Geige und Klavier zunächst die Hauptfächer, konnten an manchen Orten in der zweiten Jahrhunderthälfte nahezu alle gängigen Instrumente studiert werden, etwa in Linz (« Kaiser-Franz-Josef-Jubiläums-Musikschule des Linzer Musikvereins ») . Damit leisteten diese Schulen auch einen wichtigen Beitrag zum öffentlichen Konzertleben.

In anderen Gruppierungen (Musikkapellen, Liedertafeln) spielte nach wie vor die persönliche Unterweisung durch Ältere, Erfahrene eine tragende Rolle, ebenso im Bereich der Kirchenmusik. Als dafür typische Persönlichkeit sei Leopold von Zenetti (1805-1892) in Enns genannt : Er wirkte als Regens chori und Organist an der Stadtpfarrkirche, zugleich als Geiger, Cellist, Komponist und Kopist. Als Privatmusiklehrer unterrichtete er jahrelang den jungen Bruckner in Musiktheorie, Klavier und Orgel.

In Linz eröffnete die Gesellschaft der Musikfreunde im Jahre 1823 eine Musikschule mit dem Fach Gesang, dem bald der Geigenunterricht nachfolgte. « Knaben und Mädchen minder vermöglicher Aeltern, in so fern sie in den ersten 6 Wochen des mit ihnen begonnenen Unterrichts versprechende Anlage zur Musik verrathen » , wurde die Unterweisung kostenlos erteilt. Vor der Jahrhundertwende konnten rund 500 Schüler verzeichnet werden. Unter der Direktion von August Göllerich (ab 1896) erhielt die Schule sowohl vom Ausbildungsniveau als auch von ihren Aktivitäten her im Linzer Kulturleben einen wichtigen Platz. 1932 wurde sie in « Brucknerkonservatorium » unbenannt.

1846 kam es in Steyr durch die dortige Gesellschaft der Musikfreunde zur Eröffnung einer Schule, ursprünglich aber nur für Kinder von Vereinsmitgliedern. 1881 folgte die Gesellschaft der Musikfreunde in Wels mit einer eigenen Institution nach. Die meisten Schulgründungen fanden aber erst im 20. Jahrhundert statt (schon früh etwa in Bad Ischl, 1906) .

Ignaz Karl Figuly von Szep

Le secrétaire et homme politique Ignaz Karl Figuly von Szep est né le 2 septembre 1807 à Vienne et est décédé le 15 juillet 1875 à Linz. Il fut député Libéral au parlement provincial (« Land ») de Haute-Autriche puis au parlement fédéral autrichien. Il fonde, en 1845, la Société chorale masculine de Linz (« Männergesangsverein, Linz ») rebaptisé en 1848 : le « Sängerbund Frohsinn » et en 1849 : le « Liedertafel Frohsinn » . Une rue porte son nom dès 1877 : « Figulystraße » .

...

Doktor Ignaz Karl Figuly von Szep (Schriftführer : geboren 2. September 1807 in Wien ; gestorben 15. Juli 1875 in Linz) war ein oberösterreichischer Landtags- und Reichsratsabgeordneter.

Der Sohn eines Regimentsattlers studierte von 1826 bis 1829 Rechtswissenschaften an der Universität Wien. Anschließend begann er seine berufliche Karriere am Linzer Landesgericht. Im Jahr 1839 trat er in die Kanzlei von Karl Wisner, welcher später Bürgermeister in Linz wurde, ein.

Figuly wurde 1843 in den Industrie- und Gewerbeverein für Innerösterreich aufgenommen und 1851 erster Sekretär der in diesem Jahr gegründeten Oberösterreichische Handelskammer. Der Jurist setzte sich für eine Verbesserung des oberösterreichischen Verkehrswesens und für die Errichtung des Linzer Zollgebäudes ein, sowie für den Bau des Allgemeinen Krankenhauses, des Landesmuseums und der Realschule. Von 1861 bis 1873 war er im Oberösterreichischen Landtag als Delegierter der Kammer. Auch kulturell war er tätig - so gründete er den Linzer Männergesangsverein.

Standort : Er wurde am Stadtfriedhof Linz / Sankt Martin in Traun (32 DR/16,17) , Neue Heimat ; zur letzten Ruhe gebettet.

...

Ignaz Figuly wurde 1807 als Sohn eines Regimentsattlers geboren. Er besuchte die Konviktschule Sankt Stephan und studierte an der Universität Wien Rechtswissenschaften. Seine berufliche Laufbahn begann er beim Landesgericht Linz, 1839 trat er in die Kanzlei des späteren Linzer Bürgermeisters Doktor Carl Wisner ein, dessen Tochter er 1861 heiratete.

1848 wurde Figuly Adjutant des Kommandierenden der Nationalgarde, weshalb er erst 1861 die Genehmigung zur Eröffnung einer eigenen Kanzlei in Linz erhielt. 1843 wurde er in den Industrie- und Gewerbeverein für Innerösterreich

aufgenommen, 1851 erster Sekretär der im selben Jahr gegründeten Oberösterreiches Handelskammer.

Mit Energie und Sachkenntnis wahrte er die Interessen des Handels und Gewerbes, setzte sich für die Verbesserung des Verkehrswesens des Landes ein, trat für die Errichtung des Zollamtsgebäudes in Linz, den Bau des Allgemeinen Krankenhauses, des Landesmuseums und der Realschule ein. Als Delegierter der Kammer im Oberösterreiches Landtag befasste er sich mit Wirtschafts- und Finanzproblemen, ebenso mit Verfassungsfragen und der Gemeindeordnung. 1874 wurde er stellvertretender Präsident der Advokatenkammer. Doktor Ignaz Figuly von Szep gründete den Linzer Männergesangsverein, der 1848 in Sängerbund Frohsinn umbenannt wurde. Er starb am 15 Juli 1875 in Linz. 1877 wurde eine Straße nach ihm benannt.

Die Figulystraße ist eine Straße im Linzer Bezirk Volksgartenviertel. Sie führt auf einer Länge von etwa 500 Metern von der Gärtnerstraße bis zur Waldeggstraße. Die Straße ist seit 1877 nach dem Reichsratsabgeordneten Ignaz Figuly von Szep (1807-1875) benannt.

Die Straße beginnt an der Kreuzung von Gärtnerstraße und Volksgartenstraße. Sie verläuft in südwestlicher Richtung. Es queren die Coulinstraße, die Tegetthoffstraße und die Beethovenstraße. Die Figulystraße endet an der Kreuzung von der Waldeggstraße mit der Händel-Mazzetti-Straße.

Sein Ehrengab wurde 1969 vom Sankt Barbara Friedhof in den Stadtfriedhof Sankt Martin in Traun verlegt (32 DR/16,17) .

...

Ab 1823 : Universität, Studium der Weltgeschichte, Wien, und bis 1826 der Staatsgeschichte Askultant, Landesgericht, Linz.

1833 : Berechtigung zur Ausübung des Zivil- und Kriminalrichteramtes.

Ab 1839 : Konzipient, Advokaturskanzlei von Doktor Karl Wiser.

1845 : Gründer, Männergesangsverein, Linz.

1848 : Umbenennung in « Sängerbund Frohsinn » .

1848 : Adjutant des Kommandierenden, Nationalgarde.

Ab 1851 : Sekretär, Handels- und Gewerbekammer für Oberösterreich.

Ab 1861 : Rechtsanwalt.

Ab 1874 : Ausschussmitglied, Advokatenkammer (gleichzeitig Stellvertreter des Präsidenten) , Funktionen in Staats- und Gemeindeorganen.

8 Juni 1861 - 22 Dezember 1866 : Landtagsabgeordneter, Liberal, Abgeordneter der Handels- und Gewerbekammer.

8 Juni 1861 - 22 Dezember 1866 : Mitglied des Landesausschusses, Liberal.

18 Februar 1867 - 3 November 1869 : Landtagsabgeordneter, Liberal, Abgeordneter der Handels- und Gewerbekammer.

20 Mai 1867 - 15 Mai 1869 : Reichsratsabgeordneter, Liberal.

11 Dezember 1869 - 8 April 1870 : Reichsratsabgeordneter, Liberal.

20 August 1870 - 27 August 1870 : Landtagsabgeordneter, Liberal, Abgeordneter der Handels- und Gewerbekammer.

15 September 1870 - 10 Juli 1871 : Reichsratsabgeordneter, Liberal.

14 September 1871 - 12 Oktober 1871 : Landtagsabgeordneter, Liberal, Abgeordneter der Städte und Industrialorte (Wahlkreis Linz) .

18 Dezember 1871 - 1873 : Landtagsabgeordneter, Liberal, Abgeordneter der Städte und Industrialorte (Wahlkreis Linz) .

27 Dezember 1871 - 24 April 1873 : Reichsratsabgeordneter, Liberal.

Die nach ihm benannte Linzer Figulystraße verläuft von der Gärtnerstraße in südwestlicher Richtung zur Waldeggstraße.

Figulystraße :

Von der Gärtnerstraße etwa in südwestlicher Richtung zur Waldeggstraße verlaufend. Benannt 1877 nach dem um die Errichtung der Handelskammer verdienten Landtags- und Reichsratsabgeordneten Ignaz Figuly von Szep (1807-1875) .

Le couple von Mayfeld

Baron Friedrich Moritz Franz Edler von Mayfeld

Commissaire provincial de District, compositeur, pianiste, peintre, écrivain, journaliste et critique musical, le Baron Friedrich Moritz (Maurice) Franz Edler von Mayfeld est né le 1er février 1817 à Vienne et est mort le 31 août 1904 à Schwanenstadt, en Haute-Autriche. Fonctionnaire du secteur public, il siégera au parlement de Frankfort (du 9 octobre 1848 au 30 mai 1849) représentant la 13e circonscription électorale de Enns, en Haute-Autriche. Son bureau de

circonscription se trouvait à l'Hôtel « Württemberger Hof », dans la localité de Waidhofen an der Thaya.

Mayfeld va se lier d'amitié avec Anton Bruckner dès sa nomination comme organiste à la cathédrale de Linz.

Critique musical pour le « Linzer Zeitung », il va reconnaître très rapidement les capacités exceptionnelles du compositeur. Il l'encouragera à se consacrer à l'écriture Symphonique. Il disait de lui :

« Ins Symphonische hat mi der Mayfeld eintrieb'n. » . (August Göllerich / Max Auer, volume III/I, page 170.)

Le succès de la création de la Messe n° I (**WAB 26**) de Bruckner dans l'ancienne cathédrale de Linz fera qu'une seconde représentation sera organisée le 18 décembre 1864, dans la Salle de bal de Linz (« Linzer Redoutensaal ») . Après le concert, Bruckner recevra pour l'occasion une couronne de laurier de la part du commentateur et citoyen influent, Moritz von Mayfeld. Ce dernier lui dira alors :

« L'art ne touche pas toujours le divin mais il doit toujours mener à la divinité. »

(« Von einer Gottheit einstens ausgegangen-Muß die Kunst zur Gottheit wieder führen. »)

Mayfeld crut déceler l'éclosion soudaine d'un génie (pour bien intentionné qu'il fût, cet ami de Bruckner ne se doutait ni de la somme de travaux, ni de l'évolution continue dont l'œuvre était en vérité l'aboutissement) .

Mayfeld écrira dans son article du « Abendblatt » (le Journal du Soir) :

« Je peux peut affirmer que le 18 décembre 1864 fut le jour où l'étoile de Bruckner s'est élevée pour la 1re fois, brillant dans toute sa splendeur. Il a exprimé sa grande originalité à travers son propre chemin. Il est difficile de prévoir où cette nouvelle approche (soit la richesse de son imagination, son savoir-faire musical et ses connaissances techniques) le mènera. Une seule chose est sûre, il abordera dans un proche avenir le domaine de la Symphonie, et ce avec le plus grand succès. »

Moritz von Mayfeld va dédier 1 de ses 2 transcriptions pour piano de « Tristan » à Anton Bruckner.

23 août 1871 : Dans une lettre adressée à son ami Moritz von Mayfeld, Anton Bruckner lui fait part du succès triomphal de sa tournée organistique :

« Applaudissements immenses et sans fin ! Seyds Hôtel : 39 Insbury Place, London. » .

11 juin 1872 : Anton Bruckner adresse une lettre à son bon ami Moritz von Mayfeld.

« 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 cœur. » .

12 janvier 1875 : Dans une lettre pathétique adressée à son ami Moritz von Mayfeld (1817-1904) , Anton Bruckner (qui venait tout juste de quitter le Collège Saint-Anne de Vienne) dira :

« Personne ne m'aide. »

Compositions

Études pour piano.

Ballades avec voix.

Lieder.

« Erinnerung » (souvenir) : Manch Bild vergang'ner Zeiten ; sur un texte du poète allemand Heinrich Heine.

« Mir träumte von einem Königskind » (je rêvais d'être l'enfant d'un roi) ; sur un texte du poète allemand Heinrich Heine.

...

The composer, pianist, painter, and writer Baron Friedrich Moritz (Maurice) Franz Edler von Mayfeld was born on 1 February 1817 in Vienna and died on 31 August 1904 in Schwanenstadt, Upper-Austria. When he graduated from Law school, in 1839, he became a Government official.

1840-1850 : District Governor at the Vienna Woods' Regional Office.

1850-1851 and **1859-1873** : District Governor in Linz.

1851-1854 : District Governor of Braunau am Inn.

1854-1860 : District Governor of Ried im Innkreis (« Kreiskomissar 3. Klasse » , in Kreisbehörde Ried) .

1873-1880 : District Governor of Vöcklabruck, Upper-Austria.

Then, he retired as a Provincial civil servant.

9 October 1848 - 30 May 1849 : Moritz von Mayfeld is elected a member of the Frankfurt National Assembly (Parliament) representing the 13th electoral District of Enns, Upper-Austria. His constituency office was at the « Hôtel

Württemberg » (« Württemberger Hof » , in the town of Waidhofen an der Thaya.

From 1848 until his death, he lived in Schwanenstadt.

1851 : Moritz von Mayfeld married Barbara (Betty) Edle von Jenny, the daughter of a textile manufacturer living in Schwanenstadt. She was a talented amateur pianist.

Mayfeld was a friend of Adalbert Stifter. Keen art- and music-lover, Moritz tried his hand as a composer. He dedicated one of his 2 « Tristan » transcriptions to Anton Bruckner. He also wrote travel reviews, concert reviews and works of fiction (e.g. , « Rizzio » ; a tragedy written in 1848) .

6 November 1885 : Bruckner repeats his fears in a letter wrote to Moritz von Mayfeld.

« I protested against the performance of my 7th Symphony because, in Vienna, this has no purpose because of Hanslick and his associates. If the Philharmonic does not heed my protest, then, it can do as it will. »

He also informs him that :

« 2 orders for the score and parts of the 7th Symphony arrived from foreign countries ; 3 from America. »

30 January 1888 : Bruckner writes to his friend Betty von Mayfeld that « the 8th Symphony is far from done » and needed « major alterations » .

« Thank you from the bottom of my heart for your graciousness, as well as that of your husband, the Government Councillor. »

He also gives only a glimpse of his illness :

« It's terrible if one is not well ! »

...

Moritz von Mayfeld : Andere Namen ; Friedrich Moritz Franz von Mayfeld, Maurice de Mayfeld.

Lebensdaten : 1817-1904.

Geburtsort : Wien.

Wirkungsort : Schwanenstadt, Wien, Linz.

Beruf : Beamter, Abgeordneter.

Weitere Angaben Edler ; Staatsbeamter ; Pianist ; Komponist.

Friedrich Moritz (Maurice) Franz Edler von Mayfeld : geboren 01.02.1817 in Wien ; gestorben 31.08.1904 in Schwanenstadt (Oberösterreich) . Staatsbeamter, Pianist, Komponist. War im Verwaltungsdienst in Wien (1840-1850) ; Linz (1850-1851 und 1859-1873) ; Braunau (1851-1854) ; Ried im Innkreis (1854-1859) ; und Vöcklabruck, Oberösterreich (1873-1880) beschäftigt, veranstaltete daneben in Linz gemeinsam mit seiner Frau Barbara (Betty) , geborene Edle von Jenny, einer ausgezeichneten Pianistin, regelmäßig Musikabende, an denen oft der befreundete Anton Bruckner teilnahm, der von Mayfeld zum Komponieren von Symphonien aufgefordert worden sein soll.

...

Moritz von Mayfeld, Komponist und Beamter, geboren am 01.02. 1817 in Wien ; gestoreben am 31.08.1904 in Schwanenstadt (Oberösterreich) .

Einer ausgezeichneten Pianistin, regelmäßig Musikabende, an denen oft der befreundete Anton Bruckner teilnahm, der von Mayfeld zum Komponieren von Symphonien aufgefordert worden sein soll.

Mayfeld schloss 1839 sein Studium der Rechtswissenschaften ab. Von 1840 bis 1850 war er zunächst als Konzeptspraktikant beim Kreisamt für das Viertel unter dem Wienerwald und anschließend bei der niederösterreichischen Regierung in Wien tätig. Bis 1854 fungierte er als Bezirkskommissär in Linz und Braunau am Inn, schließlich bis 1860 als Kreiskommissär in Ried im Innkreis und Linz und bis zu seiner Pensionierung 1880 als Bezirkshauptmann in Linz und Vöcklabruck. 1848 wurde er zum Mitglied der Frankfurter Nationalversammlung gewählt und übersiedelte nach Schwanenstadt. Mayfeld war mit Adalbert Stifter befreundet und versuchte sich als Komponist. Seit 1851 war er mit der Textilfabrikanten-Tochter Barbara (Betty) Edle von Jenny (1832-1908) verheiratet, die eine begabte Pianistin war. Die Musikabende des Ehepaars Mayfeld wurden zum Beispiel von Anton Bruckner besucht, dem das Ehepaar in Freundschaft verbunden war.

Mayfelds Kompositionen umfassen Lieder und Balladen für Klavier und Singstimme, zudem verfasste er Reiseberichte, Konzertrezensionen und belletristische Werke, und andere das Trauerspiel Rizzio (1848) .

Bestandsrecherche Moritz von Mayfeld in der Datenbank « Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich » .

Schriften

Kunst-Rezensionen (und andere über Werke Bruckners) ; Reiseberichte.

Literatur

BrucknerH (1996) ; Sammlung Franz Moißl.

Baronne Barbara (Betty) von Mayfeld

La Baronne Barbara (Betty) von Mayfeld (nom de fille : Edle von Jenny) est née le 15 mai 1832 à Schwanenstadt, en Haute-Autriche, et est morte le 13 juin 1908 à Schwanenstadt. Fille d'un fabricant de textile de Schwanenstadt, elle est une pianiste amateur talentueuse et accomplie, en plus d'étudier la composition. Elle a l'opportunité de prendre des cours de piano en privé avec Anton Bruckner alors que ce dernier vit à Linz. En 1851, elle épouse Moritz von Mayfeld à l'église paroissiale Saint-Jacques (« Sankt Jakob ») de Schwanenstadt.

Un jour, Betty von Mayfeld dira à propos des pantalons trop larges du Maître de Saint-Florian :

« C'est le menuisier qui vous les taille ? »

Bruckner donnait des instructions spéciales à son tailleur personnel de Saint-Florian en ce qui attrait à la coupe de ses pantalons. Il portait un pantalon relativement court et très ample (peu élégant) : cela avantagait son jeu de pieds à l'orgue ; ses mouvements de jambes et ses pas sur la piste de danse. Il prenait toujours le temps de transcrire dans son agenda personnel les informations les plus pertinentes concernant ses partenaires féminines lors de la danse villageoise de la nuit précédente. Ses commentaires écrits comportaient plusieurs surnoms donnés aux robes de ses charmantes demoiselles : « Zottel » , « Gschnürleten » , « Gigerl » , « Blauen » , « Weichen » .

Le port de vêtements amples par Bruckner, durant toute sa carrière, origine des escarmouches et des rituels de poursuite en compagnie de son frère aîné 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. De plus, cette tenue inhabituelle lui permettra de se sentir plus à l'aise aux claviers de l'orgue.

Ignaz Bruckner se souvient :

« Mon frère m'a souvent raconté comment il jouait au voleur dans les prés, en compagnie d'autres garçons de son âge. Lorsqu'ils finissaient par l'attraper, ils lui assénaient de grands coups de bâton dans le dos. Rusé, Anton avait prévu le stratagème : il enfilait, pour la circonstance, de vieux pantalons très rapiécés afin de mieux se protéger. Il ressentait beaucoup de satisfaction à être frappé sans ressentir de douleur. »

La Baronne Betty von Mayfeld se trouvait en cure d'eau froide au sanatorium de Bad Kreuzen lorsque Bruckner fut interné d'urgence du 8 mai au 8 août 1867. Elle s'aperçut vite qu'elle ne pouvait pas porter un certain type de robe en sa présence parce qu'il se mettait aussitôt à compter, de manière obsessionnelle, les pétales de fleurs imprimées ou l'ensemble de perles décoratives.

Il va lui demander de ne plus porter cette robe afin de ne pas aggraver ces compulsions déjà incontrôlables et fort douloureuses.

(Schwanenstadt) Lorsque Betty von Mayfeld joua la 2e Symphonie au piano, Anton Bruckner tomba à ses genoux et s'écria :

« Madame, vous êtes une déesse. »

30 janvier 1888 : Lettre de Anton Bruckner (Vienne) à « Frau » Betty von Mayfeld (Schwanenstadt) .

« La 8e Symphonie est loin d'être terminée. Elle nécessite des modifications importantes. »

...

Baroness Barbara (Betty) von Mayfeld (Maiden name ; Edle von Jenny) as born on 15 May 1832 in Schwanenstadt, Upper-Austria ; and died on 13 June 1908 also in Schwanenstadt. She was an accomplished and talented amateur pianist. She studied composition and also received tuition in piano performance from Bruckner (during his Linz Period)

.

...

Frau Barbara (Betty) von Mayfeld (« née » Edle von Jenny) : geboren 15.05.1832 in Schwanenstadt (Oberösterreich) ; gestorben 13.06.1908 in Schwanenstadt.

Fridolin von Jenny

The town, Schwanenstadt, lies roughly 35 kilometers southwest of Linz and, in the 1850's, had a population of about 5,000. Betty von Mayfeld's father was Fridolin von Jenny, a well-respected Protestant textile factory owner in this overwhelmingly Catholic town of Schwanenstadt. He had strong ties to the local community.

Though nothing else remains, there is still a « von-Jenny-Straße » , in the town.

Fridolin's wife was Susanna von Jenny. Susanna's son-in-law was Moritz von Mayfeld.

The von Jenny family was confessionally mixed : Susanna was Catholic, as were her 4 daughters (including Edle von Jenny) , while her husband and their only son were Protestant.

Fridolin von Jenny died, on Thursday 21 June 1855, in Schwanenstadt. His widow, Susanna von Jenny, began what should have been a relatively straightforward process : she wanted her husband buried in the local cemetery. The task should have been made even easier by the fact that Fridolin was neither poor nor unimportant.

In spite of the circumstances, however, the local priest, Jakob Reitshammer, refused her request : Fridolin was Protestant, the town cemetery Catholic. Susanna was horrified. Its burial took place at a time when the Catholic Church faced increasing scrutiny of its policies in the wake of the Concordat. He was ultimately buried with tombstone in Schwanenstadt, but his son, and many other Protestants, were not as the Church redoubled its efforts to claim jurisdiction over communal cemeteries.

Johann Jenny

The Jenny's emigrated from Switzerland, in the 1780's, and settled in Schwanenstadt after receiving an Imperial Commission to open a textile factory, there.

Johann Jenny was the director of a Muslin factory (« Mouselinfabrikdirektor ») in Schwanenstadt. He died in 1832. Joseph II authorized Jenny and his business partner, Abele, to work there. They were also granted the establishment of a Protestant Church, being of Helvetic confession.

Although the 1781 « Toleranz-Patent » of Joseph II permitted the worship of other recognized religions, the 1832 law re-affirmed that : « der Vorzug des öffentlichen Religions Exercitii aber blos der katholischen Religion eingeräumt wurde » . In Catholic cemeteries, this meant no sermons could be held during the funeral, which was not standard practice among Austrian Catholics in the 19th Century, nor any forms of singing. Both were, then, common at protestant burials.

The von Jenny textile factory, founded either in 1784 or 1786, depending on the source, was important enough to merit a mention in most economic histories of the period. See : Alfred Hoffmann. « Wirtschaftsgeschichte des Landes Oberösterreich : Werden, Wachsen, Reifen. Von der Frühzeit bis zum Jahre 1848 » , 2 volumes, Linz (1952) - volume I, pages 329-330. Roman Sandgruber. « Ökonomie und Politik : österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart » , in : « Österreichische Geschichte » , Vienna (1995) , page 183. Johann Slokar. « Geschichte der österreichischen Industrie und ihrer Förderung unter Kaiser Franz I » , Vienna (1914) , page 312.

Some 60 years later, the factory remained one of the towns' largest employers.

The factory went bankrupt in the 1880's. « Schwanenstadt. Chronik herausgegeben von der Stadtgemeinde Schwanenstadt zur 350-Jahr-Feier der Stadterhebung » , edited by Eckhard Bamberger and Harry Slapnicka, Schwanenstadt (1977) , page 72.

Neither Susanna von Jenny nor the municipal administration in Schwanenstadt mentioned a Johann Jenny in their correspondence. It is probable that he was a brother or other relative of Fridolin's who helped run the factory. 8 non-Catholics were buried in the local cemetery in the 50 years preceding the « von Jenny case » . The last funeral had taken place in 1846.

Le couple Mayfeld

Le couple vivra à Linz, de 1859 à 1873. Ils sont tous deux très friands d'Anton Bruckner, le considérant un ami proche et un compositeur de talent. Lors de soirées musicales organisées à leur résidence de Schwanenstadt, ils lui feront connaître plus en profondeur les œuvres de Ludwig van Beethoven dont les dernières Sonates pour piano et les Symphonies (jouées en version pour 4 mains) . On tentera aussi de lui inculquer les rudiments de l'étiquette en société mais Bruckner restera de glace. Il était fier de parler son dialecte provincial dans les soirées mondaines faisant fi de la réaction des intellectuels.

La force de concentration de Bruckner devant l'acte créateur était si intense qu'à une occasion il refusera d'écouter Moritz von Mayfeld joué au piano des pièces provenant d'autres compositeurs, craignant que cela pourrait nuire sa « mission première » .

...

The couple lived in Linz, from 1859 to 1873 ; and they both were very fond of Bruckner, considering him a close friend and a gifted composer. Bruckner often visited them at Schwamenstadt, in Upper-Austria. He derived great pleasure from listening the Mayfeld's playing the Beethoven Symphonies in piano-duet versions.

...

The Mayfeld's gave him immense encouragement when his 1st truly original compositions began to appear in the 1860's. After his move to Vienna, they saw him frequently because they had an apartment in the city where they lived during the winter months. In later years, Bruckner visited his 2 friends in their country-house, at Schwanenstadt. Their concern for Bruckner and desire that he should make his way socially in the Austrian capital occasionally led to some expressions of dismay at his sartorial habits ! But even such pointed remarks as « did you make these clothes yourself or did you have them cut by a joiner ? » seem to have made very little impression on the stubborn Bruckner whose Upper-Austrian dress sense was a source of much amusement. In matters musical, however, Bruckner was clearly indebted to Mayfeld who, in his capacity as music-critic of the « Linzer Zeitung » , was one of the 1st to recognize and draw attention to the composer's creative gifts.

...

Bei Sängerfahrten der « Liedertafel Frohsinn » nach Schwanenstadt, lernte Bruckner vermutlich Karl Stiglbauer kennen. Ihn traf er bei einem Besuch der Familie Mayfeld zufällig wieder. Über Moritz von Mayfeld sagte Bruckner :

« Ins Symphonische hat mi der Mayfeld eintrieb'n ... »

Literatur

August Göllerich und Max Auer. Band III/1 ; Seite 583.

Renate Grasberger und Erich Wolfgang Partsch. Bruckner skizziert ; Seite 133 f.

« Bruckner-Stätten in Österreich » , von Renate Grasberger, herausgeber Anton Bruckner Institut Linz, Wien (2001) .

« L'affaire » Fridolin von Jenny

Liberals and Catholics in Local Politics : The Death of a Protestant

Turning now from illness to death, so to speak, this next section examines the conflict between the Catholic Church and local Liberals in a different setting : cemeteries and burial practices. Instead of focusing on the broader discourse between Liberals and the Church in public health, it will focus on a single event : the burial of a Protestant in a small Catholic town. The town, Schwanenstadt (68) , lies roughly 35 kilometers southwest of Linz and, in the 1850's, had a population of about 5,000. The deceased, Fridolin von Jenny, was a Protestant textile factory owner in an overwhelmingly Catholic town. When Fridolin died, on 21 June 1855 (a Thursday) , his widow, Susanna von Jenny, began what should have been a relatively straightforward process : she wanted her husband buried in the local cemetery. The task should have been made even easier by the fact that Fridolin was neither poor nor unimportant. His family had emigrated from Switzerland, in the 1780's, and settled in Schwanenstadt after receiving an Imperial Commission to open a textile factory, there. Some 60 years later, the factory remained one of the towns' largest employers. (69) In spite of the circumstances, however, the local priest, Jakob Reitshammer, refused her request : Fridolin was Protestant, the town cemetery Catholic. Susanna was horrified.

The von Jenny family was confessionally mixed : Susanna was Catholic, as were her 4 daughters, while her husband and their only son were Protestant. (70) Reitshammer, who knew of the matter, had brought the issue to Bishop Franz-Josef Rüdiger's attention, some time earlier, and Rüdiger focused on the case during a 1 day conference held in Linz with higher-level clergy from throughout the diocese, a week before Fridolin's death. At the conference, Rüdiger insisted on the Church's rights in determining who could and could not be buried in one of « its » cemeteries. (71) After Fridolin's death, Susanna quickly came to know the Bishop's views. But, instead of bowing to the will of the Catholic Church, she contacted her son-in-law, Moritz von Mayfeld, an official in the provincial administration in Ried, to inquire whether there were other means of proceeding. (72) Mayfeld, after researching the legal precedents, petitioned the « Statthaltereie » , in Linz, « that the deceased be buried **tomorrow**, in the Schwanenstadt cemetery » . (Von Mayfeld made no mention of the cemetery's confessional nature.) (73) The « Statthaltereie » responded the same day with a series of orders to the municipal authorities and the parish priest in Schwanenstadt, as well as the diocese administration in Linz, decreeing that, legally, nothing stood in the way of the funeral. As Mayfeld had argued, and the « Statthaltereie » now repeated, the Josephinist cemetery laws of 1788 dictated that in communes without a separate cemetery specifically for non-Catholics (74) , « the corpses of non-Catholics are to be buried in the general cemetery (the " Allgemeiner Friedhof ") » . (75)

On the next day, Sunday, 24 June (the day after Moritz von Mayfeld's request, and 3 days after Fridolin's death) , the

funeral took place. It was quite a spectacle :

« The funeral was performed with an **inordinate display of pageantry** (“ **mit dem größten Pomp** ”) », complained Rüdiger, who had received a report from Reitshammer on the matter, to the Minister for Education and Religion, Leo von Thun. It featured « an exceptionally large music band and a conspicuous number of followers », and (what Rüdiger found most offensive) « the Imperial and Royal municipal authorities from Schwanenstadt » . (76) Presiding over the events was the Protestant pastor from the nearby village of Rutzenmoos, who performed the service under the watchful eye of 2 gendarmes - sent in case Reitshammer and his supporters tried to interrupt the proceedings. This last point especially incensed Rüdiger. He wrote :

« Could it be more obvious ?

Such proceedings do not take place by chance ; they were planned with a specific purpose ; and against whom was this purpose directed ? Not just the Catholic Church, but also the Imperial and Royal ordinances, which ordinarily forbid such proceedings. The burial was performed by force. Obviously, the local authorities sensed that they were not in the right ; they feared the natural sense of justice undoubtedly felt by the majority of the population, hindered in expressing their views. » (77)

For Bishop Rüdiger, the funeral was a conspiracy that called into question the fundamental alliance between Catholic Church and State. In the ceremony, the bedrock of the neo-absolutist order was being called into question. Local officials, Rüdiger added, seemed bent on using any and all means « as a **demonstration** against the authority of the Catholic Church » . (78) With this last point, he was undoubtedly right.

Yet, why was the Bishop so angry ? It was, after all, only a small local affair ; the deceased had married a Catholic and let his daughters be raised in their mother's confession ; moreover, Fridolin von Jenny was a well-respected factory owner with strong ties to the local community. In a word, he was the type of non-Catholic for whom the Catholic Church should normally have made an exception. And, yet, it did not. Why ? To begin with the obvious, the « Statthalterei » 's decision conflicted with Rüdiger's own feelings on the matter. He placed the laws of the (post-Josephinist) Church above those of the (often still Josephinist) State and the von Jenny funeral hardly differed from any other matter in this regard. In his 1st letter to Eduard Bach on the « von Jenny affair » , in July 1855 (thus, still before the conclusion of the Concordat, in the negotiations for which Rüdiger played a tangential role) , Rüdiger wrote of the Josephinist cemetery legislation which the « Statthalterei » had cited in its decision :

« I cannot agree with the contents of this edict because Church law does not permit the burial of a non-Catholic in a Catholic cemetery. The Church has a higher view of a graveyard (“ Gottesacker ”) , which agrees with the teachings of the Church and the communion of the holy. » (79)

For Rüdiger, ecclesiastical laws were permanent and universal, those of the State, temporary and arbitrary ; he saw it as duty to remind the State of its errors at every opportunity, in an attempt to correct its course. Furthermore, he assumed that, after 1848, the government had an obligation to publicly support the Catholic Church against the

encroaching forces of Liberalism ; the presence of the « Imperial and Royal municipal authorities » , at the funeral, fundamentally called this support into question, thus, undermining rather than upholding public order.

A 2nd reason for his anger was the blow that the incident delivered to his fledgling authority as a Bishop. As a new and relatively young Bishop in Linz (he took office in 1853, at the age of 42, and was the diocese's 1st Bishop of non-noble descent) , Rüdiger was still very much in the process of consolidating his authority. Upper-Austria was a traditionally Josephinist diocese, which did not sit well with a Bishop who had come of age in the Ultramontane and anti-Liberal « milieu » of Vorarlberg and the Tyrol. **(80)** The setting in which Rüdiger presented the « von Jenny case » to his diocese, the « Dekante-Conferenz » , was the 1st time the 28 Deans **(81)** of the diocese met with their new Bishop and, thus, represented an important opportunity for Rüdiger to illuminate his philosophy of pastoral practice. In the conference, he used the « von Jenny case » to illustrate the need for the Church to take a much harder line : to forbid, whenever possible, the burial of Protestants in Catholic cemeteries. With the « Statthalterei » 's decision, Rüdiger's energy, his drive, his grand schemes, and his whole concept of ecclesiastical administration was called into question. As he admitted to Thun, 3 years after the incident :

« My authority was thoroughly compromised before all the Deans of the diocese. » **(82)**

The reasoning of the « Statthalterei » in the matter did seem to rest on solid legal footing. Cemetery legislation, from between 1751 and 1788, was based above all on concerns of public hygiene. It decreed that cemeteries be built outside of cities and away from municipal water supplies. Commune by commune, the government had closed existing cemeteries - 1st prohibiting new cemeteries next to Churches (1751, 1772 and 1774) ; then, closing those cemeteries altogether (1783) ; and, finally, decreeing that all cemeteries located in populated areas be closed and replaced with communal cemeteries located outside municipal boundaries (1784) . **(83)** The cemeteries that resulted from these regulations, however, presented a Classically Josephinist « conundrum » : since a degree of continuity from the old cemetery was assumed, they mostly retained their confessional (and, thus, in almost all cases Catholic and exclusive) nature ; at the same time, because they were built using a mixture of Church and State funds, they also retained a public (and, thus, universal, inclusive and municipal) character. (The word for parish and commune in German is, in both cases, « Gemeinde » ; none of the legislation made any effort in distinguishing which usage was applicable.) The practical aspect of this problem was partially resolved with the 1788 law that Susanna von Jenny's son-in-law, Moritz von Mayfeld, cited in his legal brief to the « Statthalterei » :

« Individual residents of those confessions without a cemetery within the commune (" Gemeinde ") are to be buried in the existing cemetery of another confession, and the closest priest in the confession of the deceased is to preside over the burial. » **(84)**

Although a 1832 law somewhat tightened the burial rules for Protestants in Catholic communal cemeteries **(85)** , in the 1840's and especially after 1848, communities increasingly began to assert control over what they saw as « their » cemeteries.

In the face of Rüdiger's confrontational tone, the « Statthalterei » became unsure of itself - especially since the «

Statthalter » , Eduard Bach, had been away during the crucial days in June - and began a frantic evaluation of existing laws and practices :

What laws currently governed cemeteries ? What practices were in effect in the different communities of Upper-Austria ? What was common practice in Schwanenstadt ? And exactly how far from Schwanenstadt « was » the closest Protestant community with a cemetery ?

From the beginning, it was the State that remained at a disadvantage in gathering this information : births and deaths, marriages and baptisms were registered in each parish with the priest. Under Joseph II, this arrangement was preferred because it both saved money and integrated the Church administration more closely into the workings of the State. In the 1850's and especially after the 1855 Concordat, an increasingly independent Catholic Church presented an additional administrative hurdle for State officials ; the control of important State documents remained under very real Church control.

Even the answer to the 1st question, what laws governed cemeteries in general, was more difficult than the « Statthalterei » had hoped for. Joseph II's laws were certainly the foundation, but each cemetery also had its own « Friedhofsordnung » (a document usually issued jointly by the Church and the local commune) which regulated local practice. In the case of Schwanenstadt, the « Statthalterei » came-up empty, but an investigation of existing practices there turned-up 8 other non-Catholics, « buried by the Protestant pastor from Rutzenmoos in Schwanenstadt's Catholic cemetery » , including one « Johann Jenny, Mouselinfabriksdirektor » who died in 1832. **(86)** Meanwhile, the closest Protestant cemetery was in Rutzenmoos, a small-town 11 kilometers southwest of Schwanenstadt. **(87)** Finally, the established practice seemed to have been that, while non-Catholic residents of Schwanenstadt were buried in the local cemetery, other non-Catholics (Protestants who died in Schwanenstadt while visiting or traveling through) were taken to Rutzenmoos to be buried. **(88)**

Further confusion stemmed from Liberal legislation issued after 1848. Protestants lived in small numbers in communities throughout Upper-Austria and many were buried in their local (ostensibly, Catholic) cemeteries. In an effort to demonstrate the provincial government's tolerance toward « its » Protestant citizens, Alois Fischer, the short-lived Liberal « Statthalter » , mentioned at the beginning of this article, issued a decree organizing the province's Protestants into proper parishes, in order to give them some semblance of an official status. Under that decree, the community in Schwanenstadt, a town of about 5,000 people which included 60 Protestants, was assigned to the parish in the aforementioned village of Rutzenmoos, population under 500 - though almost all of them were Protestants. In the « von Jenny case » , Franz-Josef Rüdiger now cited the same Liberal ordinance, in order to cleanse all « not officially integrated » cemeteries in Upper-Austria of their non-Catholics corpses. **(89)** Since all Protestants in the region were members of an existing parish, he argued, it was there rather than in their local communal (Catholic) cemetery that they should be buried.

To understand why the « von Jenny case » rather than another case came to the Bishop's attention also requires us to turn our attention to the priest in Schwanenstadt, Jakob Reitshammer. Reitshammer was no ordinary member of the lower-clergy, destined to spend his years a parish priest. Rüdiger and he had studied together at the elite «

Frintaneum » in Vienna, in 1839. (90) After receiving his doctorate in theology, Reitshammer returned to Upper-Austria to work at the « Stadtpfarre » in Linz and teach at the seminary. His posting in Schwanenstadt, between 1853 and 1856, was a quasi- « standard » interlude of practical training (he continued his teaching duties throughout) before, again, returning to Linz to take-on a higher position in the diocese administration. Indeed, soon after the incident with von Jenny, Rüdiger called on Reitshammer to lead the effort in organizing the post-Concordat ecclesiastical marriage Courts (« Ehegerichte ») (91) and the school oversight boards. Unlike his 2 predecessors in the parish, who each served long terms as priest in the parish (92), Reitshammer assumed his stay would be short and was, thus, more interested in demonstratively defending the interests of the Church than in maintaining harmony among his parishioners. While his predecessors regularly let the Protestant priest from Rutzenmoos preside over funerals without a fuss, Reitshammer instead brought the « von Jenny case » to Rüdiger's attention.

Fridolin von Jenny's burial took place at a time when the Catholic Church faced increasing scrutiny of its policies in the wake of the Concordat. On the issue of cemeteries and burial practices, public outrage became especially pronounced after Cardinal Rauscher, Bishop Ignaz Feigerle of « Sankt Pölten », and Rüdiger jointly issued a pastoral letter, in February 1856, which sought to clarify Church policy in light of the Concordat. The pastoral letter stated that Catholic priests could, in no way, cooperate during the burial of a non-Catholic, which meant in practice that :

« He may not ring the bell of the local chapel, nor may he accompany the procession. In regions (" Gegenden " ; the pastoral letter made sure to avoid the word " Gemeinden ") where a non-Catholic cemetery exists, the priests should, under no circumstances, permit the burial of a non-Catholic. » (93)

Whereas Josephinist law had sought to unify the parish and the commune (as mentioned above, both are « Gemeinde », in German), the Bishops now aggressively sought to separate the 2. And the State agreed : an ordinance, issued 21 May 1856, by the Ministry for Religion and Education, while expressly permitting the burial of Protestant in the Josephinist-era « common » cemeteries, also re-affirmed the Bishops' policies : no bells, no ceremony, no public displays of any kind. (94)

The February pastoral letter and May ordinances resulted in a rare show of vigorous public disagreement in the 1850's. The ordinance was the 1st official « act » of the State to implement the concordat and Liberals (Protestant and Catholic) were outraged at the way the government seemed to turn its back on Liberal ideals of tolerance. (95) A series of articles appeared in the State-run « Wiener Zeitung » attacking the pastoral letter and the government ordinance. In the articles, the authors also avoid the use of « Gemeinde » at all costs, emphasizing instead the municipality (« Ortschaft »), as the central organizing principle for cemeteries. Juxtaposing the Concordat and the pastoral letter of Rauscher with Josephinist legislation, the articles argued that the latter privileged confessional mixing in municipal cemeteries run by the municipality, permitting the use of Catholic facilities (such as the chapel and church bells) and requiring the Catholic priest to preside over services when non-Catholic clergy were unavailable. (96) After the Concordat, and even well into the 1870's, the Catholic Church refused to change its policy, and conflicts between local authorities and the Church over who could be buried in a local cemetery continued. Though there are no systematic figures for burial conflicts in 1850's and 1860's Austria, anecdotal evidence suggests that incidents, while not everyday, did re-occur with some regularity. Even as late as 1876, the parish priest in Braunau, a medium-sized

town along the Austrian-Bavarian border, refused the burial of a prominent Liberal and Protestant, Jakob Schönthaler, along the same grounds. (97)

The « von Jenny case » , however, did not end with Fridolin's funeral and the Church's humiliation. Knowing that the funeral had taken place before the final signing of the Concordat, Susanna von Jenny, no doubt spurred on as much by her Liberal compatriots as by her own anger, decided to take the matter one step farther : she asked that a tombstone be placed on her husband's grave. In October of 1856, over a year after the funeral had taken place, Susanna again wrote to the « Statthaltereii » , complaining that Reitshammer, citing the new pastoral letter, now refused her request. (98) The « Statthaltereii » , in no mood to again quarrel with Rüdiger, replied that a gravestone « was not permissible » . (99) Susanna did not let the matter rest, even as she was turned down at each successive appeal. (100) Finally, in April 1858, she wrote to the only figure in Austria that still stood above both Church and State : the Emperor. In her letter to Franz-Josef, she retold the story of Fridolin's death, the funeral, the treatment she received at the hands of « her » Church (she was, after all, Catholic) , the distance to the Protestant cemetery in Rutzenmoos, and the cemetery laws of 1788. She, then, pointed-out that, both her husband's death and the funeral, had taken place before the signing of the Concordat and, thus, should not be subject to its provisions, and, moreover, that the laws of 1788 permitted Protestants to mark their grave with « a symbol pertaining to their religion - a cross, a stone » . Just as importantly, she added, her father and grandfather, both Protestant, were buried with gravestones in the same cemetery. The Church, she concluded, was overstepping its jurisdiction and treating the laws of the State disrespectfully. (101)

Emperor Franz-Josef dutifully read the complaint, wrote a short note, and delegated the matter to Thun, Minister for Religion and Education, who now began a new (the 3rd) investigation into the matter. As in 1855, the ministry turned-up many of the same documents and, soon, faced the same problems and questions as the « Statthaltereii » , 3 years earlier. In its final decision, however, the ministry could count on the only unquestionable source of law in the Monarchy, the Emperor, who finally ruled personally on the matter : Franz-Josef would permit the gravestone. Thun passed the Emperor's decision on to the « Statthaltereii » , in Linz, which, in turn, passed it on to Susanna. Thun added that he had been in contact with the Bishop of Linz, who now declared himself willing to allow the gravestone on the condition that it includes only the name and the dates of birth and death. To Susanna von Jenny, Thun stressed that the Bishop's approval very much depended on whether she presented her request « in a truly modest and seemly fashion » , adding :

« It is of the utmost importance that care be taken to avoid any semblance that the Bishop is not acting of his own free will nor that the whole affair represents a victory over the Bishop in the eyes of the believing populace. » (102)

Nevertheless, Franz-Josef Rüdiger had « lost » and it is doubtful that this fact was lost on anyone in Schwanenstadt. A few weeks later, Susanna indeed wrote to the diocese administration with a flurry of predilections, asking for permission to erect a gravestone, to which Rüdiger replied with a rather cold, short letter asking for its exact dimensions. Susanna held to her end of the bargain (small, with only name and dates of birth and death) and Rüdiger finally approved. (103)

Although Susanna won her case, it was not without consequences for the Catholic Church or its opponents. For the Church, small challenges like this only served to heighten its resolve in enforcing the Concordat with a vigor and attention to detail that regularly led to Liberal protests well into the 1860's. (104) 4 years later, for example, when August von Jenny, the only son of Susanna and Fridolin and, like his father, a Protestant, died, Susanna again wrote her son-in-law, Moritz von Mayfeld. This time, however, the response from the Church came swiftly and effectively : August was buried in Rutzenmoos. (105) For Liberals, however, such incidents meant that cemeteries were accorded a prominent place in the anti-clerical laws of May 1868 :

« No parish (" Religionsgemeinde ") can refuse the burial of corpse of a different faith :

1) When the deceased is to be buried in a family burial plot.

2) When no cemetery belonging to the deceased's faith can be found in the municipality (" Ortsgemeinde ") . » (106)

Both provisions (on familial precedence and the more precise wording of « Ortsgemeinde » rather than « Gemeinde ») seem tailor-made for the « von Jenny case » . Even with this new legislation, however, the « cemetery question » was far from over and, in many municipalities, a legal battle between the local government and the Church continued for many years to come. (107)

Notes

(68) In 1860, Schwannenstadt became Schwanenstadt, dropping an « n » . I have chosen the present-day usage for the text, but have left the old spelling unchanged in the quotations.

(69) The von Jenny textile factory, founded either in 1784 or 1786, depending on the source, was important enough to merit a mention in most economic histories of the period. See : Alfred Hoffmann. « Wirtschaftsgeschichte des Landes Oberösterreich : Werden, Wachsen, Reifen. Von der Frühzeit bis zum Jahre 1848 » , 2 volumes, Linz (1952) - volume I, pages 329-330. Roman Sandgruber. « Ökonomie und Politik : österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart » , in : « Österreichische Geschichte » , Vienna (1995) , page 183. Johann Slokar. « Geschichte der österreichischen Industrie und ihrer Förderung unter Kaiser Franz I » , Vienna (1914) , page 312. The factory went bankrupt in the 1880's. « Schwanenstadt. Chronik herausgegeben von der Stadtgemeinde Schwanenstadt zur 350-Jahr-Feier der Stadterhebung » , edited by Eckhard Bamberger and Harry Slapnicka, Schwanenstadt (1977) , page 72. Though nothing else remains, there is still a « von-Jenny-Straße » , in the town.

(70) This arrangement was another remnant of Josephinist marriage laws. Vöcelka. « Verfassung oder Konkordat » , page 23.

(71) It is unclear whether the von Jenny family was made aware of the Bishop's position before Fridolin's death. Franz-Josef-Rüdiger to Eduard von Bach (18 July 1855) ; and Franz-Josef Rüdiger to Leo von Thun (undated letter ; around July 1858) . Unless stated otherwise, all correspondence relating to the « von Jenny case » can be found under the

insignia « ad 3521 1855 » , in : « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(72) Moritz von Mayfeld held the rank of « Kreiskomissar 3. Klasse » , in Kreisbehörde Ried.

(73) Emphasis in the original. Moritz von Mayfeld (from Kreisamt Ried) to SHL (23 June 1855) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(74) « Non-Catholics » refers to what Franz-Josef Rüdiger and his contemporary termed : « Akatholiken » ; Christians of a non-Catholic confession. Jews and Muslims were regarded separately ; atheists and members of other religious congregations could not, yet, legally register those non-faiths.

(75) SHL to Bezirksamt and Pfarramt, Schwanenstadt (23 June 1855) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(76) Emphasis in the original. Franz-Josef Rüdiger to Leo von Thun (undated letter ; around July 1858) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(77) Franz-Josef Rüdiger to Eduard von Bach (18 July 1855) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(78) Emphasis in the original. Franz-Josef Rüdiger to Leo von Thun (undated letter ; around July 1858) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(79) Franz-Josef Rüdiger to Eduard von Bach (18 July 1855) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(80) Though also Ultramontane in outlook, Franz-Josef Rüdiger's predecessor, Gregorius Thomas Ziegler, had not embarked on a grand reform of the diocese during his tenure as Bishop ; moreover, his relationship with the diocese's secular clergy remained tense. Gottfried Mayer. « Katholische Grossmacht » , in : « Die Bischöfe von Linz » , edited by Rudolf Zinnhobler, Linz (1985) . On the inner-Church tensions between the Josephinists and anti-Josephinists, see : Erika Weinzierl-Fischer. « Die Kirchenfrage auf dem Österreichischen Reichstag (1848-1849) » , in : « Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs » , Nr. 8 (1955) , page 178-183.

(81) The 403 parishes of the diocese were organized into 28 deanships (« Dekanate ») which, thus, represented an important intermediary link between the regular clergy and the diocese administration.

(82) Emphasis in the original. Franz-Josef Rüdiger to Leo von Thun (undated letter ; around July 1858) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(83) See : « Friedhöfe » , in : Ernst Mischler and Josef Ulbrich. « Österreichisches Staatswörterbuch : Handbuch des

gesamten österreichischen Öffentlichen Rechtes » , 4 volumes, 2nd edition, Wien (1905) - volume 2, pages 150-154.

(84) « Hofdekret » from 12 August 1788. « Handbuch aller unter der Regierung des Kaisers Josef des II. für die Kaiserlich-Königlich Erbländer ergangenen Verordnungen und Gesetze in einer Sistematischen Verbindung. Enthält die Verordnungen und Gesetze vom Jahre 1788 » , volume 15, Vienna (1789) , page 945.

(85) Although the 1781 « Toleranz-Patent » of Joseph II permitted the worship of other recognized religions, the 1832 law re-affirmed that : « der Vorzug des öffentlichen Religions Exercitii aber blos der katholischen Religion eingeräumt wurde » . In Catholic cemeteries, this meant no sermons could be held during the funeral, which was not standard practice among Austrian Catholics in the 19th Century, nor any forms of singing. Both were, then, common at protestant burials. « Regierungsdekret from 26 October 1832, Zertifikat 28241. Kaiserlich-Königlich ob der ennsischen Landesregierung, Sammlung der politischen Gesetze und Verordnungen für das Erzherzogthum Österreich ob der Enns und das Herzogthum Salzburg » , Band 10 (Verordnungen I. Januar bis 31. Dezember 1828) , Linz (1832) , pages 340-342.

(86) Neither Susanna von Jenny nor the municipal administration in Schwanenstadt mentioned a Johann Jenny in their correspondence. It is probable that he was a brother or other relative of Fridolin's who helped run the factory. 8 non-Catholics were buried in the local cemetery in the 50 years preceding the « von Jenny case » . The last funeral had taken place in 1846. « Gemeinde Schwanenstadt » to SHL (12 January 1856) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(87) This is my own measurement. In the correspondence between Church and government officials, there was much disagreement on this point.

(88) « Gemeinde Schwanenstadt » to Kreisvorstehung Wels (10 August 1855) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(89) « Verordnung über die Einpfarrung der in der Provinz Österreich ob der Enns und Salzburg wohnenden akatholischen Glaubensgenossen zu bestimmten Bethhäuser » , issued on 17 January 1849. Alois Fischer took office on 1 January of the same year. The decree can be found inside a letter from Franz-Josef Rüdiger to « Hofrath » Ritter von Kreil (23 June 1858) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(90) The « Frintaneum » , an elite theological college, was established by the Austrian government, in 1816, to ensure that gifted priests would remain in the Monarchy to take a doctorate rather than go to Rome, where it was feared they would come under the direct influence of the Vatican. On the « Frintaneum » , see : William D. Bowman.. Priest and Parish, pages 104-105. Konrad Meindl. « Leben und Wirken des Bischofes Franz-Josef Rüdiger von Linz » , 2 volumes, Linz (1891) - volume I, page 137 ff.

(91) Under the Concordat, all matters relating to Catholic marriages were heard in an ecclesiastical rather than secular Court.

- (92) Jakob Reitshammer's 2 predecessors, Norbert Petermandl (1817-1842) and Simon Pumberger (1843-1853) , both died in office. Pater Wolfgang Dannerbauer. « General-Schematismus des geistlichen Personalstandes der Diöcese Linz vom Jahre 1785 bis 1885. Eine Festschrift zur Ersten Säcular- Feier des Bisthums Linz » , Linz (1887) , page 174.
- (93) Pastoral letter from 25 February 1852, « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.
- (94) Peter Leisching. « Die Römisch-Katholische Kirche in Cisleithanien » , in : « Die Habsburgermonarchie 1848-1918 » , edited by Adam Wandruszka and Peter Urbanitsch, Vienna (1985) , page 140.
- (95) Friedrich Gottas. « Die Geschichte des Protestantismus in der Habsburgermonarchie » , in : « Die Habsburgermonarchie 1848-1918 » , edited by Adam Wandruszka and Peter Urbanitsch, Vienna (1985) , pages 551-553.
- (96) The « Wiener Zeitung » (6-8 June 1856) . The diocese filed copies under DAL CA/10, Faszikel L25, Schachtel 26.
- (97) Just as in the « von Jenny case » , however, the local administration fought the Church and won. Jakob Schönthaler was a prominent merchant and a leader of the Protestant community. « Bezirkshauptmann Braunau » to SHL (9 April 1876) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 425. As the « Pfarrchronik Braunau » records, he was buried « mit Gewalt » in the local cemetery. (Emphasis in the original.) Cited in : Harry Slapnicka. « Politische Führungsschicht » , page 195.
- (98) Susanna von Jenny to SHL (20 October 1856) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.
- (99) SHL to « Bezirksvorsteher, Schwanenstadt » (24 October 1856) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.
- (100) By April 1857, the matter had made it to the Ministry for Religion and Education in Vienna. See : Leo von Thun to SHL (5 April 1857) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.
- (101) Susanna von Jenny to Emperor Franz-Josef, « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.
- (102) Leo von Thun to Eduard von Bach (8 June 1859) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.
- (103) All correspondence from July 1859, « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.
- (104) Indeed, the issue of protestant burials regularly came-up in the « Ministerrat » . See, for example : « Protokolle Buol-Schauenstein » , edited by Waltraud Heindl, volume 3, page 321. « Die Protokolle des Österreichischen Ministerrates » , edited by Waltraud Heindl, 3. Abteilung : « Das Ministerium Buol-Schauenstein » , Band 4 (Dezember 1854 - 12. April 1856) , page 23 ; « Die Protokolle des Österreichischen Ministerrates 1848-1867 » , Vienna (1987) ,

pages 305-306.

(105) Susanna von Jenny to Moritz von Mayfeld (17 September 1863) ; and BO to SHL (17 September 1863) , « Oberösterreichisches Landesarchiv » StPr XI F, Schachtel 424.

(106) The « Reichsgesetzblatt » , Nr. 49 (25 May 1868) , pages 99-102. See : Austrian Newspapers Online (« Gesetzestexte ») , « Österreichische Nationalbibliothek » , cited 29 October 2004. Available from <http://anno.onb.ac.at/gesetze.htm>

(107) See, for example: « Zur Welser Friedhof-Frage » , in : the « Linzer Volksblatt » (7 August 1886) ; as well as : Helmuth Pree. « Die Sankt Barbara-Gottesacker Stiftung in Linz. Ihre rechtsgeschichtliche Entwicklung » , Linz (2000) .

Schwanenstadt

Schwanenstadt A-4690, Oberösterreich.

Der Ort liegt im Hausruckviertel.

Ursprünglich in Bayern liegend, gehörte der Ort seit dem 12. Jahrhundert zum Herzogtum Österreich. Im Jahr 1627 wurde Schwanenstadt das Stadtrecht verliehen.

Eine ausgesprochene Rarität befindet sich in einem Anbau der Philippsbergkirche : Eine bewegliche Fastenkrippe. Diese wird über einem mit bunten Glaskugeln geschmückten Heilig Grab aufgestellt. Zirka 20 centimeter große, bemalte und geschnitzte Figuren ziehen am Betrachter vorbei. Das « Werkl » wird durch ein Uhrwerk betrieben. Die Fastenkrippe muss alle 90 Minuten aufgezogen werden und ist nur am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag zu besichtigen.

...

Die Geschichte von Schwanenstadt reicht bis in die Zeit der Illyrer und Kelten zurück. Diese gründeten in der Nähe des heutigen Stadtzentrums eine Siedlung namens Tergolape (« Kleiner Markt am Wasser ») . Während der römischen Kolonialzeit wurde aufgrund der günstigen Lage am Hauptverkehrsweg Ovilava (Wels) - Juvavum (Salzburg) eine Poststation errichtet. Tergolapes endgültige Position ist bis heute Gegenstand einer wissenschaftlichen Diskussion. Der erste urkundlich überlieferte Name für den aufblühenden Ort war Suanaseo (788 nach Christus) . Der neu bezeichnete Markt Schwans fand 1361 seine erstmalige urkundliche Erwähnung. Am 26. Juni 1627 wurde der Markt Schwans zur Stadt Schwanenstadt erhoben, nachdem Graf Adam von Herberstorff den Markt um 125.000 Gulden käuflich erworben hatte. In den folgenden Jahrhunderten entwickelte sich Schwanenstadt immer mehr zu einem wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, kulturellen, sportlichen und schulischen Zentrum.

Ursprünglich im Ostteil des Herzogtums Bayern liegend, gehörte der Ort seit dem 12. Jahrhundert zum Herzogtum Österreich. Seit 1490 wird er dem Fürstentum « Österreich ob der Enns » zugerechnet. Im Jahr 1627 Verleihung des

Stadtrechtes durch Adam Graf von Herberstorff. Während der Napoleonischen Kriege war der Ort mehrfach besetzt. Seit 1918 gehört der Ort zum Bundesland Oberösterreich. Nach dem Anschluß Österreichs an das Deutsche Reich am 13. März 1938 gehörte der Ort zum Gau Oberdonau. Nach 1945 erfolgte die Wiederherstellung Oberösterreichs. Die Gemeinde war bis Ende 2004 Teil des Gerichtsbezirks Schwanenstadt und wurde per 1. Jänner 2005 Teil des Gerichtsbezirks Vöcklabruck.

Oberer Stadtturm

Der Stadtturm Schwanenstadt befindet sich im gleichnamigen Ort im Bezirk Vöcklabruck von Oberösterreich.

Wie man auf einem Stich von Georg Matthäus Vischer sehen kann, besaß Schwanenstadt 1674 zwei Stadttürme, die den Marktplatz abschlossen. Diese Türme waren dreigeschossig, jeweils mit einem Zwiebelturm und einer Laterne gedeckt. Die Türme waren der feste Bestandteil der Stadtbefestigung. Die Stadtmauer bestand sonst nur aus einer Palisadenwallanlage und nur teilweise aus festem Mauerwerk.

Der Untere Turm sperrte die Straße nach Linz. In ihm wohnten die Stadtwächter und die Türmer. Dieser Turm wurde 1846 abgebrochen.

Der Obere Turm, der die Straße nach Salzburg sperrte, ist heute noch erhalten. In dem Turm wohnten der Mautner und die Nachtwächter. Der Turm wurde mehrmals durch Hochwässer des Hinterbaches beschädigt und stürzte 1732 ein, aber er wurde danach wieder aufgebaut. Auch bei dem Stadtbrand von 1815 wurde der Turm beschädigt, aber dann nochmals aufgebaut. 1903 wurde der Turm mit einer gewölbten Durchfahrt versehen, die 1949 erweitert wurde. Der Turm ist heute ein massiger viergeschossiger Torbau mit zwei Satteldächern. Auf dem dazwischen liegenden Giebel befindet sich eine Uhr. An der Front Richtung Salzburg ist ein Schwan angebracht, das frühere Stadtwappen, ebenso das gegenwärtige Stadtwappen, von Otmar Hillitzer aus Gmunden 1961, gestaltet als Mosaik. Auch auf der zum Stadtplatz weisenden Seite befindet sich ein Stadtwappen. Heute befindet sich in dem Turm die Stadtturmalerie.

Museen

Pausinger-Villa

Der Garten der Pausinger-Villa liegt auf einem bajuwarischen Gräberfeld, das in den 1970er Jahren ergraben und wissenschaftlich erarbeitet wurde. Auch römische Grabungsfunde konnten verzeichnet werden. Das Haus wurde von der Stadtgemeinde angekauft und renoviert und beherbergt seit 26. Mai 2007 das Schwanenstädter Heimatmuseum.

Heimathaus beziehungsweise Heimatmuseum

Bis in jene Zeit, als die Illyrer und Kelten das Land bevölkerten und unweit des heutigen Stadtzentrums eine Siedlung namens Tergolape (« Kleiner Markt am Wasser ») gründeten, reicht die Geschichte von Schwanenstadt zurück. Während der römischen Kolonialzeit wurde es aufgrund der günstigen Lage am Hauptverkehrsweg Ovilava (Wels) - Juvavum

(Salzburg) eine Poststation. Viele Fundstücke davon sind im Heimathaus zu besichtigen.

Mit Unterstützung der Goldhaubengruppe Schwanenstadt und Obfrau Lisa Berger ist es dem Heimathaus-Verein gelungen, eine wertvolle Original-Urkunde aus dem Jahre 1290 zu erwerben.

Diese Ablassurkunde des Papstes Nikolaus IV mit 13 Siegeln, ausgestellt MCCLXXX für die Pfarrkirche « sancti Michælis archangeli in suans » ist für Schwanenstadt (früher suans) von großer Bedeutung. Dies ist die erste urkundliche Erwähnung, bei der die Pfarrkirche in SUANS Erwähnung findet.

Nach verheerenden Bränden in den vergangenen Jahrhunderten sind einige Bürgerhäuser mit Barock- und Renaissancefassaden wieder errichtet worden. Das Wahrzeichen ist der Stadtturm am westlichen Stadtplatze, in welchem sich auch die Stadtturmalerie befindet. Sehenswert ist auch das Rathaus mit einem schönen Arkadenhof und das Heimatmuseum, die römisch-katholisch Stadtpfarrkirche sowie die evangelische Kirche.

Tergolape

Der Ort Tergolape (Kleiner Markt am Wasser) war eine römische Poststation in der Provinz Noricum ripense. Sie lag auf der Straße zwischen Lauriacum (Enns) und Iuvavum (Salzburg). Man nimmt einen Standort im Umfeld des heutigen Breitenschützing/Schlatt und / oder Schwanenstadt an. Archäologisch konnte Tergolape bislang noch nicht eindeutig nachgewiesen werden.

Seit 1882 wurden bei Grabungen, die durch Fundierungsarbeiten auf diesem Gelände getätigt wurden, Skelettfunde mit Grabbeigaben gemacht, die eine frühmittelalterliche Nekropole vermuten ließen. Als im Frühjahr 1951 abermals Gräber angetroffen wurden, unternahm das Oberösterreichische Landesmuseum eine Notbergung. 1978-1979 wurden erstmals planmäßige Grabungen am Osteingang der Stadt Schwanenstadt durchgeführt. Vlasta Tovornik vom Landesmuseum wurde mit der Grabung beauftragt. Sie schreibt in ihrem Buch Das bajuwarische Gräberfeld von Schwanenstadt :

« Der Gräberbelag zieht sich am nordöstlichen Ortseingang in eher geringer Breite beidseitig entlang der heutigen Bundesstraße, die sich mit der einstigen Römerstraße Laureacum Ovilava Juvavum deckt. »

Im ersten Grabungsjahr konnten im Volksschulvorgarten 36 Gräber freigelegt werden, im Jahr darauf an der Südseite, im Garten der Pausinger Villa, 54 Bestattungen erfasst werden. Als Beigaben in den Frauengräbern treten hauptsächlich Halsperlenketten auf, bei den Männern kommt gewöhnlich ein Messer oder eine Gürtelschnalle, seltener ein Kamm vor. Viele dieser wertvollen Funde sind im Heimathaus in Schwanenstadt ausgestellt. 1996 konnte auch der Vorgarten des Hauses Linzerstraße 17 untersucht werden, wobei weitere 18 Körperbestattungen freigelegt wurden. In der Mehrzahl waren es Westen - Orient orientierte bajuwarische Gräber. Auch hier konnten römische Gebäudefundamente, dichte Lagen römischer Keramik und Kleinfunde wie im Schulgarten, wo sich nach Ausweis der gefundenen Schmiedeschlacken vermutlich auch eine römische Schmiede befand, festgestellt werden. Zusammenfassend zu den Schwanenstädter Ausgrabungen : Das bajuwarische Reihengräberfeld wurde etappenweise (ab 1882 bis 1996, im Wesentlichen in den Jahren 1978 bis 1979) beidseitig der durch Schwanenstadt führenden Linzerstraße auf nicht zusammenhängenden

Grabungsflächen und nicht vollständig aufgedeckt. Die zugehörige zeitgleiche Ansiedlung befand sich eventuell unter der am linken Ufer der Ager gelegenen Altstadt von Schwanenstadt. Das ist allerdings archäologisch nicht nachgewiesen. Im Areal der Nekropole traf man auf urnenfelderzeitliche Siedlungs- und Grabreste, zahlreiche römische Kleinfunde, aber auch von den Grabanlagen gestörte Kulturschichten und Gebäudereste.

Die Funde aus den Grabungen befinden sich im Heimatmuseum Schwanenstadt, im Stadtmuseum Wels und im Landesmuseum in Linz.

Tergolape in Schwanenstadt ?

Die Kartierung der Gräber des bajuwarischen Gräberfeldes lässt erkennen, daß unter der Linzerstraße (Bundesstraße 1) in Schwanenstadt eine Fernstraße lag, die mit der Römerstraße von Ovilava nach Iuvavum gleichgesetzt wird. Dafür spricht die Lage der Befunde von Gebäuderesten unmittelbar an der Römerstraße. Des Weiteren wird gemutmaßt : So kann nunmehr die römische Straßenstation Tergolape am östlichen Ortseingang von Schwanenstadt angenommen werden. Für die Gleichung Tergolape = Schwanenstadt lassen sich verschiedene Gründe anführen. Vor allem sind es Funde, die in Schwanenstadt gemacht wurden und die Tatsache, daß in einem größeren Umkreis von Schwanenstadt, in dem aller Wahrscheinlichkeit Tergolape gelegen sein musste, keine derartigen Funde gemacht wurden, die für eine geschlossene römische Ortschaft von der Bedeutung Tergolapes sprechen. Der Ort Tergolape lag an der Stelle des mittelalterlichen Marktes. Dieser wird 788 als Suanaseo das erste Mal erwähnt und war Mittelpunkt eines karolingischen Gerichtes. Außer Funden von Terra sigillata, Ziegeln, Gefäßscherben und andere sind noch andere Momente für die Identifizierung Tergolape = Schwanenstadt, maßgebend. Nicht zuletzt kann aber nunmehr die römische Straßenstation Tergolape endgültig für diesen Bereich am Ortseingang von Schwanenstadt lokalisiert werden. Zusammenfassend kann man sagen : An Stelle des heutigen Schwanenstadt war zur Römerzeit eine Ansiedlung, die als Straßenknotenpunkt und durch ihre Lage an der Reichsstraße besondere Bedeutung hatte. Der Name Tergolape kann auf Grund der Entfernungsangabe der Tabula nur mit Schwanenstadt in Verbindung gebracht werden ; aus dem Namen ergibt sich ferner, daß die römische Ansiedlung eine illyrische und keltische Niederlassung fortsetzte. Römische Funde wurden auch in Oberndorf und Staig, also in unmittelbarer Nähe der Stadt gemacht, doch ist über die Art der Funde nichts bekannt.

Fastenkrippe

Ein Kilometer nördlich von Schwanenstadt liegt auf einer kleinen Anhöhe die Kalvarienkirche der Pfarre. Sie wurde 1488 von Bischof Albert Schönhofer als Apostelkirche geweiht und 1721 zur Kalvarienbergkirche umgestaltet. Von der Stadt führt ein Kreuzweg zur Kirche, deren neue, modern gestaltete Bilder 1983 geweiht wurden.

Die Philippsbergkirche beherbergt aber in einem Anbau, wahrscheinlich seit 1719, eine volkscundliche Rarität welche nur in den Kartagen zugänglich ist : Über einem mit bunten Glaskugeln geschmückten Heiligen Grab wird eine bewegliche Fastenkrippe, das « Werkl » aufgestellt. Auf einer kleinen Drehbühne ziehen in zwei Ebenen etwa 20 centimeter große, im Stile des späten Bauernbarock geschnitzte und bemalte Figuren am Beschauer vorbei. Sie zeigen die fünf Geheimnisse des schmerzhaften Rosenkranzes. Über diesem beweglichen Teil zeigt ein Relief Pilatus, der sich die Hände wäscht.

Betrieben wird das « Werkl » durch ein Uhrwerk welches seine Kraft von einem schweren Gewicht an der Außenwand der Kirche bekommt. Es muss alle 90 Minuten aufgezogen werden.

Die Fastenkrippe ist nur am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag in der Zeit von 10 bis 18 Uhr zu besichtigen.
Römisch-katholische Stadtpfarrkirche :

Die dem heiligen Michaël geweihte Kirche wurde in den Jahren 1900 bis 1902 im neugotischen Stil errichtet. Der Kirchturm hat eine Höhe von 78 Metern. Der mächtige, 52 Meter lange Kirchenbau mit seinem gut proportionierten Spitzhelmturm ist das Wahrzeichen von Schwanenstadt.

Der Traunfall

Folgt man den Hinweistafeln Wanderweg Traunfall, so erreicht man auf dem linken Ufer die Terrasse der steil abwärtsführenden, jahrhundertealten, bis 1925 dem Verkehr dienenden Traunfallstrasse. Man befindet sich hier auf dem Gemeindegebiet Desselbrunn. Von diesem Weg aus öffnet sich die Sicht auf den hinter den Fallklausen beginnenden, canyonartigen, zerklüfteten Einbruchsraben, der sich nahezu 600 Meter weit flussabwärts erstreckt. Über den in der Flussmitte verlaufenden Grabenrand stürzten einst, als weder Klausen noch Streichwehr ihren Lauf behinderten, die Fluten in den 12 Meter tiefen Abgrund. Der eigentliche Traunfall, wie er einst von naturbegeisterten Literaten beschrieben und auf vielerlei Weise in Bildern festgehalten wurde, der sogenannte Wilde Fall, entstand dort, wo der Graben sich zu einem Kessel erweitert, ehe er sich wieder zu einer Klamm verengt. Über diese hinweg führte die alte, die echte Traunfallbrücke, eine Holzbrücke, deren steinerne Widerlager heute noch stehen. Von dieser Brücke aus sah sich der Betrachter dem Halbrund der stürzenden Wassermassen gegenüber, er verspürte die aufsprühende Gischt, in der das Sonnenlicht sich in die Farben des Regenbogens wandelte, er war eingehüllt in ohrenbetäubendes Donnern und Tosen. Näheres unter : www.desselbrunn.at

...

Vieles von dem, was das Christentum in zwei Jahrtausenden prägte, finden wir in miniature in der Geschichte der evangelischen Pfarrgemeinde Schwanenstadt wieder :

Gründerzeit, Hoffnung und frohe Erwartung ; Zeiten bedrückender Not, stilles Leiden und Dulden.

Resignation und Neuanfang. Konkrete Daten, anhand derer wir uns in die Reformationszeit des 16. Jahrhunderts hineintasten könnten, sind spärlich. Als untrügliches Zeichen für den frühen Widerhall reformatorischen Geschehens, und zwar noch zu Lebzeiten Doktor Martin Luthers, steht der Name Wolfgang Riporger, ab 1537 über beinahe zwei Jahrzehnte erster evangelischer Pfarrer von Schwanenstadt. Die längste Amtszeit hat Wolfgang Steininger aufzuweisen, der dreißig Jahre (1580-1610) der Gemeinde vorstand.

Sein Epitaph, mit der Bitte schließend, Gott möge ihm eine fröhliche Auferstehung verleihen, ist heute an der

evangelischen Kirche angebracht.

Laut kaiserlichem Erlass vom 4. Oktober 1624 mußten alle evangelischen Pfarrer, Diakone und Lehrer das Land verlassen. Andreas Steininger, Nachfolger seines Vaters Wolfgang, wanderte gezwungenermaßen nach Regensburg aus, wo er 1633 starb. Sollte das das Ende der evangelischen Gemeinde in Schwanenstadt gewesen sein? Nein. Zwar gaben die Bürger dem Druck der Obrigkeit nach und wurden rekatholisiert, die Bauern jedoch blieben in aller Bedrängnis standhaft und gaben, gleichsam als Untergrundkirche, ihren Glauben an Kind und Kindeskind weiter, bis diese sich, dank des Toleranzpatentes Josefs II. von 1781, wieder frei zu ihrer Kirche bekennen konnten.

Bis dahin sollte es für evangelische Christen jedoch ein langer Leidensweg werden. Viele hielten dem Druck nicht stand und suchten im Frankenland Glaubensfreiheit und neue Heimat, 53 Familien wurden gezwungen, den weiten Weg nach Siebenbürgen anzutreten, wo die Gegenreformation nicht gegriffen hatte.

Als « Ländler », die bis in unsere Tage hinein Glauben, Sprache und Volkstracht treu bewahrt haben, sind sie in die Geschichte Siebenbürgens eingegangen.

Als 1782 die evangelische Gemeinde in Rutzenmoos neugegründet wurde traten ihr die Evangelischen Schwanenstadts bei. Und es sollte wiederum ein sehr langer Weg bis zur Eigenständigkeit werden.

Ein Kuriosum am Rande, von der Geschichtsschreibung kaum beachtet: Ignaz Gielge berichtet in seiner « Beschreibung der oberösterreichischen Städte » (Wels, 1814), daß Josef II. den Schweizer Webern, die in der Schwanenstädter Musselinfabrik der Herren Jenny und Abele arbeiteten, die Errichtung eines evangelisch-reformierten (also helvetischen Bekenntnisses) Bethauses bewilligte. Die Einheimischen sollten erst 1925, genau nach 300 Jahren, wieder ein eigenes Bethaus besitzen, in dem am 18. Februar 1926 die erste Taufe und zehn Tage später die erste evangelische Trauung gefeiert wurde.

Laut Hofdekret vom 17. November 1783 wurde den « Akatholiken » zugestimmt, in den Gemeinden, die über ein Bethaus verfügten, auch einen eigenen Friedhof anzulegen. Dieser Wunsch konnte verwirklicht werden, als der Greimelbauer Sebastian Neubacher aus seinem Besitz einen Tauschgrund zur Verfügung stellte. Im Mai 1787 wurde mit dem Bau der Friedhofsanlage begonnen. Schon am 17. Juli 1787 wurde der neue Friedhof und auch das Bethaus durch Superintendent Jakob Ernst Koch eingeweiht.

Einen wesentlichen Aufschwung erfuhr die kleine evangelische Gemeinde, als sich der emeritierte Chinamissionar Mathias Neubacher (geboren am 6. Juli 1873 in Unterach) in Schwanenstadt niederließ und die geistliche Betreuung übernahm. 1939 wurde die bisherige Predigtstation aufgewertet und von der kirchlichen Oberbehörde als « Evangelische Tochtergemeinde A. B. » von Rutzenmoos genehmigt.

Im Spätherbst 1944 trafen die ersten Flüchtlingszüge aus den osteuropäischen Gebieten, vor allem aus Siebenbürgen, in Schwanenstadt ein. Bald darauf wurden in den Umlandgemeinden, denen die Flüchtlinge zugewiesen wurden, Predigtstellen errichtet, da der Andrang zu den Gottesdiensten im Betsaal nicht zu bewältigen war.

Um den altersbedingt müde gewordenen Missionar zu entlasten, kam 1948 Pfarrer Berthold Folberth, bis zur Flucht Pfarrer der siebenbürgischen Gemeinde Felldorf, danach Flüchtlingspfarrer in Braunau, nach Schwanenstadt wo er viele Jahre wirken und sein Einsatz mit der Ernennung zum Ehrenbürger der Stadt gewürdigt wurde.

Um die Abwerbung vieler Flüchtlinge nach Übersee und ins deutsche Kohlenrevier zu unterbinden, begann 1953 die evangelische Neusiedlergesellschaft mit dem Bau vieler Einfamilienhäuser in der Agerau. Familien, die in den Kriegswirren Werte und Heimat verloren hatten, blieben da, wurden Schwanenstädter.

Der sich konsolidierenden Gemeinde genügte das Bethaus längst nicht mehr. Und wieder tat sich eine Türe auf. 1954 konnte die ungenützte ehemalige Spitalskirche in der Linzer Straße von der katholischen Pfarre angemietet werden. Das aber führte bedauerlicher Weise zu einem Bruch zwischen Alteingesessenen und Flüchtlingen. Die einen wollten das liebgewonnene Bethaus nicht aufgeben, die anderen konnten dort, des kleinen Raumes wegen, oftmals nicht an den Gottesdiensten teilnehmen. Sie setzten sich durch, was wiederum die verbitterten Alteingesessenen veranlaßte, die Kirchen in den Nachbargemeinden zu besuchen. Erst nach gründlicher Renovierung der Spitalskirche fanden wieder alle zusammen. Doch auch dieser liebevoll hergerichtete Raum war bald zu klein und so begann man von einer eigenen Kirche zu träumen.

Mittlerweile hatte der Oberkirchenrat in Wien am 30. April 1955 die Errichtung der « Evangelischen Pfarrgemeinde A. B. Schwanenstadt » genehmigt ; Berthold Folberth wurde als Pfarrer gewählt und am 10. Juni 1956 in sein Amt eingesetzt. 1957 wurde das jetzige Pfarrhaus in der Schwanbachgasse erworben und aufgestockt.

Am 12. Februar 1961 wird auf dem Spitzbartgrund in der Schwanbachgasse die Spatenstichfeier und am 11. November 1962 schon die Kirchweihe festlich begangen. Endlich hatte die Gemeinde ein eigenes Gotteshaus, das seitdem liebevoll gepflegt und erhalten wird. Vier Glocken im Kirchturm, seit 1986 neue Einrichtungsgegenstände samt Elektrobankheizung im Kirchenraum ; 1990 Einbau der neuen Orgel von der Firma Rudolf von Beckerath aus Hamburg, neue Buntglasfenster aus der Schlierbacher Stiftswerkstatt - Gottes Segen ist sichtbar, greifbar geworden.

Pfarrer Folberth trat 1975 in den Ruhestand. Sein Nachfolger wurde Bernd Ackermann, der am 1. Juli 1979 in seine Heimatkirche, der Evangelischen Kirche im Rheinland, zurückkehrte. Am 2. Dezember 1980 übernahm Pfarrer Magister Horst Radler das Seelsorgeramt und trat Ende Januar 2005 in den Ruhestand. Sein Nachfolger wurde im August 2005 Pfarrer Magister Gerhard Roth. Im September 2013 übernahm Pfarrer Magister Wilhelm Todter das Seelsorgeramt.

Ehrenbürger

Franz Wagner (1872-1956) : Stimmte bei der Volksabstimmung 1938 als einziger Schwanenstädter gegen den Anschluß an Deutschland.

Berthold Folberth : Evangelisch Pfarrer A.B.

Rudolf Staudinger (1923-1995) : Nationalrat, Kommerzialrat.

Johannes Puchmair (1930-2007) : Römisch-katholischer Pfarrer, Konsistorialrat Dechant i. R.

Söhne und Töchter der Stadt

Ignaz Parhammer (1715-1786) : Jesuit, Pädagoge.

Franz Xaver Süßmayr (1766-1803) : Komponist, Kapellmeister, Schüler Mozarts.

Amstetten

Amstetten est une ville en Basse-Autriche, dans la région historique de Mostviertel.

Le 5 novembre 1805, les troupes françaises de Lannes et Murat battent les Austro-Russes commandés par Bagration à la bataille d'Amstetten.

Durant la Seconde Guerre mondiale, après que l'Autriche eut été annexée à l'Allemagne, Amstetten abritait une section du camp de concentration de Mauthausen.

...

Amstetten is a town in Lower-Austria. There are traces of human settlements from the Stone Age and the Bronze Age in the area. The 1st permanent settlement in the area to be mentioned in written sources was Ulmerfeld, mentioned in 995. The 1st mention of Amstetten itself is dated to 1111. In 1858, the town was linked to the rest of Austria-Hungary by railroad. Since 1868, it has also been the seat of the local district administration. During World War II, there were 2 sub-camps of the Mauthausen-Gusen concentration camp in Amstetten.

...

Wie Funde zeigen, war das Gebiet schon in der Jungsteinzeit, Bronzezeit und Eisenzeit besiedelt. Für die Römerzeit ist eine gewisse Bedeutung, belegt durch Funde in Mauer, anzunehmen. In jedem Fall liegt Amstetten an einer damals bereits wichtigen Durchzugslinie : Die römische Limesstraße hat alle späteren Durchzugsstraßen (B I) vorweggenommen. Zur Zeit der Völkerwanderung war das Land aber wieder weitgehend entvölkert, lediglich Slawen siedelten sich an. Im 7. Jahrhundert nutzten die Awaren die Römerstraße. Ihr entlang zogen später auch die Heere, die Karl der Große in den Kampf gegen die Awaren führte. Die Schlacht von 788 « In campo Ibose » (am Ybbsfeld bei Neumarkt an der Ybbs) ist urkundlich gesichert.

Im 9. Jahrhundert wird die als « Slawenland » titulierte Gegend (noch heute gehen viele Orts- und Flurnamen auf slawische Worte zurück) sowohl von Salzburg wie von Passau aus besiedelt und christianisiert. Es ist nicht mehr ganz

klärbar, ob nicht sogar die Pfarre Sankt Stephan mit umgebenden Grundstücken und Pfarrhof vor dem eigentlichen Ort Amstetten bestand, auch wenn sie nicht zu den Urfarren der Gegend gehörte. Auf jeden Fall dürfte es der älteste Teil sein, der sich Amstetten nannte. Von 903 bis 955 war das Gebiet vorerst aber noch von Ungarn besetzt - bis zur Enns. Zu dieser Zeit dürfte im Stadtteil Eisenreichdornach beziehungsweise einer Römerstraße nach Sankt Georgen entlang bereits ein von Dornenhecken umgebener Hof bestanden haben.

Leopold I. erhält 976 als Lehen eine Markgrafschaft am Donautal (aus welcher später Österreich entstehen wird) , und dieses umfasst auch Amstetten. 995 wurde der heutige Stadtteil Ulmerfeld als ein Freising'scher Markt das erste Mal urkundlich erwähnt. Als Ort selbst wird es erst 1111 als Markt des Bischofs von Passau urkundlich genannt, und seine Stärkung, die vor allem eine Stärkung der Pfarre Sankt Stephan war, war wahrscheinlich schlicht Passauisches Zurückdrängen der Salzburger Urfarre Winklarn, dem damaligen « Ipusa » (Ybbs) . Der Name « Amstetten » stammt wahrscheinlich von « Amis stetin - der Wohnort des Amis/Amo » , ein damals häufiger Name. Etwa aus dieser Zeit stammt auch der Kern des ältesten noch erhaltenen Baus Amstettens : des Nordteils der gotischen (nur wenig barockisierten) Stadtpfarrkirche Sankt Stephan.

1321 wurde die Burg in Ulmerfeld unter dem Freisinger Bischof Konrad III. erbaut und der Ort mit Zustimmung des ersten Habsburgers als Römisch-deutschem König Rudolf I. mit einer Stadtmauer ausgebaut.

Auch der Markt Amstetten erhielt die Erlaubnis zur Errichtung einer Befestigung, nutzte diese jedoch kaum. Es kam lediglich zu temporären Wehrgraben- und Hügelanlagen, von denen noch heute einige zu sehen sind. Nicht zuletzt deshalb ist die Geschichte des Marktes in Spätmittelalter und beginnender Neuzeit eine Aneinanderreihung von Plünderungen, Brandschatzungen und Verwüstungen - durch Bauernaufstände, Ungarn, Hussiten oder andere Streitigkeiten. Vollständig niedergebrannt ist der Ort unter anderem 1509 und im Türkensturm 1529, der als « sein tiefster und schrecklichster Niedergang » bezeichnet wird, sodass der Ort etwa bis 1542 verödete und leer stand und damit auch seine Marktprivilegien jahrzehntelang verlor. Die kaiserlichen Urkunden waren schlicht verbrannt.

Immerhin wird aber 1662 wieder ein « Spitalmeister » eines bischöflichen Spitales, das bald den Bürgern übergeben wurde, in den Annalen erwähnt. Und dies obwohl von der Mitte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts der Großteil der Bevölkerung evangelisch war, sich auch die Marktrechte trotz der katholischen Marktherren, der Passauer Bischöfe, zurückerstritten hatten. Durch die Gegenreformation freilich kam es bis Anfang des 17. Jahrhunderts durch harte Maßnahmen zu einem regelrechten « Bevölkerungsaustausch » mit dem bemerkenswerten Indiz für den « gemäßigten Sinn » der Einwohner, weil es im ganzen Raum Amstetten nicht einen einzigen Hexenprozess gab. Zwar arbeitete sich der Markt gegen starke Konkurrenz Seiseneggs (mit dem Landgericht für Verbrechenrecht) und Ardaggers bald zum wichtigsten Ort dieses Teiles des Mostviertels hoch, doch stand er stets im Schatten der viel bedeutenderen Eisenstädte Waidhofen und Steyr. Amstetten fehlten auffällig wichtige Faktoren, die überall sonst Merkmale bürgerlich-städtische Entwicklung waren : Ein Kloster, und Juden.

Diesem Höhenflug schadete der Dreißigjährige Krieg zwar weniger als anzunehmen war, denn die Gegend war durch die Nähe zur kriegswichtigen « Eisenwurzen » (als Waffenschmiede) durch kaiserliche Privilegien abgabenbegünstigt. Dennoch war Amstetten, das 1640 seine erste Poststation bekam, durch Einquartierungen und

Versorgungsverpflichtungen, aber auch durch die Pest, ausgeblutet und geschwächt. Auch wenn der Merianstich von 1649 mit der wohl historisch bekanntesten Ansicht des Marktes diesen wieder mit einer ansehnlichen Zeile von gemauerten Bürgerhäusern um den zentralen Hauptplatz zeigt.

Langsam kam der Ort gegen Ende des 17. Jahrhunderts wieder in die Höhe. Mit der wirtschaftlichen Stellung als Marktplatz stieg auch die Bedeutung als Gerichts- und Steuerort, allerdings nach wie vor nur mit Marktrecht. Für die erstaunliche Entfaltung auch überregionaler Beziehungen spricht unter anderem die Tatsache, daß die Matrikenbücher der ältesten Pfarre, Sankt Stephan, äußerst hohe Anteile von Heiraten mit « Auswärtigen » aufweisen. Häufig dabei solche, die in Amstetten zuvor Arbeit gefunden hatten.

Der Aufbruchsstimmung des Barock - die über das aufblühende Wallfahrtswesen (Sonntagberg mit phasenweise über eine Million Pilgern im Jahr) auch Amstetten berührte - konnte auch der schwerste europäische Pesteinbruch von 1679, der den Ort halb entvölkerte, oder der verheerenden Ruhrepidemie von 1684 mit etwa 110 Toten nur wenig anhaben. Beim neuerlichen Einbruch der Türken und Tataren 1683, der das ganze Land in Panik versetzte, und wo das befestigte Ulmerfeld Zufluchtsort der Amstettner wurde, gelang es tatsächlich kaiserlichen Truppen, den blank liegenden Ort zu verteidigen und vor den schlimmsten Verwüstungen zu bewahren. Die richtete ohnehin die Truppenversorgung « aus dem Land » an. Warum ist nicht klärbar - Amstetten dürfte das gesamte 18. Jahrhundert über sein Marktrecht aber wieder verloren haben. Ein Pfarrbericht von 1718 aus Sankt Stephan weist inklusive der Filialkirche Viehdorf 1870 Erwachsene und 523 Kinder auf.

1803 endeten mit dem Reichsdeputationshauptschluss die Herrschaftsrechte der beiden geistlichen Fürstentümer Passau und Salzburg. 1805 kam es bei Amstetten zu einem größeren Gefecht. Die aus Bayern nach dem Sieg über die Österreicher bei Ulm (die damit Bayern räumen mussten) gegen Wien vorrückenden Franzosen trafen auf die zurückweichenden Russen unter Kutusow, die sich « auf den Höhen von Amstetten festgesetzt » (Napoleon) hatten, und hier geschlagen wurden. In Folge wurde auch der Ort geplündert und zu großen Teilen niedergebrannt. Napoleon berichtet in seinen Memoiren « Mein Leben » von 400 Toten und Verwundeten sowie 1.500 gefangenen Russen. Das Gefecht findet auch bei Tolstoj in « Krieg und Frieden » Erwähnung.

1850 beziehungsweise 1868 wurde Amstetten Sitz der Bezirkshauptmannschaft des Bezirks. Es erhielt im selben Jahr ein Bezirksgericht mit einem Gefängnis.

Seinen Durchbruch erlebte Amstetten schließlich erst in dieser Zeit. Und zwar mit der Eröffnung der Kaiserin-Elisabeth-Westbahn, der heutigen Westbahn (1858) und vor allem der Kronprinz-Rudolf-Bahn (1872) . Letztere war eine « Notlösung » , weil die Bürger von Blindenmarkt sich gegen die zu erwartende Schmutz- und Lärmbelastung ausgesprochen hatten, die Bahntrasse deshalb nicht wie in Amstetten im Ort selbst geführt werden durfte. Damit war Amstetten zum wichtigen Bahnknotenpunkt mit den steirischen Erz- und Holzgebieten und dem Ennstal geworden. Die Bedeutung der Eisenbahn für Amstetten kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, und zwar nicht nur, weil der Kaiser auf seiner Fahrt nach Bad Ischl ab und zu hier Halt machte, um zum Beispiel die neu eröffnete Klosterkirche der Schulschwestern zu besichtigen. Eine der für die Ortschaft folgenreichsten Gründungen des 19. Jahrhunderts. in seiner Bedeutung als Schulplatz war eben die Errichtung einer Filiale der Schulschwestern von Judenau 1876, die bald

deren größte wurde. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es Perioden (so zum Beispiel während des Zweiten Weltkriegs) wo am und um den Bahnhof bis zu 5.000 Menschen beschäftigt waren. Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert die Einwohnerzahl der Stadt.

Unter dem Bürgermeister Johann Wagmeister wurden auch Dammbauten an der Ybbs errichtet, die später nach neuerlichen Hochwässern erhöht werden mussten. Der verheerende Brand vom 17. Juni 1877 brachte einen Rückschlag : Fast der gesamte Ort brannte nieder. Wodurch sich endgültig die geringe Anzahl älterer Bauten erklärt. 1897 erhob Kaiser Franz Joseph I. Amstetten schließlich zur Stadt. Diese wuchs stark : Greimpersdorf, Edla, Dornach, Eggersdorf wurden einverleibt. 1898 begann der Neubau der Herz-Jesu-Kirche, die ab 1939 Zentrum der zweiten Stadtpfarre wurde.

Amstetten war auch Garnisonsstadt der kaiserlich und königlich Armee, des österreichischen Bundesheeres (Kommando Melk) , das 1938 in der Wehrmacht aufging, sowie ab 1976 mit der neu errichteten Kaserne « Ostarrichi » , wo Amstetten in den strategischen Überlegungen des Kalten Krieges « militärischer Schlüsselraum » war. Auf den hohen Blutzoll der Bevölkerung in den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts weist ein großes Kriegerdenkmal im Stadtpark, auf die Opfer ideologischer Verfolgung 1934 und 1938-1945 ein Denkmal am « neuen Friedhof » , und auf die Opfer der sowjetischen Befreier beziehungsweise verstorbener Besatzungssoldaten zwei Denkmäler an prominenten Plätzen hin.

1937 wurde in Mauer bei Amstetten der bedeutendste römische Schatzfund Österreichs gemacht, der sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.

Von 1938 bis 1945 waren in Amstetten zwei Nebenlager des KZ Mauthausen. Nur wenige Bewohner der Stadt gaben nach dem Ende der Naziherrschaft an, etwas von den örtlichen NS-Verbrechen gesehen oder gewusst zu haben.

Als Bahnknotenpunkt war Amstetten während des Krieges von strategischer Wichtigkeit als Kriegsziel, und wurde deshalb mehrmals von US-Amerikanern und später von den Sowjetischen Truppen schwer bombardiert. Die Reparaturarbeiten an der Infrastruktur wurden vornehmlich von KZ-Insassen durchgeführt. Das schwerste Bombardement erlitt die mit Flüchtlingstrecks und sich zurückziehenden Wehrmachtsteilen vollgestopfte Stadt dabei erst in den letzten Apriltagen 1945, ausgelöst von einer längst sinnlosen Fliegerabwehrreaktion der zur Bewachung der KZ-Häftlinge stationierten SS-Truppen. Dieser Angriff forderte alleine über 200 Tote. Neben schwersten Zerstörungen, darunter eines der wenigen erhalten gebliebenen Bauwerke aus dem Mittelalter, der « Kilianbrunnen » , an der Stelle des mittelalterlichen Prangers.

Seit dem 16. Jahrhundert wurden in Amstetten Ziegel gebrannt, was der Stadt im Westteil ihr topographisches Gepräge (Kreuzberg und Sonnleitenberg) gab. Dies war ein wichtiger Faktor dafür, daß der Wiederaufbau nach 1945 vergleichsweise zügig voranging.

Schon kurz nach dem Kriege kam es zur Neuerrichtung demokratischer Strukturen, die sich im Ringen der Bevölkerung um österreichische Identität und Gestalt in aus heutiger Sicht nahezu Don-Camillo-ähnlichen Auseinandersetzungen zwischen den « Schwarzen » (ÖVP) und den « Roten » (SPÖ) mit den von der sowjetrussischen Militärverwaltung akzeptierten Wochenblättern Amstettner Bote (später Niederösterreichische Nachrichten ; gegründet 1946 von Josef

Wagner und Franz Biberauer) und Amstettner Zeitung (von den Nazis aus privatem Besitz der Familie Queiser enteignet, von den Russen 1946 der SPÖ übergeben, 1947 aufgegeben) mit wahren « Schildbürgerien » abspielten.

« Frau » Eidenberger

Le pays ancestral d'Amstetten ne possède aucune composition provenant de la plume de Bruckner mais une anecdote, transmise par tradition orale, implique une femme née dans la région :

Comme Bruckner sera organiste à la cathédrale Linz, de 1855 à 1868, il aura souvent l'occasion de se rendre à Lustenau pour aller visiter, chez lui, le riche propriétaire de l'entreprise Eidenberger. Le compositeur appréciait tout particulièrement la « bonne soupe » que lui servait son épouse. Pour la remercier, il lui fera parvenir une bague précieuse portant l'inscription : « La perle de Lustenau » . (Lustenau était alors une banlieue de Linz. Aujourd'hui, c'est la zone industrielle de Voest.)

« Frau » Eidenberger naquit dans le village de Pampl dans la région paysanne de Ulmerfeld. Hériteront successivement du célèbre anneau : la famille Kriechbaum, madame Lilly Selker, la famille Kubasta-Scheinecker. Aujourd'hui, elle est la propriété de madame Gertraud Ornazeder.

Lustenau

Lustenau est une commune du Vorarlberg. Elle est subdivisée en 4 paroisses : Rotkreuz, Rheindorf, Kirchdorf et Hasenfeld.

Lustenau est située sur la rive-est du Rhin, qui sert de frontière avec le Canton de Saint-Gall, en Suisse. Son altitude est de 404 mètres au-dessus du niveau de la mer. Du fait que la commune soit située au fond de la vallée du Rhin, il n'y a pas de collines ni de montagnes.

Jusqu'en 1806, Lustenau était une libre cour du Saint-Empire Romain germanique puis, après la dissolution de ce dernier, un État indépendant. Depuis 1830, Lustenau fait partie de l'Autriche.

Au XIXe siècle, cette commune a été marquée par l'agriculture avant de devenir au XXe siècle le centre de l'industrie de la broderie du Vorarlberg.

Les habitants de Lustenau parlent, pour la plupart, un dialecte alémanique très marqué. Ce dialecte se différencie beaucoup du dialecte parlé dans le reste de la région. Hélas, la part de la population qui le parle ne cesse de diminuer. La différence par rapport aux autres dialectes de la région est surtout l'utilisation de triptongues (exemple : Wäiag - Weg : pour chemin) . Ce dialecte caractéristique est probablement dû à l'enclavement de la commune.

Au XIXe siècle, le Rhin a régulièrement provoqué des crues dévastatrices dans la commune. En moyenne, tous les 4 ans, il y avait des inondations catastrophiques. À l'époque, les communes s'occupaient elles-mêmes de la protection contre

les hautes eaux, ainsi les citoyens faisaient les corvées. À la fin du siècle, la régulation du Rhin, réalisée peu à peu, met un terme aux difficultés industrielles dues aux inondations. À la même époque, la broderie vit son apogée.

...

Anton Bruckner sera le directeur musical du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » durant 2 périodes : du **7 novembre 1860** au mois de **septembre 1861** ; puis du **15 janvier 1868** jusqu'à son départ pour Vienne, plus tard cette même année. Sous sa tutelle, le Liedertafel « Frohsinn » remportera un certain nombre de succès à l'étranger, notamment en 1861 à la « Sängerkonferenz » à Krems (**29 et 30 juin**) et à Nuremberg (du **20 au 22 juillet**) .

11 novembre 1860 : La mère de Bruckner, Maria Theresia Helm (la femme la plus importante dans sa vie ; celle qui lui a permis d'accéder au monastère de Saint-Florian) , meurt à l'âge de 59 ans d'une maladie pulmonaire (tuberculose) à sa résidence du 70 « Schmiedhaus » (la maison du forgeron) à Ebelsberg. L'édifice a été démoli depuis ; le site correspond maintenant au n° 2 Kremsmünsterer.

Bruckner fera venir un photographe directement de Linz pour l'immortaliser, couchée sur son lit de mort.

Dans une lettre adressée à sa sœur Rosalia, Bruckner dit :

« Ma chère “ Sali ” ! J'ai le profond regret de t'informer que la situation a pris un tournant inattendu. Notre mère bien-aimée vient tout juste de quitter pour un monde meilleur (11 novembre, à 4 heures de l'après-midi) . Le service funèbre aura lieu mardi matin. J'espère que tu seras en mesure d'y assister, en compagnie du beau-frère. »

Son cerceuil, qui se trouvait originalement au cimetière d'Ebelsberg, sera relocalisé en 1924 pour se retrouver aux côtés de son mari, Anton « sénior » , dans la cour de l'église paroissiale d'Ansfelden.

Plus avancé sera sa carrière, moins Bruckner aura gardé contact avec sa mère. Son décès sera pour lui un véritable choc. Il ordonnera à un photographe, venu directement de Linz, de l'immortaliser couchée sur son lit de mort. Il suspendra l'ultime photo de sa mère sur un mur de son appartement du 41 de la « Währingerstraße » (dans le 9^e arrondissement) , en prenant bien soin de la dissimuler derrière un petit rideau de couleur verte. Un prie-Dieu y est aussi installé. Cet espace lui servira de lieu de recueillement lors des moments de dépression.

L'intransigeance devant le mariage est-elle la véritable raison de la rigoureuse abstinence que Bruckner observera toute sa vie ? Celle-ci, en tout cas, était devenue un objet de dérision de la part de l'entourage viennois du compositeur. On rapporte que parfois ses amis lui envoyaient à domicile quelque créature légère, et s'ébadaient fort d'apprendre qu'il se mettait en prières dès qu'il se rendait compte où l'on voulait en venir ! ... Ce fait qui prêle à sourire prend une tout autre dimension quand on sait que l'image devant laquelle le musicien se prosternait pour l'implorer de lui épargner la tentation n'était autre que le portrait de sa mère !

...

Bruckner was greatly upset by the death of her mother. He regretted that she had never joined him in Linz, as he had frequently urged.

...

Parallèlement à toutes ces activités, Anton Bruckner réussit à aborder de nouveau, à la fin de 1860, la composition avec l'approbation tacite de Simon Sechter. Il écrit des pièces relevant de l'enseignement théorique ainsi que quelques œuvres chorales.

1860-1861 : Fugues en ré mineur, si bémol majeur, do majeur et en la mineur pour orgue. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler. 48026, édition Klaus Kindler et Ekkehard Stier, Münster.

24 décembre 1860 : Julius Korngold is born in Brünn, Moravia (then, part of the Austrian Empire ; now Brno, Czech Republic) . He will go on to become an influential newspaper critic, and father of a precocious composer : Wolfgang Amadeus Korngold.

AB 57 : 1861

In 1861, shortly after Anton Bruckner had been granted the directorship of the Linz Liedertafel « Frohsinn » , Simon Sechter pronounced him ready for all musical eventualities. In Linz, Bruckner also acquired many friends, none of them more valuable than Bishop Franz-Josef Rüdiger. Bruckner composed for the Choral Society as well as for the church, and whipped his charges into a prize-winning body. However, in 1861, he resigned. As a joke, some of the members had arranged a phony attempted seduction of Bruckner by a waitress on whom he had cast worshipful eyes. Bruckner did not find it funny.

Later that year, seeking certification as a Conservatory teacher, he went to Vienna and was asked to improvise for a jury consisting of Simon Sechter, Joseph Hellmesberger, Felix Otto Dessof, Johann von Herbeck, and Moritz Adolf Ritter von Becker. Some quirk persuaded them to give him a theme they all thought impossible. Bruckner, without blinking, turned it into an introduction and fugue that left them all gasping. (It has been suggested that Bruckner's remarkable improvisational prowess explains why he wrote down no important organ pieces.)

In 1861, a great future was already prophesied for Anton Bruckner :

« “ Herr ” Bruckner is also recommended as an excellent teacher of music at the Conservatory and instructor of residential pupils. May a musician, as efficient as he is modest, be so lucky as to find a position in Vienna appropriate to his talent and ability. »

WAB 94/1

Vers 1861 : WAB 94/1 - « Volkslied » , chant populaire en do majeur pour chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) . Composé dans le cadre d'une compétition afin de choisir un nouvel hymne national facile à chanter (« für eines sangbares Nationallied ») . Sur le texte allemand en 6 versets « Anheben laßt und all' zusamm' ein Lied von starkem Klange » (levons-nous et entonnons très fort ce chant) de Josef Winter. La Ire version.

Les musicologues ne s'entendent pas sur la date de composition : 1861 pour August Göllerich ; 1859 ou 1866 pour Max Auer ; et autour de 1861 pour Franz Grasberger.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 191-192 ; fac-similé du manuscrit autographe.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 145-147.

Anheben laßt uns allzusamm'
Ein Lied von starkem Klange,
In Österreich den deutschen Stamm
Laßt preisen uns mit Sange.
Die auf die Ostmark einst gestellt,
Dem Feind den Weg zu weisen,
Sie stehen heute noch im Feld
Und halten blank ihr Eisen.

Und gilt's auch nicht, den Hunnenschwall
Mit Schild und Schwert zu stauen,
Aus deutschen Leibern einen Wall
Dem Türkenvolk zu bauen ;
Uns blieb so mancher grimme Gast
Noch in den Sand zu fegen,
Im Ostreich ward uns nimmer Rast,
Hand in den Schoß zu legen.

Mit Trommeln nicht und Feldgeschrei
Wird heut' zur Schlacht geschritten,
Der Feind schleicht leise sich herbei,
Er wohnt in unsrer Mitten
Und möcht' uns drängen gar zu gern
Zur schimpflichsten der Taten :
das Deutschtum, unsres Wesens Kern,
Das sollen wir verraten.

Wir aber halten gute Wacht
Und werden nicht erschlaffen.
Wie einst in Not und Sturm und Schlacht,
So schallt's auch heute : Waffen !
Und wo der kühne Ruf erklingt,
Schart er die Kampfgenossen,
Das Blut, das unsere Scholle düngt,
Ist nicht umsonst geflossen.

Ob wir im welschen Gau zufernst,
Ob hoch in Böhmen hausen,
Ob Siebenbürgens Eichen ernst
Um unsre Söhne brausen,
Uns einet Sitte, Ehr' und Zucht,
Die Sprache hold und süße,
Und mahnend trägt durch Tal und Bucht
Die Donau Schwarzwalds Grüße.

So laßt uns halten fürderhin
An deutscher Sprach' und Treue,
Dem deutschen Stamme, deutschem Sinn
Gelobt euch an aufs neue.
Der Osten kam in unsre Hut,
Darnach tun wir uns schreiben,
Doch deutsch sind wir in Mark und Blut
Und wollen Deutsche bleiben.

WAB 94/1 (circa 1861) : « Volkslied » ; popular song in C major for voice and piano. Lyrics by German poet Oskar von Redwitz. Composed for a competition for a singable National hymn (« für eines sangbares Nationallied ») .

Oskar Freiherr von Redwitz (28 June 1823 - 6 July 1891) was a German poet from Lichtenau, Bavaria. Having studied at the Universities of Munich and Erlangen, he was apprenticed to the law in the Bavarian State service (1846-1849) .

He next (1849-1850) studied languages and literature at Bonn, and, in 1851, was appointed professor of aesthetics and of the history of literature at Vienna. In 1852, however, he gave-up this post and retired to his Estate of Schellenberg, near Kaiserslautern.

The pious sentimentality of his Romantic epic, « Amaranth » (1849 ; 42nd edition, 1898) , had already gained him enthusiastic admirers, and this work was followed, in 1850, by « Märchen » and by « Gedichte » (1852) and the tragedy « Sieglinde » (1854) . He next settled on his Estates near Kronach, and here wrote the tragedy « Thomas

Morus » (1856) , the historical dramas « Philippine Welser » (1859) and « Der Zunftmeister von Nürnberg » (1860) , of which the 1st 2 met with great success.

Elected member of the Bavarian Second Chamber for the district in which he lived, he removed to Munich, in 1862. In 1868, he published the novel « Hermann Stark, deutsches Leben » , and, in 1871, « Das Lied vom neuen deutschen “ Reich ” » (Song of the New German « Reich » , which contains several hundred patriotic sonnets) . In 1872, he took up his residence at Meran, but passed the last years of his life at a sanatorium, near Bayreuth, for nervous disorders, where he died on 6 July 1891.

Regarding personal names : « Freiherr » was a title, translated as « Baron » , not a 1st or middle name. Before 1919, preceding the 1st name, former titles are with people alive after 1919 dependent parts of the surname, thus preceding the main surname and not to be translated. The female forms are « Freifrau » and « Freiin » .

WAB 2

11 février 1861 : WAB 2 - « Am Grabe » (sur la tombe) (« Grabgesang ») , élégie (poème lyrique, mélancolique de 21 mesures) fa mineur pour chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) . Composée à Linz sur le texte allemand « Brüder, trocknet eure Zähren » (frères, séchez vos larmes) retenu par le théologien et écrivain autrichien, Ernst von Marinelli (1824-1887) , chef de chœur de l'église abbatiale de Saint-Florian. Les 3 1res strophes seront ré-utilisées « a cappella » lors de la composition du « Vor Arneths Grab » (**WAB 53**) . Création à Linz, le 11 février, par le Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » dirigé par le compositeur, lors des funérailles de Josephine Hafferl.

La composition a été créée en février 1861 à l'occasion du décès de la veuve du commerçant Josephine Hafferl, mère du président de l'orphéon de « Frohsinn » , Josef Hafferl. Le texte avait déjà été rédigé en 1854 pour la composition de Bruckner **WAB 53** - seule, la 4e et dernière strophe a été supprimée. C'est Bruckner lui-même qui a dirigé l'orphéon de « Frohsinn » lors de la 1re représentation du 11 février 1861, il fait ainsi, pour la 1re fois, son apparition en tant que compositeur à Linz.

1re édition : UE 7459, Friedrich Eckstein, « Erinnerungen an Anton Bruckner » , Universal-Edition, Vienne (1923) .

UE 4984, Josef Venantius von Wöb, Universal-Edition, Vienne (1924) ; avec un avant-propos de Josef Venantius von Wöb.

AR 7182, Adolf Robitschek, Vienne (1954) ; arrangement de Louis Dité pour chœur d'hommes, 3 trombones et orgue (ou harmonium) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 47-48.

Brüder, trocknet eure Zähren,
Stillt der Schmerzen herbes Leid,

Liebe kann sich auch bewähren
Durch Ergebungssinnigkeit.
Wohl ist dies das letzte Schauen
Auf die Leiche und den Sarg,
Doch die Seele, die sie barg,
Triumphiert durch Gottvertrau'n.
Drum lasst uns den Herren preisen,
Der die Edelste erwählt
Und für uns, die armen Waisen,
Auch den Himmel offen hält.

11 février 1861 : « Am Grabe » (**WAB 2**) for unaccompanied male chorus by Anton Bruckner (aged 36) , to words of Ernst von Marinelli and Heinrich von der Mattig, is performed for the 1st time, by the Liedertafel « Frohsinn » of Linz, directed by the composer, on the funeral of Josephine Hafferl.

15 février 1861 : The String Quartet in C minor (**WAB 111**) by Anton Bruckner is performed for the 1st time.

Février 1861 : In Vienna and Paris, Richard Wagner creates the framework for the libretto of « Die Meistersinger von Nürnberg » . He makes heavy revisions to « Tannhäuser » for performance at the « Paris Opéra » : the « Paris version » . Wagner is, then, allowed to re-enter Germany, except Saxony.

Février - mars 1861 : Dernier séjour de Bruckner à Vienne auprès de Simon Sechter.

17 mars 1861 : The Kingdom of Italy comes into existence, under the rule of Victor Emmanuel II, including most of mainland Italy except for Venetia-Lombardy.

26 mars 1861 : Examen de contrepoint sur le dernier segment du programme : « canon et fugue » . Attestation de Simon Sechter.

1861 : Nomination d'Otto Kitzler (en provenance de Königsberg) au poste de chef principal de l'Orchestre du « Landständischen Theater » de Linz.

Enseignement auprès d'Otto Kitzler (1861-1863)

Ever the perfectionist, Anton Bruckner was still not satisfied with his progress, and applied to Otto Kitzler, a Linz orchestral cellist, for lessons in orchestration. It was Kitzler who, in 1864, introduced him to Richard Wagner's music, of which he had not previously heard a note. Bruckner was stunned at how far one could diverge from the rules he had been taught to treasure and was, henceforth, a worshipper (but, by no means, an imitator) of Wagner.

26 mars 1861 - juillet 1863 : Anton Bruckner entreprend une autre phase de son perfectionnement en abordant

l'étude de la forme musicale et de l'orchestration auprès du chef d'orchestre et violoncelliste du Quatuor Karl Zappe (en résidence au Théâtre de Linz) , l'allemand Otto Kitzler (1834-1915) qui est 10 ans plus jeune que son nouvel élève. Il va acquérir une connaissance aigüe du contrepoint à travers les œuvres du compositeur de la Renaissance italienne, Giovanni Pierluigi da Palestrina. De plus, Kitzler va présenter à Bruckner des partitions modernes et élargir ses connaissances en ce qui attrait à l'utilisation du trombone ; ceci lui redonnera du courage. Bruckner entendra, pour la 1re fois, des pièces modernes de Franz Liszt et de Richard Wagner. L'Opéra « Tannhäuser » donné par Kitzler le sidérera. Sa joie sera totale le jour où il va se rendre à Munich pour la première de « Tristan und Isolde » , rencontrant ainsi Richard Wagner en personne. C'est à ce moment que Bruckner se rendra compte des limites de l'enseignement académique rigoriste qu'il a reçu.

Otto Kitzler

Le chef d'orchestre et violoncelliste allemand Otto Kitzler est né le 16 mars 1834, à Dresde. « Kapellmeister » (chef d'opéra) du théâtre de Linz, Otto Kitzler est surtout connu pour avoir enseigné, de 1861 à 1863, les formes et l'orchestration modernes au futur compositeur Anton Bruckner. Son répertoire de concert sera composé essentiellement des œuvres de Louis Spohr, d'Hector Berlioz, de Felix Mendelssohn-Bartholdy, de Robert Schumann, de Carl Maria von Weber, de Franz Liszt et de Richard Wagner. Kitzler restera dans cette ville 10 ans de plus que Bruckner, qui était alors l'organiste titulaire à l'ancienne cathédrale (« Alter Dom ») . Après avoir émerveillé son élève avec la richesse du Romantisme dont ses programmes de concert sont amplement nourris, Kitzler sera témoin de la réalisation, en juin 1863, de la Symphonie d'études (surnommée plus tard n° 00) . Kitzler et Bruckner resteront très liés jusqu'en octobre 1896, moment de la mort du Maître de Saint-Florian. Otto Kitzler s'enlèvera la vie en se poignardant le 6 septembre 1915, à Graz. Il était alors âgé de 81 ans.

Anton Bruckner développera une amitié profonde avec son nouveau professeur qui s'avère être plus jeune que lui. Kitzler, un homme ouvert sur le monde, se retrouve devant un élève pieux et inhibé. (Bruckner n'avait même jamais mis les pieds dans un théâtre avant de commencer à étudier avec Kitzler.) Mais ces différences de provenance et de culture ne deviendront pas un obstacle. À l'exception de quelques œuvres de Felix Mendelssohn-Bartholdy et de Carl Maria von Weber, le répertoire connu par Bruckner à ce moment est relativement conservateur. Il s'imprénera de la musique de la nouvelle école germanique sans oublier les partitions de Beethoven et de Meyerbeer. Adieu règles strictes, bienvenue liberté !

Il étudiera d'abord les cadences retrouvées dans les œuvres anciennes de la période Baroque puis celles en 2 et 3 parties (chansons, danses, marches, menuets, trios, rondos, études, sonates) utilisées par les Classiques viennois pour finalement conclure avec le traité « Die Lehre von der musikalischen Komposition » (L'enseignement de la composition musicale) d'Adolf Bernhard Marx.

Kitzler proposera également à son élève, « Lehrbuch der musikalischen Komposition » (Traité de composition musicale) en 4 volumes rédigé entre 1850 et 1867) de Johann Christian Lobe et « Die Grundzüge der Formen musikalischen » (Les principes de base de la forme musicale) d'Ernst Friedrich Richter.

...

Otto Kitzler (geboren 16. März 1834 in Dresden ; gestorben 6. September 1915 in Graz) war ein deutscher Dirigent und Cellist.

Kitzler ist vor allem als Lehrmeister des berühmten Komponisten Anton Bruckner in Erinnerung geblieben, der zwischen 1861 und 1863 Studien in freier Komposition bei ihm nahm. Kitzler war in dieser Zeit als Kapellmeister am Linzer Theater engagiert. Anhand der Werke und andere von Hector Berlioz, Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Franz Liszt und Richard Wagner erklärte er dem fast zehn Jahre älteren Bruckner, der in Linz als Domorganist wirkte, die damals modernen Methoden der Komposition und Instrumentation. Mit der so genannten Studiensinfonie schloß Bruckner im Juni 1863 die Lehre erfolgreich ab und entwickelte sich in Folge zu einem der wichtigsten Sinfoniker der Musikgeschichte. Kitzler und Bruckner blieben bis zu Bruckners Tod 1896 befreundet. Als 81-jähriger beendete Kitzler sein Leben durch eigene Hand.

...

Otto Kitzler : Dirigent, Komponist, geboren 26.03.1834 Dresden ; gestorben 06.09.1915 Graz. Evangelisch.

Vater Heinrich Ferdinand (1793-1854) , Finanz-Kalkulator, Sohn der Finanz-Fouriers Johann Samuel in D. und der Johann Rosina Züchner ; Mutter Auguste Wilhelmine, Tochter der Rentkammerschreibers Heinrich Carl Christoph Weiß und der Juliane Eleonore Rudolph ; verheiratet Maria Krejci (katholische) aus Brünn ; 1 Sohn, 1 Tochter.

Kitzler gehörte 1843-1850 als Sängerknabe dem Hofkapellknabeninstitut zu Dresden an, wo er Unterricht in Gesang, Klavier und Musiktheorie durch Johann Gottlob Schneider, seit 1848 auch im Violoncellospiel durch Ernst Kummer erhielt. 1850 folgten weitere musiktheoretische Studien unter Julius Otto. 1852 ließ er sich als Klavier- und Gesangslehrer in Eutin nieder, setzte jedoch im Herbst 1853 seine Studien am Conservatoire Royal de Musique in Brüssel unter Adrien-François Servai (Violoncello) , F.-J. Fétis (Komposition) und Lambert-Joseph Meerts (Orchesterspiel) fort, die er vom Oktober 1854 - Mai 1855 am Prager Konservatorium unter Louis Goltermann (Violoncello) und Johann Friedrich Kittl abschloß. In der Folge war er Violoncellist in den Opernorchestern von Straßburg (1855-1856) und Lyon (1856-1858) sowie als Violoncellist, Chordirektor und Solorepetitor der Sommer-Oper zu Troyes (1856) tätig. Im Herbst 1858 begann Kitzler seine Dirigentenlaufbahn als 2. Kapellmeister am ständischen Theater zu Linz an der Donau und am Operntheater zu Königsberg (1860-1861) . Von Ostern 1861 - September 1863 wirkte er als 1. Kapellmeister neuerlich in Linz, wo er nun Anton Brückner in der Komposition unterrichtete und ihm das für dessen künstlerische Entwicklung entscheidende Erlebnis der Stilwelt Richard Wagners und der Neudeutschen Schule durch die von ihm geleitete örtliche Erstaufführung des Tannhäuser (13.02.1863) vermittelte. Weitere Engagements als Theaterkapellmeister führten ihn 1863 nach Temesvár und Hermannstadt, 1868 nach Brünn, wo er seine Lebensstellung als Direktor des Musikvereines und der zu diesem gehörenden Musikschule (bis 1899) sowie als Chormeister des Männergesangvereines (bis 1903) fand. Seine Altersjahre verbrachte er in Graz.

Orchesterwerke ; Kammermusik ; Klavierstücke ; Lieder ; Musikalische « Erinnerungen » (1904) .

Johann Christian Lobe

Compositeur allemand et théoricien de la musique, Johann Christian Lobe est né à Weimar, le 30 mai 1797. Il devient musicien autodidacte (auteur anonyme, 1885-1892) ou reçoit des leçons dès l'âge de 7 ans (Brandt, 2001) . En 1810, il devient violoniste dans l'Orchestre de la Cour de Weimar (auteur anonyme, 1885-1892) ou intègre l'Orchestre de Weimar, en 1811, en tant que flûtiste (Brandt, 2001) . Il compose de nombreux Opus avant 1819 (Brandt, 2001) . Il fait ses débuts, en 1821, comme compositeur lyrique avec la présentation de l'Opéra « Wittekind » . Ce qui sera suivi par « Die Flibustier » (1830) et « Die Fürstin von Grenade » (1833) ainsi que quelques œuvres orchestrales (auteur anonyme, 1885-1892) . « Die Fürstin von Grenada » est un Opéra particulièrement réussie (Brandt, 2001) . En 1842 (auteur anonyme, 1885-1892) ou en 1845 (Brandt, 2001) , Lobe quitte son poste à l'Orchestre de Weimar. En 1846, il est nommé professeur de composition à Leipzig en plus de devenir critique musical (auteur anonyme, 1885-1892) , (Brandt, 2001) . Le compositeur est surtout connu aujourd'hui pour ses écrits sur la musique. Le plus important est son « Lehrbuch der musikalischen Komposition » (Traité de composition musicale) . Lobe meurt le 27 juillet 1881, à Leipzig.

Son œuvre didactique :

Lehrbuch der musikalischen Komposition (1850-1867) .

Katechismus der Musik (1851) .

Fliegende Blätter für Musik (editor, 1853-1857) .

Aus dem Leben eines Musikers (1859) .

Musikalische Briefe eines Wohlbekannten (1860) .

Vereinfachte Harmonielehre (1861) .

Konsonanzen und Dissonanzen (1869) .

Katechismus der Kompositionslehre (1882) .

...

The German composer and music theorist Johann Christian Lobe was born on 30 May 1797 in Weimar and died on 27 July 1881 in Leipzig.

Lobe was either self-taught as a musician (Anonymus, 1885-1892) or had music lessons from the age of 7 (Brandt,

2001) . In 1810, he became violinist in the Weimar Court Orchestra (Anonymus, 1885-1892) , or else was a flautist and joined the Weimar Orchestra in 1811 (Brandt, 2001) . He composed many musical works before 1819 (Brandt, 2001) , and debuted as a composer in 1821, with the Opera « Wittekind » , which was followed by a number of others, including « Die Flibustier » (1830) and « Die Fürstin von Granada » (1833) , as well as some orchestral works (Anonymus, 1885-1892) . « Die Fürstin von Grenada » was especially successful (Brandt, 2001) . Either in 1842 (Anonymus, 1885-1892) or 1845 (Brandt, 2001) , he retired from his position in the Weimar Orchestra, was appointed a professor and, in 1846, moved to Leipzig, where he worked as a music-composition teacher and music-critic (Anonymus, 1885-1892 ; Brandt, 2001) . He is today best remembered for his writings on music, of which his most important work is « Lehrbuch der musikalischen Komposition » (Textbook on Music Composition, 4 volumes, 1850-1867) . He died in Leipzig, in 1881.

...

Johann Christian Lobe (geboren 30. Mai 1797 in Weimar ; gestorben 27. Juli 1881 in Leipzig) war ein deutscher Komponist und Musiktheoretiker.

Lobe wuchs in Weimar auf und erlernte autodidaktisch Violine zu spielen. In den Jahren 1804 bis 1811 besuchte er das Wilhelm-Ernst-Gymnasium Weimar. Ab 1810 spielte er Violine an einer Weimarer Kirche und vervollständigte 1821 seine erste Komposition, die Oper Wittekind. In den folgenden Jahren komponierte Lobe weitere Opern, und andere Die Flibustier (1830) und Die Fürstin von Granada (1833) sowie einige Orchesterstücke. 1842 wurde er zum Professor in Weimar ernannt, zog aber 1846 nach Leipzig um, wo er als Musikkritiker und Kompositionslehrer wirkte. Seine bekannteste Schrift ist das Lehrbuch der musikalischen Komposition, das zwischen 1850 und 1867 entstanden ist.

Ernst Friedrich Eduard Richter

Le théoricien, organiste, pédagogue et compositeur allemand Ernst Friedrich Eduard Richter est né à Großschönau, en Saxe, le 24 octobre 1808. Fils d'un instituteur, il fait ses études au Gymnasium de Zittau. Il étudie ensuite la théologie à l'Université de Leipzig. Il reçoit sa formation musicale du cantor Christian Theodor Weinlig rattaché à l'Église Saint-Thomas de Leipzig. Sa réputation était telle qu'en 1843, il est promu professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de musique, nouvellement fondé par le compositeur Felix Mendelssohn-Bartholdy. À la mort de Moritz Hauptmann, le 3 janvier 1868, Richter hérite du poste de cantor de l'Église Saint-Thomas de Leipzig en plus de celui de Kapelmeister ; poste qu'il conservera jusqu'à son décès à Leipzig, le 9 avril 1879.

Richter a composé des Psaumes pour chœur et orchestre, des Motets, 2 Messes, un Stabat Mater, des Lieder, des pièces pour piano et pour orgue et des quatuors à cordes, dont :

L'Oratorio Christus der Erlöser créé le 8 mars 1849.

L'Hymne zur Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst.

La Cantate pour la fête de Schiller (1859) .

Prière pour soprano et alto avec orgue.

6 Hymnes pour alto ou mezzo-soprano avec accompagnement d'un quintette.

Une Ouverture pour grand orchestre.

Des Psaumes avec orchestre :

Psaume 126, Opus 10.

Psaume 116, Opus 16.

Psaume 131, Opus 17.

Hymnes :

Heilig und hehr, pour chœur et orchestre, Opus 8.

Ecce quomodo moritur, pour chœur et orchestre, Opus 57.

Psaumes et Motets sans accompagnement :

3 Motets, Opus 22.

4 Motets : Psaumes 100, 95, 114, 7, Opus 36.

3 Motets, Opus 40.

Psaume 22, Opus 42.

Motet Herr, höre mein Gebet, Opus 45.

Psaume 68, pour 2 chœurs, Opus 56.

Motet Wie lieblich sind deine Wohnungen , pour voix d'hommes.

Messe, Opus 38.

Messe, pour 2 chœurs, Opus 44.

Opus 46.

Salvum fac regem, Opus 23.

Stabat Mater, Opus 47.

Agnus Dei, Opus 49.

6 geistlich(er) Gesänge, Opus 50.

40 vierstimmige geistlich(er) Gesänge für gemischte Stimmen : Opus 24, 41, 43, 52, 53, 54 et 55.

5 lieder pour voix d'hommes, Opus 32 et 39.

Dithyrambe von Schiller pour chœur et piano, Opus 48.

16 lieder pour voix mixtes, Opus 12, 14 et 18.

10 lieder pour voix d'hommes, Opus 1 et 51.

8 zweistimmige Lieder pour piano, Opus 13 et 35.

16 einstimmige Lieder, Opus 9, 11 et 15.

Quatuor à cordes en mi mineur, Opus 25.

Sonate en la mineur pour piano et violon, Opus 26.

Sonate en la majeur pour piano et violoncelle, Opus 37.

Variations sur un thème original, Opus 34.

6 Klavierstücke à 4 mains, Opus 58.

Sonate en ut dièse mineur pour piano, Opus 27.

Sonate en mi bémol pour piano, Opus 33.

3 Präludien und Fugen, Opus 21.

3 Trios oder Choralvorspiele, Opus 20 et 29.

Präludium zum Chorale, Gott des Himmels und der Erden.

...

The German composer, cantor and musical theorist Ernst Friedrich Eduard Richter was born on 24 October 1808 at Grossschönau, in Saxony (Lusatia) . He first studied music at Zittau, and afterwards at Leipzig, where he attained so high a reputation that, in 1843, he was appointed professor of harmony and counterpoint at the « Konservatorium » of music, then newly founded by Felix Mendelssohn-Bartholdy. On the death of Moritz Hauptmann, on 3 January 1868, he was elected Cantor of the « Thomasschule » , which office he retained until his death in Leipzig, on 9 April 1879. He is best-known for 3 theoretical works : « Lehrbuch der Harmonie » , « Lehre vom Contrapunct » and « Lehre von der Fuge » ; valuable text books known to English students through the excellent translation by Franklin Taylor.

...

The German composer, Ernst Friedrich Eduard Richter, was the son of a school Master. From his 11th year, he attended the « Gymnasium » at Zittau, managed the choir, and arranged independent performances.

In 1831, Richter went to Leipzig to study with Christian Theodor Weinlig, the then « Kantor » of the « Thomasschule » , and made such progress that, soon after the foundation, of the « Konservatorium » , in 1843, he became one of the professors of harmony and counterpoint. Up to 1847, he conducted the « Singakademie » ; he was afterwards organist successively of the « Peterskirche » (1851) and the « Neukirche » and « Nicolaikirche » (1862) . After Moritz Hauptmann's death on 3 January 1868, he succeeded him as « Kantor » of the « Thomasschule » .

Of his books, the « Lehrbuch der Harmonie » (afterwards called, « Praktische Studien zur Theorie ») , (12th edition, 1876) , has been translated into Dutch, Swedish, Italian, Russian, Polish and English. The « Lehre van der Fuge » has passed through 3 editions, and « Vom Oontrapunct » through 2. The English translations of all these are by Franklin Taylor, and were published by Cramer & Co. , in 1864, 1878 and 1874, respectively. Richter also published a « Catechism of Organ-building » . Of his many compositions « de circonstance » , the best-known is the Cantata « Dithyrambe » , for the Schiller Festival, in 1859. Other works are : an Oratorio, « Christus der Erlöser » (8 March 1849) , Masses, Psalms, Motets, organ pieces, String Quartets and Sonatas for pianoforte. He became one of the King's Professors, in 1868, and, on his death, was succeeded as « Kantor » by Wilhelm Rust.

Ernst Friedrich Eduard Richter's compositions include Psalms for chorus and orchestra, Motets, 2 Masses, 1 Stabat Mater (for voices only) , part songs, String Quartets and Sonatas, and also pieces for organ and for piano. But it is his treatise on the theory of music that will keep Professor Richter's name from oblivion. As already mentioned, 2 English editions have appeared : 1 in London (printed without Richter's leave, by the way) by Mister Franklin Taylor, which

must, by no means, be accepted as a translation, but merely as a very moderate adaptation ; the other, unfortunately little-known in this country, printed with Richter's consent by John P. Morgan, in New York. The latter translation is most carefully done, and forms a strong contrast to the English edition. On last Good Friday, the 150th anniversary of the 1st production of Bach's « Saint-Matthew Passion » , the dear old Cantor and beloved professor Richter was laid to his last rest, accompanied to his grave by the solemn sound of the beautiful choral, « Jesu, meine Zuversicht » . More hearty regret has rarely filled the hearts of those standing round a musician's grave. Once more, the voices of his choir arose in Bach's beautiful melody to « Wenn ich einmal soil scheiden » , and then with a last look at his coffin the crowd dispersed. But though gone to his last rest, the memory of many of us will long cherish, as one of the truest artists, most thorough musicians and excellent teachers, that we have ever met, the name of Ernst Friedrich Richter. London Morning Standard, 26 April 1879, John Sullivan Dwight. Dwight's Journal of Music, page 83, 1880. (Boston : Dwight's Journal of Music, 1880.) Reverend John Sullivan Dwight (1812-1893) . John Paul Morgan (1841-1879) .

Richter's method of instruction (and the academy approach to harmonic education overall) was criticized by Arnold Schönberg in his 1911 text, « Harmonielehre » (Theory of Harmony) . Schönberg denounced the respective isolation of harmonic theory, counterpoint, and form in compositional education as productive only of an « artless and primitive » approach to composition.

...

Ernst Friedrich Eduard Richter (geboren 24. Oktober 1808 in Großschönau (Lausitz) ; gestorben 9. April 1879 in Leipzig) war Thomaskantor 1868-1879 und Professor am Konservatorium in Leipzig sowie Musikdirektor an der Universität.

Ernst Friedrich Richter studierte ab 1831 zunächst Theologie in Leipzig, wandte sich aber bald ganz der Musik zu. Im Jahr 1843 wurde Richter als Lehrer für Harmonielehre und Komposition am Königlichen Konservatorium für Musik zu Leipzig angestellt. Damit war er neben Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann einer der ersten sechs ordentlichen Lehrer dieses Instituts. Von 1843 bis 1847 leitete er auch die Leipziger Sing-Akademie, wurde 1851 Organist an der Peterskirche, 1862 an der Neukirche und 1863 an der Nikolaikirche. Hier konnte er auf der gerade neuen Ladegast-Orgel viele seiner Kompositionen vortragen. Damit prägte er sechs Jahre lang die Kirchenmusik an Sankt Nikolai bis zu seiner Berufung als Thomaskantor im Jahre 1868. In diesem Jahr starb Moritz Hauptmann (1792-1868) , der diesen Posten zu der Zeit ausgeübt hatte.

Gleichzeitig wurde Richter zum Professor am Konservatorium ernannt und die Universität verlieh ihm den Titel des Universitäts-Musikdirektors. Damit war Richter jetzt Musik-Direktor und Kantor an der Thomasschule sowie am Konservatorium zuständig für Harmonie- und Kompositionslehre, Orgelspiel und Analyse klassischer Kompositionen.

Ernst Friedrich Richter stand in seiner Auffassung auf dem Boden der alten Generalbasstheorie und verband diese mit der Stufentheorie. Das konnte aber den vielen harmonischen Neuerungen der damaligen Gegenwartskunst nicht mehr gerecht werden.

Zeitzeugen urteilen über Richter :

« Sein Unterricht betonte mehr die praktische Seite der theoretischen Unterweisung und vermied Spekulationen. Sachlich, ohne überflüssige Rhetorik, für jeden verständlich, erklärte er die harmonischen Gesetzmäßigkeiten und verfolgte dabei das Ziel, möglichst alle, auch die weniger Begabten, zum Erfolg zu führen. Richter lehrte systematisch, von Grund auf, und vertrat nicht, wie manche seiner zeitgenössischen Kollegen, die Ansicht, daß die Studenten sofort, ohne in den strengen Satz eingeführt worden zu sein, mit der Komposition beginnen sollten. »

(J. Reisaus : 1993, Seite 65.)

Richters namhaftester Schüler war der spätere Musikwissenschaftler Hugo Riemann. Als Komponist schrieb er Messen, Motetten und daneben weit verbreitete Theoriebücher.

Ernst Friedrich Richter war der Vater des Pianisten und Komponisten Alfred Richter (1846-1919) sowie des Bach-Forschers Bernhard Friedrich Richter.

« Kitzler-Studienbuch »

In Germany and Austria, this debate carried political overtones that had little influence on the Anglophone literature. The question of whether Bruckner was a church composer writing away from the Wagnerian mainstream or a Wagnerian Symphonist at the heart of the Austro-German canon became enmeshed in the politics of the 3rd « Reich » , largely to the detriment of the former view. The dissociation of Bruckner from his background in church music accorded with the interpretative strategies of Nazi propaganda, which lionized Bruckner, whilst either conveniently overlooking or flatly denying his fervent Catholicism. The connotations of the epithet « organist-composer » were consequently not palatable to the Nazi regime, which preferred to see in Bruckner's music a reflection of its own atavistic, quasi-pagan religious stance. As is well-known, Lorenz was much involved with the discourse of Nazi cultural politics ; his pro-Wagnerian, anti-clerical stance on this matter is part of a wider trope of political appropriation, a context from which Max Auer was also far from detached.

Political sensitivities aside, the argument about the relationship between Bruckner's orchestration and the organ is worth reviving at least because it generates theoretical problems that have since received scant attention. To begin with, Lorenz was right to point-out that the instrumental habits traditionally classified as organistic in Bruckner's music are endemic to the Austro-German repertoire at least from the High Baroque onwards. As a result, the classification « organistic » becomes meaningless as a way of differentiating Bruckner's orchestral practice ; if it derives from the pervasiveness of the « group principle » , it could be applied to any composer of orchestral music from Georg Friedrich Händel to Gustav Mahler. Auer's counter-argument, that the development of orchestral technique is reflected in the disposition of organ registration, generalizes the matter to a point where it loses any clear definition, being simply a theory of orchestration in general that tells us little about Bruckner's orchestral technique in particular. To overcome this difficulty, we would need to show how Bruckner's orchestration is linked specifically to his experience, as an

organist, over and above the broader correspondence between the development of the organ and the development of orchestral technique ; such a study has not as yet been undertaken.

The biographical evidence in support of Max Auer's view is also less than convincing. The so-called « Kitzler Studienbuch » , which documents Bruckner's training in orchestration and composition under Otto Kitzler during the 1860's, supplies evidence of a formative didactic experience of which Auer does not take account, and which was essentially separate from his duties as an organist. The orchestral exercises from this period, most significantly the F minor Symphony and the G minor Overture, make clear that his studies were directed towards emulating the Symphonic composers of the early 19th Century. The orchestration of the Symphony in F minor of 1863 takes Felix Mendelssohn-Bartholdy and (especially, in the last movement) Robert Schumann as a model. The orchestral style of this work is still very much apparent in the Masses in D minor and F minor, and in the 1st Symphony. If we wished to uphold Auer's opinions, we would, at the very least, have to show that there is a complete break between the Mendelssohnian influences of the « Studienbuch » works and their near successors and the instrumentation of the mature Symphonies. Simple detection of examples of the « Gruppen-prinzip » would not achieve this, since they are also readily available in the F minor Symphony. Auer's emphasis on the organ, as a formative influence, is consequently hard to sustain. Bruckner purposely studied orchestration as part of a separate course of free composition ; there is no reason to suspect that these studies had any less of an impact on his orchestration than other practical or didactic experiences from the Linz years or before. Remarks to the effect that Bruckner always had the organ of Saint-Florian in his mind when constructing orchestral textures are hermeneutic impositions that are scarcely grounded in hard biographical evidence.

Furthermore, statements about Bruckner's orchestration are infrequently supported by detailed analysis ; certainly, analysis has not as yet been deployed systematically to the end of developing a general picture of Bruckner's instrumentation and its structural implications. Ernst Kurth's dense pre-War study, although very much concerned with the structural functions of orchestral texture, suffered from the substantial drawback of relying on the 1st published editions, which deviate most consistently from the manuscripts of the Bruckner bequest in matters of orchestration. Moreover, Kurth sought to demonstrate a psychoanalytical and ultimately metaphysical point in his work, to which end the question of orchestration definitely functioned as a contributory means. An extended study treating Bruckner's orchestration as an analytical end in itself remains to be written.

...

(Le cahier d'exercices de l'élève Bruckner, auprès de son Maître Otto Kitzler, totalise 163 pages de manuscrits.)

The « Kitzler Study Book » : Anton Bruckner's Studies in Harmony and Instrumentation Theory with Otto Kitzler (1861-1863)

Fac-simile of the autograph kept in the music collection of the Austrian National Library.

Edited with an essay by Paul Hawkshaw and Erich Wolfgang Partsch.

In 2013, the Austrian National Library was able to acquire a valuable original manuscript hitherto unavailable to the public. The substantial volume contains composition studies made by Bruckner in the years 1861 through 1863 with the Linz « Kapellmeister » Otto Kitzler, as well as complete compositions, e.g. , the String Quartet ; 3 Pieces for Orchestra ; the Overture in G minor. The high-resolution four-color print renders even the smallest markings and corrections legible and gives this edition not only collectors' value, but also makes it an important source for study and scholarship.

Color fac-simile of the complete manuscript.

326 music pages + 20 pages of text.

38 cm x 30 cm in landscape format ; linen, hardbound, in a slipcase.

ISBN 978-3-900270-99-5 / ISMN 979-0-50025-280-1

MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG WIEN

www.mwv.at

Price (2014) : € 320,00 (VAT excl.) .

...

Die Österreichische Nationalbibliothek besitzt das größte Bruckner-Archiv der Welt. Mit dem « Kitzler-Studienbuch » ist eine weitere wertvolle Originalhandschrift des großen Komponisten, Organisten und Musikpädagogen Anton Bruckner (1824-1896) hinzugekommen. Sie enthält Kompositionsstudien des jungen Bruckner, die er beim Linzer Kapellmeister Otto Kitzler zwischen 1861 und 1863 angefertigt hat, und gibt damit wichtige Aufschlüsse über sein frühes Schaffen. Das Werk besteht aus 163 querformatigen Blättern in verschiedenen Größen, deren chronologische Ordnung noch von Bruckner selbst hergestellt wurde.

Das « Kitzler-Studienbuch » stammt aus Münchner Privatbesitz und ist mit einiger Sicherheit die bedeutendste Bruckner-Originalhandschrift, die noch erwerbbar war. Sie enthält Studien zu Schlüssen, Modulationen und verschiedenen Formtypen, die gesamte Partitur des frühen Streichquartetts (**WAB III**) ; das Lied « Der Trompeter an der Katzbach » ; Vier Fantasien für Klavier ; die Instrumentation des I. Satzes von Beethovens Klaviersonate « Pathétique » ; die Orchesterkompositionen « Marsch in D-Moll » (**WAB 96**) ; « Drei Orchesterstücke » (**WAB 97**) ; Overtüre in G-Moll (**WAB 98**) ; und Skizzen zur Symphonie in F-Moll (**WAB 99**) .

Von keinem anderen Komponisten verwahrt die Österreichische Nationalbibliothek insgesamt ein derartig reichhaltiges und einmaliges Material. Anton Bruckner selbst hinterließ testamentarisch der Kaiserlich-Königlich Hofbibliothek (der

Vorläuferin der Österreichischen Nationalbibliothek) die Originalhandschriften seiner Hauptwerke, darunter die neun Symphonien, die drei großen Messen, das « Te Deum », das Chorwerk « Helgoland » und das Streichquintett in F-Dur. Dies war der Grundstock einer Sammlung, die in den folgenden Jahrzehnten systematisch ausgebaut wurde und heute insgesamt 340 Objekte umfasst. Neben alternativen Fassungen der Symphonien, Skizzenmaterial und Jugendwerken finden sich darin auch wichtige biografische Dokumente wie zum Beispiel sämtliche Taschenkalender Bruckners mit Notizen und Gebetseintragungen sowie ein großer Bestand an Briefen und Dokumenten, die sich auf das Umfeld des Komponisten beziehen.

...

Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Institut für Österreichische Musikdokumentation Meisterschüler Anton Bruckner.

Das « Kitzler-Studienbuch »

Palais Mollard, Salon Hoboken, 1010 Wien, Herrengasse 9.

Eintritt frei

Programm : Werke von Anton Bruckner aus dem « Studienbuch » .

Konzert :

Erster Satz zu einer Klaviersonate in G-Moll.

Streichquartett in C-Moll (**WAB III**) : Allegro moderato ; Andante ; Presto ; Schnell.

Paul HawksHaw und Erich Wolfgang Partsch im Gespräch mit Thomas Leibnitz.

Im Rahmen des Abends findet die Präsentation der Faksimile-Ausgabe des Studienbuches statt (erschienen im Musikwissenschaftlichen Verlag als Band 25 der Bruckner-Gesamtausgabe) .

Das « Kitzler-Studienbuch » : eine Quelle zur Arbeitsweise des jungen Bruckner

Die Sammlung von Bruckner-Originalhandschriften der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek konnte 2013 durch eine weitere bedeutende Originalhandschrift ergänzt werden, das sogenannte « Kitzler-Studienbuch », das Bruckners Kompositionsstudien bei dem Linzer Kapellmeister Otto Kitzler im Zeitraum 1861 bis 1863 enthält und damit wichtige Aufschlüsse über sein frühes Schaffen gibt. Die gebundene Handschrift besteht aus 163 querformatigen Blättern in verschiedenen Größen ; die Blätter sind chronologisch geordnet und zeigen Datierungen von Weihnachten 1861 bis zum 10. Juni 1863. Die chronologische Ordnung stammt von Bruckner selbst, der den gesamten

Band auch eigenhändig durchnummerierte. Enthalten sind Studien zu Schlüssen, Modulationen und verschiedenen Formtypen, der Kopfsatz einer unvollendeten Klaviersonate in G-Moll, die gesamte Partitur des frühen Streichquartetts (WAB 111), das Lied « Der Trompeter an der Katzbach » ; Vier Fantasien für Klavier, die Instrumentation des I. Satzes von Beethovens Klaviersonate « Pathétique » ; die Orchesterkompositionen « Marsch in D-Moll » (WAB 96) ; « Drei Orchesterstücke » (WAB 97) ; Overtüre in G-Moll (WAB 98) ; und Skizzen zur Symphonie in F-Moll (WAB 99) . Es handelt sich daher mit einiger Sicherheit um die größte Bruckner-Originalhandschrift, die noch erwerbbar war ; sie befand sich bis zum Ankauf durch die Österreichische Nationalbibliothek in München in Privatbesitz.

Was hatte Bruckner bewogen, sich nach dem März 1861, als er von Simon Sechter ein abschließendes Zeugnis über seine musiktheoretischen Studien erhalten hatte, noch einmal einer mehrjährigen Studienphase zu unterziehen ? Offensichtlich war er der Meinung, nunmehr zwar über tragfähiges Rüstzeug in Fragen der Musiktheorie und des Kontrapunkts zu verfügen, aber Nachholbedarf in praktischen Fragen des Komponierens zu haben, in den Bereichen der Formenlehre und vor allem der Instrumentation. Er wählte daher einen Lehrer, der aus der Praxis des Musikbetriebs kam, den Linzer Kapellmeister und Cellisten Otto Kitzler (1834-1915) . Die Studien bei Kitzler dauerten bis Juli 1863 ; Kitzler selbst berichtete über den « Studienabschluss » : ... eines Tages fragte er mich : « Wann werde ich denn freigesprochen ? » Auf meine Antwort, das könne jeden Tag geschehen, denn er hätte schon seinen Lehrer übertroffen, der ihm nichts mehr lehren könne, « wollte er dies nicht so einfach geschehen lassen und lud mich und meine Frau zu einer Wagenpartie ein, die uns nach dem reizend am Walde gelegenen Jägerhause von Kirnberg brachte, wo bei fröhlichem Mahle die gewünschte Freisprechung erfolgte » .

Die Tatsache, daß Bruckner das Studienbuch binden ließ und durchnummerierte, zeigt, daß er diesem Dokument seiner letzten Studienphase durchaus Bedeutung zumaß und es zumindest für sich bewahren wollte, wenn er auch die darin enthaltenen Werke großteils als « Schulaufgaben » ansah, die noch nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Zunächst lag der Schwerpunkt auf einfachen Übungen formaler und harmonischer Art. Der Band beginnt mit Schlüsselaufgaben, danach wird mit Modulationen in verwandte Tonarten fortgesetzt. Zuerst verfaßt Bruckner Modulationen und Schlüsse innerhalb einer achttaktigen Periode in zwei viertaktigen Abschnitten. Auf Bl. 8 beginnen Übungen mit zwei verwandten Perioden. Das übliche Schema besteht darin, eine achttaktige Periode mit einer verwandten Periode von gleicher Länge zu kombinieren. Zu Weihnachten 1861 beginnen die Übungen in zweiteiliger und dreiteiliger Liedform, die die folgenden 40 Seiten füllen. Bruckner notiert :

« Zwei Perioden, jede zu acht Takten, wovon jede aus einem einzigen Ganzen ohne Wiederholung besteht. »

Von diesen einfachsten Elementen aus arbeitet sich Bruckner zu Aufgaben mit unregelmäßigen Perioden vor. Bald entstehen kleine Werke, die bereits durchaus eine gewisse Selbstständigkeit beanspruchen können : ein Scherzo mit Trio für Streichquartett, Klavieretüden, Themen mit Variationen, ein Rondo. Auf Bl. 79 beginnt Bruckner schließlich mit der Komposition einer Klaviersonate in G-Moll, die jedoch auf den ersten Satz beschränkt bleibt. Vollendet wird das folgende Werk : das Streichquartett in C-Moll, das er am 15. August 1862 mit zwei Rondo-Finale beendet. Bemerkenswert ist, daß im Studienbuch eine Fülle von Formen und Gattungen vertreten ist, deren sich Bruckner später nicht mehr bedienen wird : Variationen, Sonaten, Streichquartett. Auch für das klavierbegleitete Sololied findet sich hier ein Beispiel : « Der Trompeter an der Katzbach » , vollendet am 25. August 1862.

Nachdem nun Kitzler seinen Schüler neun Monate lang in Formen für Klavier und Streichquartett unterrichtet hat, führt er ihn in die Welt der Orchesterkomposition ein. Nach einigen Instrumentationsübungen, einschließlich der vollständigen Instrumentierung der Exposition des ersten Satzes von Beethovens Klaviersonate, Opus 13 (« Pathétique »), schreibt Bruckner den « Marsch in D-Moll » und die kurzen « Drei Orchesterstücke ». Es folgt die Skizzierung der Overtüre in G-Moll (die er in einer separaten Handschrift orchestriert) und schließlich das erste Material zur Symphonie in F-Moll, auf welche der Psalm 117 folgt. Seine Studien beendet Bruckner am 10. Juli 1863 mit der Anmerkung :

« Overtüre - dann Symphonie und Psalm beschlossen » .

Zur im « Studienbuch » beobachtbaren Arbeitsweise Bruckners schreibt Paul Hawkshaw, der sich wie kein anderer mit diesem Dokument befasst hat :

« Mit den möglichen Ausnahmen Marsch in D-moll ; Drei Orchesterstücke ; Overtüre in G-Moll ; und Symphonie in F-Moll, die er von seinem Lieblingskopisten abschreiben ließ, waren die Kitzler-Übungen nie für öffentliche Aufführungen gedacht. Einige wie beispielweise das Streichquartett sind jedoch so weit vollständig, daß sie aufführbar sind. Aus diesem Grund veranschaulichen sie deutlich die Stufen der Arbeitsweise Bruckners. »

Das Charakteristikum dieser Arbeitsweise liegt im Festlegen der Melodie, danach der Vervollständigung der Baß-Linie, der sich sodann die Komposition der inneren Stimmen anschließt ; abschließend erfolgen endgültige Korrekturen einschließlich ausführlicher Ausführungsanweisungen.

Paul Hawkshaw :

« Die Verfahren, die in diesen Aufgaben angewandt wurden, sind auch in den autographen Partituren vieler vollständiger Kompositionen aus der Linzer Zeit sichtbar. »

Nachlaß Anton Bruckner

Die Werke Anton Bruckners in der Österreichischen Nationalbibliothek.

Bruckner hinterließ testamentarisch der Kaiserlich-Königlich Hofbibliothek (der Vorläuferin der heutigen Österreichischen Nationalbibliothek) die Originalhandschriften seiner Hauptwerke, worunter in konkreter Aufzählung die neun Symphonien, die drei großen Messen (in D-Moll, in E-Moll, in F-Moll) , das Te Deum, der 150. Psalm, das Chorwerk « Helgoland » und das Streichquintett in F-Dur zu verstehen waren. Am 26. November 1896 konnte die Hofbibliothek dieses Legat auch übernehmen, allerdings nicht vollständig; einige der testamentarisch zugesagten Handschriften fanden erst im Verlauf des frühen 20. Jahrhunderts ihren Weg in die Bibliothek. Dennoch wurde dieser kleine, aber kostbare Bestand von zunächst 14 Originalhandschriften zum Grundstock einer Sammlung, die in den folgenden Jahrzehnten bis zur Gegenwart systematisch ausgebaut wurde und heute als das größte Bruckner-Archiv der Welt anzusehen ist. Den Direktoren der Musiksammlung, die sich großteils als Brucknerforscher von internationalem Rang profilierten

(zu nennen sind vorrangig Robert Haas und Leopold Nowak) , war es einerseits ein Anliegen, durch Betreuung der Bruckner-Gesamtausgabe für authentische Editionen der Quellen zu sorgen, andererseits, durch Ankäufe und Legate den autographen Bruckner-Bestand zu erweitern. Es wurden alternative Fassungen der Symphonien erworben, weiters zahlreiche Skizzenmaterial und Jugendwerke ; im biographischen Bereich gelang der Ankauf sämtlicher Taschenkalender Bruckners, die biographische Notizen und Gebetseintragungen enthalten, sowie eines großen Bestandes an Briefen und zahlreichen Dokumenten, die sich auf das biographische Umfeld des Komponisten beziehen. So verwahrt die Musiksammlung heute mit 340 autographen Objekten die weltweit größte Sammlung zu Anton Bruckner, woran sich die Nachlässe der Bruckner-Biographen August Göllerich, Max Auer und Franz Gräßlinger, der Bruckner-Schüler Franz und Josef Schalk und Max Oberleithner sowie der Archivbestand der Bruckner-Gesamtausgabe als Quellensammlungen zur Brucknerforschung im weiteren Sinn anschließen.

Memory of the World

Die Österreichische Nationalbibliothek freut sich, mitteilen zu können, daß der Fachbeirat für Informationsbewahrung / Memory of the World Nationalkomitee die Sammlung Anton Bruckner im Bestand der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in das « Österreichische Nationale Memory of the World Register » aufgenommen hat. Diese Sammlung von Originaldokumenten zu Leben und Werk Anton Bruckner zählt damit zu jenen Dokumenten und Sammlungen, die für Österreich über eine große kulturelle Bedeutsamkeit und historische Wichtigkeit verfügen.

Cahier d'exercices de l'élève Bruckner (1861)

WAB manquant (1861) : « O habt die Thräne gern » , lied en la mineur pour voix soliste et piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, pages 18 et 19 (1re version) .

WAB manquant (1861) : « Nachglück » (après le bonheur) n° 1, lied en do majeur pour voix soliste et piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, page 19.

WAB 6

12 mai 1861 : WAB 6 - « Ave Maria » n° 2, hymne « Marial » en fa majeur pour chœur mixte à 7 voix a cappella (SAATTBB) . Intermède pour une Messe brève d'Antonio Lotti. Composé à Linz. Création à la cathédrale de Linz par le compositeur, le 12 mai, lors d'une cérémonie commémorant la fondation du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » . La pièce sera souvent au programme dans les années qui suivront (d'ailleurs, le compositeur va la choisir lors de sa prochaine audition à Salzbourg) . Création en concert à Vienne, le 8 novembre 1888, sous la direction du chef (et élève de Bruckner) Josef Schalk. Il s'agit de l'« Ave Maria » de Bruckner le plus souvent exécuté. Durée approximative : 3 minutes.

1re édition : J 1006 E, Julius Engelmann, édition Emil Wetzler, Vienne (1887) ; numéro 2 de 2 du « Kirchenchöre » . Souvent considérée comme un Motet, l'œuvre ne sera pas (à ce moment-là) publiée sous ce titre.

« Geistliche Gesänge » II, n° 452, Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, édition Georg Darmstadt (1930) .

E. F. Schmid, édition Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

E.E. 4185, Ernst Eulenburg, édition Peters, Leipzig (1939) , pages 1-2.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, édition Hans Bauernfeind - Leopold Nowak (1984) (2001) , pages 82-85.

« European Sacred Music » , édition John Rutter, Oxford University Press (1996) , pages 64-67.

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum.

Benedicta tu in mulieribus

Et benedictus fructus ventris tui, Jesus.

Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus,

Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

...

WAB 6 (1861) : « Ave Maria » No. 2 ; Marian hymn in F major for 7-voice mixed unaccompanied choir (SAATTBB) .

Often referred to as a Motet but not originally published with this title by Emil Wetzler (Julius Engelmann) , Vienna, in 1887.

This « Ave Maria » scored for a 7 part a cappella chorus, is the 2nd of his settings of the prayer, it was written for the 1861 anniversary celebration of the Liedertafel « Frohsinn » , a choral group that Bruckner directed at the time. Its warm, intimate tone is in keeping with the familiar nature of the text and with Bruckner's simultaneous fascination with old and modern styles of composition. We see his introspective genius reflected in the seamless flow and traditional progressions, and in the simple piety of a humble believer.

This is Bruckner's 2nd, and most popular, of 3 settings of the Latin « Ave Maria » , each in the key of F major. It was written for the 12 May 12 1861 celebration to commemorate the founding of a local choral group, the Liedertafel « Frohsinn » of Linz, of which Bruckner was then director. One of a number of works he composed just after finishing counterpoint studies with Simon Sechter, it is generally regarded as the piece in which Bruckner 1st realized his mature style of vocal composition. Scored for a 7 part, a cappella chorus, the women's voices sing the 1st lines, never moving far from the F major triad. The men's voices take-up the next lines in similar fashion, modulating until all join in A major block chords at the name of Jesus, repeating the name 3 times in a crescendo. The choir then breaks into imitative counterpoint to return to the home key and finish the prayer. The composition ends with a plagal cadence, the traditional chords of the « Amen » usually found in Protestant hymns. The whole work has a homophonic, yet,

rich and warm sound that reflects the coming together of Bruckner's understanding of older compositional forms and styles, his Romantic sensibility of expression, and his personal beliefs.

...

« Ave Maria » (Hail Mary) , **WAB 6**, is a sacred Motet by Anton Bruckner, a setting of the Latin prayer « Ave Maria » . He composed it in Linz, in 1861, and scored the short work in F major for 7 unaccompanied voices. The piece, sometimes named an « Offertorium » , was published in Vienna, in 1867. Before, Bruckner composed the same prayer, in 1856, for soprano, alto, a 4 part mixed choir, organ and cello (**WAB 5**) . Later, he set the text, in 1882, for a solo voice (alto) and keyboard (organ, piano or harmonium) , **WAB 7**.

Bruckner composed the Motet, also known as « Ave Maria » (II) , in 1861. He did this after completing 5 years of studies with Simon Sechter. The Motet was 1st performed on 12 May 1861 as « Offertorium » of a Mass in the Linz Old Cathedral. Bruckner was their organist and was also, from 1860, director of the Liedertafel (choral society) « Frohsinn » who performed the Motet to celebrate the anniversary of its founding.

Bruckner wrote in a letter about the reception in a letter dated : **3 October 1861** :

« I was, in the end, splendidly applauded by my choir - twice. »

The piece, sometimes named an « Offertorium » , was published together with « Tota pulchra es » by Emil Welzer in Vienna, in 1867. It is put in Band XXI/20 of the « Gesamtausgabe » .

Bruckner set the prayer in F major and scored it for 7 unaccompanied voices (SAATTBB) . It takes about 4 minutes to perform. The 1st section of the 51 bar long « Ave Maria » is based on the Annunciation, the greeting of Gabriel the Archangel to Mary (Luke 1:28) and on the Visitation, when Elisabeth paraphrased the greeting (Luke 1:42) . The upper-voices begin, while (bar 10) the lower-voices respond with « et benedictus ... » . All voices united proclaim the name « Jesus » , 3 times in growing intensity (bars 15-20) . The 2nd part is for all voices. It begins in canon on « Sancta Maria » , and evolves diminuendo with a « point d'orgue » on bar 30 (« ora pro nobis ») , when Mary is asked to « pray for us sinners » . Bruckner applies his understanding of older styles to express his personal faith with simplicity but « Romantic sensibility of expression » .

James Liu notes about Bruckner's Motets, in general :

« They express his devout Roman Catholic beliefs, using the modal chords and long, Gregorian chant-like lines of the Renaissance Masters. But the harmonic shifts and compositional techniques display a clearly Romantic sensibility, and the blocks of contrasting sound display Bruckner's roots as an organ improviser. »

Antonio Lotti

Le compositeur italien de musique Baroque, Antonio Lotti, est né à Venise (ou à Hanovre) vers 1665 et est mort à Venise, le 5 janvier 1740. La 1^{re} partie de sa vie se passe à Hanovre, où son père, Matteo, était le Maître de chapelle de la Cour Électorale.

Lotti reçoit également une éducation musicale à Venise auprès de Giovanni Legrenzi ; il y exerce ensuite des fonctions à la Basilique de Saint-Marc, tout d'abord comme chanteur, puis comme assistant du second organiste avant de devenir le titulaire, enfin à partir de 1704 comme 1^{er} organiste. Il devient, par la suite (1736), Maître de Chapelle, position qu'il occupera jusqu'à sa mort. Il est aussi employé pour composer et enseigner à l'Ospedale degli Incurabili de cette même ville.

En 1717, il obtient un congé pour se rendre à Dresde auprès de l'Électeur de Saxe, où plusieurs de ses Opéras sont représentés. Il retourne à Venise, en 1719, et y demeure ensuite jusqu'à sa mort.

Professeur recherché, il a eu parmi ses élèves Domenico Alberti, Benedetto Marcello, Baldassare Galuppi et Jan Dismas Zelenka. Il était marié à une chanteuse soprano du nom de Santa Stella.

Lotti a composé dans de nombreux genres : Messes, Cantates, Madrigaux, une trentaine d'Opéras et de la musique instrumentale. Ses œuvres chorales sacrées sont souvent sans accompagnement d'instruments (a cappella). Ses Opéras ont été longtemps complètement oubliés, et ressortent peu à peu au répertoire : « Ascanio », par exemple, a été représenté à Leipzig au Festival Bach de 2004.

Par contre, parmi ses œuvres religieuses de toutes sortes, un Crucifixus de 1718 (Motet à 6 et 8 voix) est très renommé et compte à juste titre comme l'un des chefs-d'œuvre de la musique d'église italienne. Ses pièces sont d'un style emphatique et si la musique dramatique composée au XVII^e siècle a bien influencé le style de Lotti, il n'en reste pas moins qu'il est un des meilleurs successeurs de Giovanni Gabrieli qui est la personnification de l'extraordinaire floraison de la musique vénitienne, un siècle auparavant.

On considère généralement que sa production musicale est à la croisée des chemins entre le Baroque et le Classique.

...

Le lieu de naissance d'Antonio Lotti est incertain, par suite de la position de son père, Maître de chapelle à Hanovre. En 1683, il est élève de Legrenzi à Venise et fait partie du chœur de la basilique Saint-Marc, dès sa formation en 1687. À part un voyage à Dresde, de 1717 à 1719, consacré à l'Opéra, il restera toute sa vie à la basilique, d'abord comme chanteur et organiste (assistant du second organiste en 1690 ; second organiste en 1692 ; et 1^{er} organiste en 1704) puis, comme Maître de chapelle de 1736 jusqu'à sa mort. Il enseigne également à l'« Ospedale degli Incurabili ».

Néanmoins, Lotti consacre la 1^{re} partie de sa carrière créatrice à l'Opéra. Dès 1692, il fait représenter à Venise « Il Trionfo dell' innocenza » et sa production dans ce domaine est particulièrement riche dans les 10 années précédant

son voyage à Dresde. Il obtient un grand succès en Allemagne, avec, tout d'abord, « Giove in Argo » (1717) , puis « Li Quattro Elementi » (1719) . Son style, fondamentalement vénitien, trahit cependant une forte influence de l'Opéra napolitain en plein essor, en particulier dans la forme.

Malgré sa réussite à Dresde, Lotti abandonne définitivement le domaine de l'Opéra à son retour à Venise, pour se consacrer à la musique sacrée. Sa production comprend des Oratorios et de très nombreux Motets, Messes, Psaumes, Magnificat, Miserere. Son style, sévère et dépouillé, montre une grande Maîtrise de la polyphonie. Très attentif au texte, il préfère une écriture « a cappella » et n'hésite pas à recourir au chromatisme dans un but expressif. Ses œuvres, célèbres, resteront longtemps au répertoire de la basilique, en particulier l'extraordinaire « Miserere » en ré, de 1733. Il est également l'auteur d'un certain nombre de pièces vocales profanes (Cantates et Madrigaux) , dont un recueil de « Duetti, terzetti e madrigali » , publié en 1705. Enfin, son rôle pédagogique est loin d'être négligeable, et on compte parmi ses élèves de grands musiciens, tels Benedetto Marcello, Domenico Alberti et Baldassare Galuppi.

...

The Italian Baroque composer Antonio Lotti was born around 1667 in Venice and died on 5 January 1740.

His father Matteo was « Kapellmeister » at Hanover, at the time. In 1682, Lotti began studying with Lodovico Fuga and Giovanni Legrenzi, both of whom were employed at Saint-Mark's Basilica, Venice's principal church. Lotti made his career at Saint-Mark's, first as an alto singer (from 1689) , then as assistant to the 2nd organist, then as 2nd organist (from 1692) , then (from 1704) as 1st organist, and finally (from 1736) as « Maestro di cappella » , a position he held until his death. He also wrote music for, and taught at, the « Ospedale degli Incurabili » . In 1717, he was given leave to go to Dresden, where a number of his Operas were produced, including « Giove in Argo » , « Teofane and Li quattro elementi » (all with librettos by Antonio Maria Luchini) . Other works written in Venice include : « Giustino » ; « Trionfo dell'Innocenza » ; the 1st act of « Tirsi » , « Achille Placato » , « Teuzzone » , « Ama più che non si crede » , « Il comando inteso e tradito » , « Sidonio » , « Isaccio tiranno » , « La forza de sangue » , « Il Tradimento traditore di sè stesso » , « L'Infedeltà punita » , « Poresenna » , « Irene Augusta » , « Polidoro » , « Foca superbo » , « Alessandro Severo » , « Il Vincitore Generoso » . In Dresden, he wrote « Odii del Sangue delusi » . He returned to Venice, in 1719, and remained there until his death, in 1740.

Lotti wrote in a variety of forms, producing Masses, Cantatas, Madrigals, around 30 Operas, and instrumental music. His sacred choral works are often unaccompanied (« a cappella ») . His work is considered a bridge between the established Baroque and emerging Classical styles. Lotti is thought to have influenced Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, and Johann Dismas Zelenka, all of whom had copies of Lotti's Mass, the « Missa Sapientiae » .

Lotti was a notable teacher, with Domenico Alberti, Benedetto Marcello, Giovanni Battista Pescetti, Baldassare Galuppi, Giuseppe Saratelli and Johann Dismas Zelenka among his pupils. He was married to the noted soprano Santa Stella.

...

Antonio Lotti studied under Giovanni Legrenzi, producing an Opera, « Il Giustino » , in his 16th year. On 31 May, 1692, he was appointed 2nd organist of Saint-Mark's, and on 17 August, 1704, he succeeded Giacomo Spada as 1st organist. On 2 April, 1736, he was elected « Mæstro di cappella » , though Antonio Pollarolo, Nicola Porpora, and Giovanni Porta were formidable rivals for the much-coveted post, with a salary of 400 ducats. Between the years 1703 and 1730, he composed numerous Masses and Motets, especially his « Miserere » , which supplanted the version of Legrenzi and is still sung at Saint-Mark's on Holy-Thursday. Lotti also composed 27 Operas (1693-1717) , and he spent 2 years at Dresden, producing various works. After his return to Venice, in November, 1719, he gave-up secular writing, and devoted himself solely to church and chamber music. Had he continued at Operatic writing his financial success would have been considerable, but he preferred his post as Mæstro at Saint-Mark's. One incident in his career was the controversy over a madrigal which Giovanni Bononcini claimed and which, it is said, led to that eminent composer leaving London, but it is now generally believed that Bononcini was wronged in the matter, as really there was no need for a man of his powers borrowing from Lotti. Moreover, the incident occurred in 1731, and Bononcini remained in London for over 1 year receiving royal patronage. Lotti was an excellent teacher, as is evident from his many famous pupils, e.g. , Marcello, Alberti, Bassani, Gasparini, and Galuppi. He was taken seriously ill in 1736, but lingered until 5 January, 1740, and was interred in the church of Saint-Geminiano. The monument to his memory was destroyed with the church in 1851.

...

Antonio Lotti exhibited something of a split musical personality while writing some of the most important music of his part of the Italian Baroque. In his church music, he was an arch-conservative, writing very learned, by-the-book counterpoint, yet, managing to keep the results brilliant. But his music for the Operatic stage was equally brilliant while highly-dramatic and harmonically daring.

His father, Matteo, was the « Kapellmeister » in Hanover, Germany, where Lotti's brother and sister were born in 1672 and 1673. What is unsettled is when Matteo Lotti and his family arrived in Hanover, and exactly what year Antonio was born. Neither is known with certainty and, hence, his birthplace may have been either city.

By 1683, when Antonio was a teenager, the family was back in Venice. Antonio studied with the important composer Legrenzi. One of his 1st recorded musical jobs was signing on as an extra singer when the newly formed fraternity of « Santa Cecilia » was established at Saint-Mark's basilica. On May 30, 1689, he was hired as a regular alto singer. This does not imply a later birthday for Lotti, who was a countertenor (natural male alto) .

After that, he worked his way up through the musical ranks at Saint-Marks : assistant to the 2nd organist (1690) ; 2nd organist (1692) ; 1st organist (1704) , temporary « primo Mæstro di cappella » (1733) ; permanent « primo Mæstro di cappella » (1736) . His final position gave him a good salary and free lodging. Before then, he had supplemented his salaries by composing such items as a books of Masses for Saint-Mark's, Motets, choral works, and Oratorios for the « Ospedale degli Incurabili » , and Operas.

Lotti's Operatic debut, « Il trionfo dell'innocenza » , was premiered in 1692. In a few years, he became one of the

most popular of composers for the Venetian Operatic stage. Between 1706 and 1717, he wrote and saw staged at least 16 Operas, in addition to revising earlier works. In 1717, the procurators of the church granted him and his wife leave to go to Dresden and even take some of the musicians of the Basilica with him. There was a succession of gala events occurring there, for which Lotti provided new Operas. Ist, he wrote « Giove in Argo », which was produced in 1717 in the « Redoutensaal ». Then, a lighthearted piece called « Le quattro elementi » was played in a palace garden in connection with the wedding of Friedrich August, Elector of Saxony, to Maria Gioseffa of Austria, in 1719. Finally, a few weeks later, there was a revised version of « Giove » to open the new « Hoftheater » .

After that, Lotti returned to Venice and his regular job. Although he received a handsome coach and horses in appreciation for his work there, he made no more trips.

In addition to his sacred music and Operas, he wrote solo Cantatas with strings, and some with continuo only. But he also wrote an unusual assortment of short pieces for 2 or more singers. His « Miserere » in D (1733) became a tradition at Saint-Mark's, played every Maundy-Thursday at Saint-Mark's during the 18th Century and even some in the 19th. While, as we have said, he remained quite conservative in his church music (usually to the point of foregoing any instrumental accompaniment) , his secular music tracked all the important developments in music during the Baroque era, even to the point of shifting toward the less contrapuntal music of the awakening Classical era in music.

Lotti was also a teacher of note. Among his students were Baldassare Galuppi and Benedetto Marcello.

...

Antonio Pasqualin Lotti was born on 5 January 1667, in Venice. (The Venetian year started on the 1st of March, so the local year was actually 1666.) He was baptised on 25th January in the church of « San Marina », where his parents, Matteo Lotti and Marina Gasparin, had been married, in 1662. Matteo was employed as the « Hofkapellmeister » at Hanover, from 1665 to 1679, so it had been erroneously assumed that Antonio had been born in Hanover. Antonio had 2 younger siblings : a brother, Francesco (1672-1761) ; and a sister, Maria Melusina, born in 1673. Francesco became a « Ragioniere » (accountant) to the « Collegio dei Savi » (College of the Elders) of the Venetian Republic. Maria married a musician in Hanover. In 1683, at the age of 16, Antonio studied with Giovanni Legrenzi (1626-1690) .

In 1687, he started singing at the « Cappella Ducale di San Marco » . That year, he was also one of the 1st to enrol the « Sovvegno dei musicisti di Santa Cecilia » , a form of musicians' benevolent Society, founded on 25 November 1687. On 30 May 1689, he drew a salary of 100 ducats for the position of « Cantor di contralto » . On 6 August 1690, he was nominated as assistant organist (« auito organista ») , and paid an extra 30 ducats for this work. He was unanimously elected to the post of 2nd organist (« organista del 2 organo ») on 31 May 1692. In 1693, his 1st Opera, « Il trionfo dell'innocenza » , was staged at the « Teatro San Angelo » .

20 of his Operas were performed in Venice over the next 24 years, by which time his Operatic work had attracted the attention of the Elector of Saxony, Friedrich Augustus I (1670-1733) (confusingly known as Augustus II « the strong ») . From 1697 to 1707, he was also « Mæstro di cappella » of the « Scuola dello Spirito Santo » . On 22 July 1698,

Lotti received 50 ducats from the « Procuratoria di San Marco » for producing a book which contained 1 « a cappella » Mass.

On 17 August 1704, he made a request to take the position of 1st organist, « with the salary and benefits to enjoy it » , following the death of Giacomo Filippo Spada (circa 1640 - 1704) . He was voted in by 13 votes against 1.

In 1705, Lotti had a collection of madrigals published : « Duetti, terzetti e madrigali a piu voci » , by the Venetian printer Antonio Bortoli. The collection was dedicated to the Holy Roman Emperor, Leopold I (1640-1705) , who sponsored the publication, but unfortunately died while the pages were still being printed. Only when Leopold's successor agreed to pay the printer was the printing completed. A manuscript of the music survives in Lotti's hand, dated : 1703. The music was generally given a favourable reception, except for an acrid critique, entitled « Lettera familiare d'un accademico filarmonico » . The letter was anonymous, but it has long been thought to be by Benedetto Marcello (1686-1739) , a former pupil of Lotti's. Marcello's pamphlet was never published, as the result of some « intervention » . The collection is Lotti's only work to be published in his lifetime. Works from the collection are available from Ancient Groove Music.

In 1711, he travelled to Novara to attend a Festival on 14 June, at which he provided some compositions. On 12 February 1714, he married the soprano, Santa Stella Scarabelli (circa 1686 - 1759) , who was from Bologna. In her will, she acknowledged the existence of a daughter, Lucrezia Maria Basadonna, who was a nun, and had been fathered by another man before she married Lotti. Santa Stella's dowry was 18,600 ducats. They lived in « Calle dei Fabbri » , in the parish of « San Geminiano » , and also had a Villa in the « Veneto » at Strà.

After an offer of employment by the Elector of Saxony, Friedrich Augustus I, Lotti was granted a leave of absence by the procurators of the Basilica San Marco on 17 July 1717, and he left for Dresden on 5 September 1717 with his wife and a band of Italian musicians, including the castrato Senesino (1686-1758) . The librettist Antonio Maria Luchini also accompanied them. Much of Lotti's concertante sacred music, written in Venice, survives now in Dresden or in other locations as a result of his time there. His pupil, Jan Dismas Zelenka was particularly important in preserving Lotti's music. These comprise individual Kyries, Glorias and Credos, and Psalms for Vespers. Amongst these works was his « Credo » in F, which features the famous 8vv « Crucifixus » movement.

Lotti composed 3 Operas in Dresden : « Giove in Argo » , « Ascanio » and « Teofane » , as well as « Il quattro elementi » , a musical entertainment.

It is not known whether the poor fortunes of Venice in the 8th Ottoman-Venetian War (1714-1718) had any bearing on Lotti's decision to leave Venice, nor indeed on his return after the war's conclusion. Lotti wrote « In omni tribulatione nostra » for choir and orchestra, whose lyrics are a cry for God to « lead us in the way of peace in all our tribulation » , and whose character certainly befits the dire straits of the declining Venetian Empire in the face of the advancing Ottoman hordes.

Lotti returned to Venice in October 1719, and was allowed to keep the coach and horses that conveyed him as a

parting gift. However, they would have been of little use to him in the « calle » and « campi » of Venice, and he is thought to have left them at his Villa at Strà. He then concentrated on writing sacred music and returned to his position at San Marco. It is not known whether he deliberately made a decision never to compose another Opera, or whether events merely transpired that way. On 2 March 1732, Lotti asked his employers if his student, Giuseppe Saratelli (1714-1762), might deputise for some of his duties « at his own expense, reflecting the tireless service paid over the course of 40 years ». The request was granted unanimously.

After the death of the « Mæstro di cappella » Antonio Biffi (1667-1733), Lotti applied for the post, but it took 3 years to decide the appointment. In the 1st competition for the post on 8 March 1733, none of the candidates received enough votes to be given the job. The other candidates were Antonio Pollarolo (1680-1746), Nicola Porpora (1686-1768) and Antonio Pacelli. Lotti received 6 « yes » votes and 6 « no » 's; the others all received more « no » 's than « yes » 'es. The « Miserere » in D and « Benedictus » in C that Lotti wrote in this year are thought to have been composed as a showcase of his abilities. (Though some sources date them considerably earlier.) Lotti was eventually elected « Mæstro di cappella » on 2 April 1736, this time in competition with Antonio Pollarolo and Giovanni Porta (1675-1755). 9 of the 12 procurators of San Marco voted in his favour. The job paid 400 ducats and came with accommodation nearby.

Just over 1 month after taking the post, he composed the madrigal « Spirto di Dio ch'essend'il mondo », for the annual Marriage to the Sea (« Sposalizio del Mare »), a ceremony that was performed on Ascension Day (10 May that year) when Venice symbolically wed itself to the Adriatic. The practice continued every year from circa 1000 until the fall of the Republic, on 12 May 1797. The lyrics were written by Zaccaria Valaresso (1686-1769), who also wrote the words for Lotti's Oratorio, « Gioas, re di Giuda » (now lost). The madrigal is available from Ancient Groove Music.

Lotti also taught at, and composed for, the « Ospedale degli Incurabili », one of the 4 « Ospedali » in Venice, maintained by the State as schools for female orphans and the abandoned - usually, the children of courtesans. The schools were also funded by rich patrons who sent their daughters to the « Ospedali » for the benefit of the musical education that they received. Lotti's contemporary, Antonio Vivaldi (1678-1741) did similar work at the « Ospedale della Pietà ». The « Ospedale » where Lotti taught was situated on the Zattere embankment of Venice's « Dorsoduro » - a few doors along from the church of Spirito Santo, where Lotti was for a time « Mæstro di cappella ». The house of the poet and lyricist Apostolo Zeno (1668-1750) was a few doors further along to the west. Lotti composed 4 Operas to libretti by Zeno.

He was a member of the « Sovvegno dei musicisti di Santa Cecilia », a form of musicians' benevolent Society, founded on 25 November 1687. He was one of the 1st to enrol, and was still on their lists in 1737.

In a concert given by the Academy of Ancient Music in London, in 1731, Lotti's madrigal, « La vita caduta (in una siepe ombrosa) », from his 1705 collection, was performed. However, this had previously appeared in Academy concerts attributed to Giovanni Bononcini (1670-1747), who was working in London, at the time. When the authorship was questioned, Bononcini supposedly protested, and although he declined to comment further, his case was taken-up by others, particularly Maurice Green (1696-1755) who may have actually put Bononcini's name to the work in the

1st place. The Academy's secretary, Hawley Bishop, then wrote to Lotti, asking him to prove that the madrigal was his. Lotti provided a measured but definitive response to the supporters of Bononcini :

« I think that they do not so much consult the Honour of their Friend, because by separating from the Academy, they show a resentment which might be just, were the Dispute about an only Child, but for a Madrigal indeed it is too much, since Signore Buononcini can make others equal and much superior. »

He settled the matter with notarised testimony. The incident led to Maurice Greene's leaving the Academy and the fall of Bononcini in London as Georg Friedrich Händel's star arose. The madrigal is available from Ancient Groove Music.

Lotti died of dropsy (« oedema ») on 5 January 1740. Records of the « Procuratoria di San Marco » show that on January 3rd, he was repaid 143 ducats for expenses relating to music at Christmas ; on January 9th, letters were sent to the ambassadors of other city states, announcing the vacancy following his death. He was buried in the church of « San Geminiano » , which stood at the west end of « Piazza San Marco » , but was demolished by Napoleon in 1807 to complete the Piazza's arcade. It is thought that his tomb was removed to another location, but its whereabouts are unknown. An obvious candidate for the tomb's location would be Venice's island cemetery of « San Michele » , but there is no record of the tomb there. There are a number of manuscripts of his « Missa pro defunctis » in Venice which state : « si canta ogni anno nel Mese di dicembre il giorno del suo anniversario in San Geminiano » (to be sung, every year, in the Mass on the day of his anniversary in December in « San Geminiano ») . In February 1740, the « Pallade Veneta » reported that solemn funeral services for Lotti were held at « San Salvatore » . The confused date of December may relate to the anniversary of the 1st performance of the Mass, for 2 brothers of the Priuli family of Venetian nobility.

Lotti's music is characterised by a use of suspensions, chromaticism, discords and modulation. He is also a keen exponent of word painting, with words such as « descendit » and « ascendit » often sung to descending or ascending scales respectively. In several of his Psalm settings, the text « sicut erat in principio » (as it was in the beginning) is set to the same music as that at the start of the work. He writes with great care for voices, and is also highly-technical, writing complex canons and fugues. His music had a great influence on his contemporaries. Manuscripts of Lotti's music survive in Georg Friedrich Händel's hand, and a growing catalogue of « borrowing » from Lotti has been identified in Händel's work. The libretto of Händel's Opera « Ottone » is based on that of Lotti's « Teofane » , and some have suggested that the similarity does not end with the book.

Händel's « Giove in Argo » also uses the same libretto as Lotti's, with some modification. Johann Sebastian Bach's own library held a copy of Lotti's « Missa Sapientiae » , and it is thought by some that this may have informed his own B minor Mass. Lotti met both Händel and Bach. Of the 24 Operas that Lotti wrote, only 8 survive complete : « Alessandro Severo » , « Ascanio » , « Costantino » , « Foca superbo » , « Giove in Argo » , « Polidoro » , « Porsenna » and « Teofane » . Arias and excerpts from another 9 are also extant, and 7 are thought to be utterly lost, though a great many arias survive in collections, and they have yet to be linked to particular Opera. Of his 8 Oratorios, only 2 are thought to survive : « Il voto crudele » and « L'umiltà coronata in Esther » .

...

Antonio Lotti (geboren um 1667 in Venedig ; gestorben 5. Januar 1740 ebenda) war ein italienischer Komponist.

Antonio Lotti war der Sohn von Matteo Lotti, eines kurfürstlichen Kapellmeisters am Hof in Hannover. Als Kind sang Lotti im Chor des Markusdoms in Venedig, seine künstlerische Ausbildung erhielt er durch Domkapellmeister Giovanni Legrenzi. Durch dessen Unterricht und Förderung war es Lotti möglich, bereits mit 16 Jahren mit der Oper *Il Giustino* zu debütieren. Am 31. Mai 1692 wurde er als 2. Organist der Markuskirche berufen ; zuvor hatte er bereits sein Können als Aushilfsorganist unter Beweis gestellt. Am 17. August 1704 avancierte er als Nachfolger von Giacomo Spada zum 1. Organisten.

1716 komponierte er für den Wiener Hof die Oper *Costantino*, deren Partitur heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird.

Als 1717 der Sohn des Kurfürsten August der Starke anlässlich seines Besuchs in Venedig Lottis Musik hörte, lud er ihn sofort nach Dresden ein. Lotti nahm an und weilte zwischen 1717 und 1719 am Hof in Dresden. Dort entstand auch seine bekannteste Oper *Teofane*. Er komponierte sie zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des späteren Kurfürsten Friedrich August. Im November 1719 kehrte Lotti nach Venedig zurück und komponierte nie wieder Opern, sondern Kammermusik oder kirchliche Musik.

Im Jahr 1731 kam es zum Skandal, als der berühmte Komponist Giovanni Battista Bononcini fälschlicherweise die Urheberschaft des Madrigals *In una siepe ombrosa* von Lotti für sich beanspruchte. Es wurde aber eindeutig bewiesen, daß dieses Madrigal Lottis Sammlung *Duetti, terzetti e madrigali* von 1705 entnommen war. Lottis hervorragende Reputation wurde dadurch noch gesteigert.

Am 2. April 1736 berief man Lotti in das prestigeträchtige Amt des *Mæstro di Cappella* der Markuskirche in Venedig. Dadurch wurde Lotti ein später Nachfolger von Claudio Monteverdi. Er hatte sich gegen die Mitbewerber Antonio Pollaro, Nicola Porpora und Andrea Porta durchgesetzt. Durch seine Kompositionen war Lotti ziemlich wohlhabend geworden ; dennoch wollte er nicht auf dieses Amt des Kapellmeisters verzichten. Außerdem war Lotti als hervorragender Lehrer bekannt : seine Schüler waren und andere Domenico Alberti, Giovanni Battista Bassani, Baldassare Galuppi, Quirino Gaspari, Benedetto Marcello und Jan Dismas Zelenka. Auch hatte Lotti in dem Kollegen Johann Adolf Hasse einen begeisterten Anhänger gefunden.

Bereits 1736 ernsthaft erkrankt, starb Antonio Lotti im Alter von fast 75 Jahren am 5. Januar 1740 in Venedig. Begraben wurde er in der Kirche San Geminiano. Mit der Zerstörung der Kirche 1851 ging sein Grabstein verloren.

In der Musik Antonio Lottis fand man einen späten, aber würdigen Nachfolger für Andrea Gabrieli, der schon hundert Jahre zuvor gerade die italienische Kirchenmusik zu einem künstlerischen Höhepunkt geführt hatte.

2004 wurde beim Bachfest in Leipzig Lottis Oper *Ascanio* von der Batzdorfer Hofkapelle aufgeführt.

Im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 2009 fand im kleinen Schlosshof des Residenzschlosses Dresden die Wiedererstaufführung von Antonio Lottis Oper Teofane statt.

...

Anton Bruckner fut le plus éminent chef de chœur du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz.

Et voici les autres :

Moritz FoBl (1845-1854) ; Anton Michaël Storch (1855-1860) ; Engelbert Lanz (1861-1863) ; Karl Weilnböck (1863-1865) ; Eduard Hauptmann (1865) ; Franz Behr (1868-1869) ; Wilhelm Gericke (1870-1872) ; Wilhelm Floderer (1872-1875, 1877-1899) ; Joseph Friedrich Hummel (1875-1876) ; August Göllerich (1900-1923) .

Tournée européenne du Liedertafel « Frohsinn »

Anton Bruckner, nommé officiellement chef de chœur du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz, entame alors une tournée.

20-22 juin 1861 : Ils seront invités au grand Festival choral de Nuremberg. Les représentations ont lieu dans le but d'amasser des fonds pour l'érection d'une nouvelle salle de concert sur la Place Maxfeld. Entre temps, Bruckner et son groupe profitent de l'occasion pour visiter le Musée national allemand, en plus d'assister à des spectacles au Théâtre.

...

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 tente 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.

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.

In a letter, Bruckner referred to the post of director of the « Dommusikverein » and « Mozarteum », in Salzburg, which had become vacant as a consequence of Alois Taux's death, in April. He had heard that there was a possible candidate for the post from Innsbruck and asked Rudolf Weinwurm if he, himself, was interested. Bruckner's own interest in the position seems to have waned when he discovered that Hans Schläger, a former colleague in Saint-Florian, was the front-runner, and, yet, he regarded it as a matter of honour to undergo the ordeal of travelling to Salzburg, in September, and conducting the « Singakademie » Choir.

22 juin 1861 : Bruckner amorce des démarches auprès des autorités du « Musikverein » afin d'obtenir le poste de « Kapellmeister » de la Cathédrale de Salzburg.

23 juin 1861 : Anton Bruckner pose officiellement sa candidature comme « Kapellmeister » de la Société de la Musique de la Cathédrale et du « Mozarteum ». Mais l'aspirant Hans Schläger (son prédécesseur en tant qu'enseignant suppléant à Saint-Florian) le prévient de ce qu'il l'attend.

C'est finalement Schläger qui sera nommé (en **octobre 1861**) au poste de « Kapellmeister » du « Liedertafel », de la Société de la Musique de la Cathédrale et du « Mozarteum » de Salzburg. Le candidat Bruckner n'étant pas encore assez connu à l'époque. (Insécure à propos de son avenir immédiat, Bruckner récidivera avec une autre demande le **29 mars 1868**.)

« À Salzburg, la culture musicale est sous la dictature d'Hilleprandt », écrit plus tard un Bruckner résigné.

Maintenant convaincu de la futilité de son action, il dirige quand même « pour l'honneur » les 2 concerts d'essai à Salzburg.

« Hilleprandt a monté les filles de la “ Sing-Akademie ” contre moi. C'était horrible. », se plaint-il dans une lettre à Schläger.

Mais Bruckner ne cède pas à ces manigances déloyales. Le Chœur interprète son « Ave Maria » en 7 parties (**WAB 6**) qui est acclamé à 2 reprises (en vain) . Le musicologue Max Auer considère cette pièce comme son 1er chef-d'œuvre de maturité.

« Ave Maria » n° 2 (**WAB 6**) : hymne « Marial » en fa majeur pour chœur mixte à 7 voix a cappella (SAATTBB) . Intermède pour une Messe brève d'Antonio Lotti. Composé à Linz. Création à la cathédrale de Linz par le compositeur, le 12 mai, lors d'une cérémonie commémorant la fondation du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn ». La pièce sera souvent au programme dans les années qui suivront (d'ailleurs, le compositeur va la choisir lors de sa prochaine audition à Salzburg) . Création en concert à Vienne, le 8 novembre 1888, sous la direction du chef (et élève de Bruckner) Josef Schalk. Il s'agit de l' « Ave Maria » de Bruckner le plus souvent exécuté. Durée approximative : 3 minutes.

The whole story was graphically related by Bruckner, in a letter to Rudolf Weinwurm. At the end of the letter, he referred to his intention to be formally examined in Vienna, in November :

« Schläger is a dictator under Hillebrandt, in Salzburg. I could say a lot about this but will confine myself to the following. I received letter after letter, i.e. written invitations to travel to Salzburg to take rehearsals. This was after I had already heard from Schläger, who was with me, that he was the favourite. And so, I did not go. When I eventually received an urgent letter, however, and realized that it was now a question of salvaging my reputation, I decided to travel to Salzburg, on the night of Thursday 19th, last month. I conducted there, on the Friday and Saturday, and returned here, on Saturday night. Hillebrandt had spoken to some people about my ability in insulting, even contemptuous terms. I will never forget the struggles I had on the Friday evening. You can well-imagine the situation. The ladies of the “ Singakademie ”, stirred-up by the Hillebrandt faction, were all against me - it was shocking. But I did not give-up and, finally, my choral piece (7 part “ Ave Maria ”) was very well-received and applauded twice. At the end, Hillebrandt was very frank, indeed too frank, with me. But I will tell you all about it, in November. It is reported that Schläger was appointed at a reduced salary of 600 florins. All the best to him !

The newspapers already knew about the situation before there was a meeting in Salzburg. I made enquiries on your behalf. We will have a good laugh about it, here, in Linz. A novel could be, indeed ought to be, written about the filling of this 600 florin post.

Schläger's election as Salzburg 1st « Kapellmeister » permitted a smooth cooperation between the « Mozarteum » Music School, the « Singing Academy » and the « Choral Society » (« Liedertafel ») , from 1862. He merged both Choirs in one big ensemble when major church and concert events were scheduled.

...

En 1963, on procède à Salzbourg 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 Salzbourg.

...

Anton Bruckner bewarb sich während seiner Zeit als Linzer Domorganist (1855-1868) zweimal vergeblich um die Leitung des Dommusikvereins und Mozarteums, der Vorgängerorganisation des heutigen Mozarteums. 1861 wurde ihm Hans Schläger, 1868 Otto Bach vorgezogen. Möglicherweise führte die zweite Ablehnung aus Salzburg indirekt zu seiner Bewerbung in Wien, wo er als Nachfolger seines ehemaligen Lehrers Simon Sechter 1868 Professor für Musiktheorie (Generalbass und Kontrabass) und Orgelspiel am Wiener Konservatorium wurde. Nach Anton Bruckner benannt ist in der Stadt Salzburg seit 1963 die Anton-Bruckner-Straße (zwischen Franz-Schalk-Straße und Hans-Pfzner-Straße) ; in Obertrum am See der Anton-Bruckner-Weg.

...

Zum Nachfolger Tauxens wurde Hans Schläger ernannt, der gleich seinem Vorgänger die Leitung von Dommusikverein und Mozarteum übernahm, außerdem zum Chormeister der « Liedertafel » bestellt wurde. Man hätte allerdings für diese Stelle niemand Geringeren als Anton Bruckner gewinnen können, allein er war zu dieser Zeit noch ganz unbekannt und bewarb sich vergeblich um die freie Stelle in der Mozartstadt, die er gelegentlich seines Aufenthaltes beim Mozartfest des Jahres 1856 kennen gelernt und vielleicht auch liebgewonnen hatte. Er war eben damals zum Linzer Domorganisten bestellt worden und mit dem Linzer Männergesangverein « Frohsinn » nach Salzburg gekommen. Hier fand er Gelegenheit, auf der im Jahre 1842 von Ludwig Mooser wiederhergestellten Domorgel zu spielen und ließ sich mit dem hochangesehenen Komponisten und Organisten Robert Führer, damals Stadtorganist von Braunau am Inn, in ein Wettspiel auf der Orgel ein. Ein Priester hatte das zu verarbeitende Thema aufgezeichnet. Zuerst spielte Führer.

« Nach dem Bericht des Schuldirektors A. Markus aus Linz variierte dieser das Thema ruhig und sein polyphones Spiel gefiel außerordentlich. Dann kam Bruckner an die Reihe, der schon mit größter Ungeduld gewartet hatte, bis Führer schloß. Bruckner führte das gegebene Thema durch alle Register der Orgel, gestaltete es zu einer freien, großartigen Fuge und schloß unter begeistertem Beifall der Umstehenden. Die große Masse der Zuhörer aber entschied sich für Führer und erklärte Bruckner für einen Narren. »

1861, als Taux starb, hat Bruckner fünf Jahre in Linz gewirkt. Eben beendet er, nochmals auf der Schulbank, seine kontrapunktischen Studien bei Simon Sechter in Wien. Es drängt ihn fort von Linz ; Salzburg erscheint ihm als verheißungsvolle neue Wirkensstätte. Er bewirbt sich am 23. Juni 1861 um die freigewordene Stelle als Dirigent von Dommusikverein und Mozarteum. Aber Hans Schläger, sein Vorgänger als Hilfslehrer in Sankt Florian, war ihm zuvorgekommen, und « Schläger ist Dictator unter Hillebrandt in Salzburg » , wie Bruckner resigniert schreibt. Trotzdem er von der Aussichtslosigkeit seiner Bewerbung überzeugt ist, dirigiert er, nur um der Ehre willen, zweimal probeweise in Salzburg. « Die Mädchen der Sing-Akademie waren alle von den Hillebrandtschen gegen mich aufgereizt. Es war schrecklich. » , klagt er in einem Brief.

« Doch ich gab nicht nach und zuletzt beim Chor (siebenstimmiges “ Ave Maria ”, das übrigens der hervorragende Bruckner-kenner Max Auer als sein erstes reifes Meisterwerk bezeichnet) wurde ich großartig zweimal applaudiert. »

Es war aber alles umsonst. Auch 1868, als Schläger zurücktrat, bewarb er sich nochmals vergebens um die Stelle.

Hans Schläger

Depuis son nouveau logis situé dans le petit village de Kronstorf, Anton Bruckner se rendait régulièrement à Saint-Florian, où le professeur Hans Schläger lui enseignait l'écriture polyphonique pour chœur mixte et chœur d'hommes.

...

Hans Schläger was born on 5 December 1820 in Feldkirchen an der Donau (Upper-Austria) . Aged 5, little Hans received his 1st music lessons (in violin and singing) from his father Johann who was a teacher in the village. In 1832, he became a choir boy at the Saint-Florian monastery, where he also sang as soloist. There, he studied for 5

years in company of young Anton Bruckner. Both received violin lessons from Franz Gruber (a pupil of Ignaz Schuppanzigh) and from Franz Raab. Later, in order to evade military service, Schläger attended the « Linzer Präparandie » (Linz Normal School) , from 1836 to 1838. After graduating, he became an assistant teacher in Regau and, finally, preceded Bruckner as assistant teacher at Saint-Florian's primary school. There, he founded a Men's Choir (a male-voice Quartet) which had a distinctive sound, and he wrote many pieces for the medium.

Schläger dedicated his « Kriegslied der Deutschen » (War Song of the Germans) to Bruckner.

The Song of the German Fatherland : for male-choir a cappella in D-flat major (20 bars) , **WAB 78**, Volume XXIII/2, No. 2, text author anonymous (1st stanza) , 2nd to 4th stanzas by Franz Xaver Müller (1870-1948) are not performed.

Bruckner composed this 1 stanza song, around 1845, in gratitude for Schläger's dedication. On the 25th anniversary of Bruckner's death, 11 October 1921, it was conducted by the dean of the time, Franz Xaver Müller, in the music hall of Saint-Florian's Priory. At the time, it was given 3 additional stanzas. The complete edition only prints the 1st stanza and the additions are saved for the Critical Report.

When Bruckner, who was then in post in the small village of Kronstorf, heard the news about the newly-founded Men's Choir, he imitated his colleague by putting-up his own male-voice Quartet, and sang 1st bass. Since Schläger had chosen a musical career, he took the decision to move to Vienna in 1845, to study music composition at the Conservatory of the Society of Friends of Music with « Hofkapellmeister-Direktor » Gottfried Preyer (until 1847) . It is Bruckner who succeeded him in Saint-Florian.

From 1851 to 1854, Schläger taught singing at the Vienna Academy of Music founded by Franz Glöggel. From 1854 to 1861, he was appointed Choir Master of the Vienna Men's Choral Society (« Wiener Männergesangverein ») and began officially his work as a composer. He received in 1861 an honorary award at the Nuremberg's German Choral Festival (which took place from July 19th to the 24th) for leading his ensemble in the « Rider's Song » by Ernst Julius Otto (1804-1877) .

Because he had a good reputation as a composer, a teacher and a conductor, Schläger replaced Alois Taux (who died suddenly on 17 April 1861 during a rehearsal of the Salzburg Liedertafel) as « Kapellmeister » of the Liedertafel, and as director of the « Dommusikverein Singakademie » and the « Mozarteum » .

His nomination was due to the powerful and influential hand of Franz Hillebrandt who wished for an harmonious integration of the 3 institutions.

Schläger's 1st concert was held on 17 December 1861 ; it was a great success. He always merged Salzburg's different choirs in 1 major ensemble in preparation for major musical events. During his mandate, he favoured the still little-known works by Felix Mendelssohn-Bartholdy and Robert Schumann. He conducted the Salzburg premieres of Schumann's secular Oratorio « Das Paradies und die Peri » , Opus 50 (in 1864) , and Mendelssohn's sacred Oratorio « Paulus » (Saint-Paul) , Opus 36 (in 1867) . Mendelssohn's secular Cantata « Erste Walpurgisnacht » (The First

Walpurgis Night) , Opus 60, and stage-music for Racine's « Athalia » , Opus 74, were also main works in his repertory.

Schläger invited important soloists of the time to perform at his concerts : violin virtuoso Joseph Joachim and Ferdinand David (in 1863) ; and Clara Schumann (in 1868) .

His marriage to the Countess von Zichy (Pauline von Oldershausen, born in 1830 ; died in 1890) led Schläger to resign from all his posts, in May 1868. His successor at the Cathedral Music Society and the « Mozarteum » was the Viennese composer and conductor, Otto Bach.

...

Hans « Johann » Schläger (geboren 5. Dezember 1820 in Feldkirchen an der Donau, Oberösterreich ; gestorben 17. Mai 1885 in Salzburg) war ein österreichischer Chorleiter, Dirigent und Komponist. Er war zweiter Direktor des Salzburger Dommusikvereins und des Mozarteums sowie Gründungsmitglied der Internationalen Stiftung Mozarteum.

Nachdem Schläger von seinem Vater (Lehrer in Feldkirchen) den ersten Musikunterricht erhalten hatte, wurde er 1832 Sängerknabe in Sankt Florian, wo er fünf Jahrgänge über Anton Bruckner war, mit dem er gut bekannt war und den er im Bereich des Männerchorwesens beeinflusste. Um sich dem Militärdienst zu entziehen, besuchte Schläger von 1836 bis 1838 den Vorbereitungskurs für Lehrer in Linz und wurde nach seiner Zeit als Schulgehilfe und Regau und schließlich Hilfslehrer an der Volksschule von Sankt Florian. Den von ihm in Sankt Florian ins Leben gerufenen Männerchor lernte der damals in Kronsdorf unterrichtende Bruckner kennen, der daraufhin ebenso ein Männerquartett zusammenstellte.

1845 ging Schläger nach Wien und war dort bis 1847 Kompositionsschüler von Gottfried von Preyer am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. Preyer war zu dieser Zeit Direktor des Konservatoriums und zugleich auch Vizehofkapellmeister. Von 1851 bis 1854 war Schläger Gesangsprofessor an der 1851 vom Musikverleger Franz Xaver Glöggel begründeten « Akademie der Tonkunst » in Wien und 1854 bis 1861 Leiter des Wiener Männergesangsvereins. Zu dieser Zeit begann auch seine Tätigkeit als Komponist. 1861 erhielt Schläger mit dem Wiener Männergesangsverein beim Sängerfest in Nürnberg den Ehrenpreis.

1861 wurde er Nachfolger des überraschend bei einer Probe der Salzburger Liedertafel verstorbenen Alois Taux und damit Direktor des Dommusikvereins und des Mozarteums in Salzburg. Auch Anton Bruckner hatte sich für diese Stelle bemüht, konnte sich aber nicht gegenüber dem zu dieser Zeit weitaus erfahreneren und renommierteren Schläger durchsetzen. Dieser gewährleistete während seiner Zeit in Salzburg für reibungslose Kooperationen zwischen dem Mozarteum, der Singakademie und der Liedertafel, die er beide ebenso leitete und vereinte sie bei größeren Konzertveranstaltungen zu einem Ensemble. Während seiner Zeit in Salzburg setzte Schläger sich besonders für das in Österreich damals noch wenig bekannte Schaffen von Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann ein. So dirigierte er und andere Salzburger Erstaufführungen von Schumanns « Paradies und die Peri » (1864) und von Mendelssohns « Paulus » (1867) . Er gewann auch bedeutende Solisten für Konzerte in Salzburg, so zum Beispiel die Violinvirtuosen Joseph Joachim und Ferdinand David (1863) oder Clara Schumann (1868) . Seine Hochzeit mit Pauline

von Oldershausen, « née » Gräfin von Zichy (1830-1890) veranlaßte ihn, im Mai 1868 sämtliche Ämter niederzulegen. Sein Nachfolger im Dommusikverein und Mozarteum wurde der Wiener Komponist und Dirigent Otto Bach.

Fortan widmete Schläger sich ganz der Komposition, doch engagierte er sich weiterhin für das Mozarteum und auch für die Mozart-Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel. 1870 war Schläger Mitbegründer, in Folge auch Berater und Funktionär der « Internationalen Mozart-Stiftung », aus der 1880 die Internationale Stiftung Mozarteum hervorging. Den Nettoerlös von seiner in Salzburg und Berlin erfolgreich aufgeführten Oper « Heinrich und Ilse » spendete er 1870 der Mozart-Stiftung als Startkapital. Aufgrund von fortschreitender Schwerhörigkeit zog er sich 1878 aus dem Engagement für die Mozart-Stiftung und zunehmend auch aus dem gesellschaftlichen Leben zurück. Schläger starb am Morgen des 17. Mai 1885.

...

Hans « Johann » Schläger : Komponist und einer der ersten Chefdirigenten des Mozarteum-Orchesters. Mit fünf Jahren trat Schläger als Sänger ins Stift Sankt Florian bei Linz ein, später wurde er Hilfslehrer an der Volksschule Sankt Florian. Als er 1845 nach Wien ging, löste ihn Anton Bruckner in Sankt Florian ab. In Wien studierte Schläger bei Hofkapellmeister Gottfried Preyer.

1856 wurde er Chorleiter des Wiener Männergesangsvereins und nach dem überraschenden Tod seines Vorgängers Alois Taux 1861 in Salzburg Leiter des Dom-Musik-Verein und Mozarteums, seines Zeichens Vorgängerverein des Mozarteums. Für die vakante Position hatte sich auch Anton Bruckner beworben, Schläger wurde ihm jedoch vorgezogen. 1868 brachte der Dirigent Schläger die Solistin Clara Schumann für ein Konzert nach Salzburg, weitere hochkarätige Solisten seiner Zeit taten es ihr gleich.

Der Komponist Schläger brachte in Salzburg zwei Opern zur Uraufführung, « Heinrich und Ilse » (1869) , eine Oper im Wagner-Stil, und « Hans Heidekukuk » (1873) , beide nachdem er am 1. Mai 1868 als Chefdirigent des Mozarteum-Orchesters wieder ausgeschieden war. Eine dritte Oper, « Die Prophezeiung » (1882) , wurde nur bruchstückweise in Salzburg aufgeführt.

Seine Kompositionen umfaßen auch Kirchenmusik, sinfonische Werke und Lieder.

Schlägers frühzeitiges Außereiden wurde von ihm offiziell mit seiner anstehenden Hochzeit begründet, er dürfte aber vor allem mit den bescheidenen Mitteln des Orchesters unzufrieden gewesen sein. Nach der Aufgabe seiner öffentlichen Stellung widmete er sich den Salzburger Musikfesten und der Mozartbewegung. Unter anderem wirkte er an der Herausgabe sämtlicher Werke Mozarts durch Breitkopf & Härtel mit.

Nach Hans Schläger ist die Schlägergasse im Salzburger Stadtteil Gneis benannt. Sie mündet pikanterweise in die Tauxgasse, die nach seinem Vorgänger benannt ist.

...

Hans « Johann » Schläger : Nach erstem Musikunterricht bei seinem Vater, dem Lehrer Johann Schläger, trat Schläger 1832 als Sängerknabe in das Stift Sankt Florian ein, wo er von Franz Gruber (einem Schüler Ignaz Schuppanzighs und Lehrer Bruckners) Violinunterricht erhielt. Er absolvierte 1836-1838 den Präparandiekurs in Linz und war zunächst Schulgehilfe in Regau, dann in Sankt Florian - hier als Vorgänger Bruckners, der ihm Anregungen auf dem Gebiet des Männerchores verdankt (Schläger ist Widmungsträger von Bruckners « Das Lied vom deutschen Vaterland ») . 1845-1847 studierte Schläger Komposition am Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde (bei Preyer) , ab 1851 lehrte er an der Akademie der Tonkunst Gesang. Als Chorleiter des Wiener Männergesang-Vereins (1854-1861) errang er mit diesem beim Sängerkongress in Nürnberg 1861 den Ehrenpreis. Im selben Jahr wurde er (seinem Konkurrenten Bruckner vorgezogen) als Kapellmeister an Dom-Musik-Verein und Mozarteum nach Salzburg berufen ; in dieser Eigenschaft hatte er die Leitung der Kirchen- und Konzertmusik wie der Musikschule Mozarteum inne, ab 1862 war er auch Chorleiter der Salzburger Liedertafel. Diese besonders auch für das damalige Salzburger Musikleben charakteristische Ämterkumulierung konnte Schläger zu herausragenden Leistungen nützen, besonders bei Aufführung von Opern (und andere Schubert, « Der häusliche Krieg » , 1863) , Oratorien, vor allem von Mendelssohn-Bartholdy (und andere « Paulus » , 1867) , und Chor-Orchesterwerken Schumanns (und andere « Das Paradies und die Peri » , 1864) . Auch die Beteiligung an Salzburger Musik- und Sängerkongressen ist zu nennen. 1868 heiratete Schläger Pauline von Oldershausen, « née » Gräfin von Zichy (1836-1890) , und zog sich von allen Ämtern zurück. In seinen Kompositionen, die fast alle Gattungen der Musik umfaßten, war Schläger der Romantik verpflichtet ; besonders Erfolg hatten seine Lieder und Männerchöre, sein Streichquartett in F-Dur, Opus 29, wurde preisgekrönt. Ehrenmitglied zahlreicher musikalischer Vereinigungen, nahm Schläger auch an der Gründung der Internationalen Mozartstiftung regen Anteil und arbeitete an der Breitkopf & Härtelschen Mozart-Gesamtausgabe beratend mit.

...

Hans « Johann » Schläger (Tonsetzer, geboren zu Feldkirchen in Oberösterreich am 5. Dezember 1820) . Sein Vater, Lehrer in Feldkirchen, erteilte ihm den ersten Musikunterricht, und zwar im Gesange und im Violinspielen. Im Alter von zehn Jahren sang Schläger die schwierigsten Tonstücke vom Blatte weg. Dieses Talent, verbunden mit seiner Stimme von seltenem Wohlklange, verschaffte ihm im Jahre 1832 eine Stelle als Sängerknabe im Chorherrenstifte Sankt Florian, wo er unter der Leitung eines vortrefflichen Violinspielers, Namens Gruber, seine Musikstudien mit großem Erfolge fortsetzte, so daß ihm Gelegenheit geboten war, bei musikalischen Festlichkeiten im Violinspielen und Gesange sich hören zu lassen. Mit der musikalischen Ausbildung ging der Unterricht in den Schulgegenständen, worin ihn der Chorherr Eduard Kurz unterwies, Hand in Hand. Um der damaligen 14jährigen Militärpflicht sich zu entziehen, widmete er sich anfänglich dem Lehrfache, dann aber entschied er sich für die Musik und begab sich im Jahre 1845 nach Wien, wo er unter des Hofkapellmeisters Gottfried Preyer (Band XXIII ; Seite 283) Leitung Composition studierte, aber auch Gesang und Clavierspiel auf das Eifrigste fortbetrieb. Im Jahre 1851 erhielt er an der eben damals begründeten Akademie der Tonkunst die Professur des Gesanges, legte aber dieselbe nieder, als er im Jahre 1854 zum Chorleiter des Wiener Männergesang-Vereins erwählt wurde. In diese Zeit fällt der Beginn seiner Thätigkeit als Componist. Sieben Jahre war Schläger in diesem Vereine, den er bei dem großen deutschen Sängerkongresse in Nürnberg, am 23. Juli 1861, mit Otto's « Reiterlieder » zum Siege führte, thätig gewesen, als er im letztgenannten Jahre einem Rufe als Domkapellmeister und Director des Mozarteums nach Salzburg folgte. Dasselbst wirkte Schläger in den beiden genannten Eigenschaft, wie denn auch als Dirigent der Liedertafel und Singakademie ungemein fördernd für die Entwicklung des Musiklebens in

Salzburg und brachte durch die Vereinigung der genannten Körperschaften große Tonwerke zur erstmaligen Aufführung, so zum Beispiel im Jahre 1863 Franz-Josef Haydn's « Schöpfung » ; 1864 Robert Schumann's « Das Paradies und die Peri » ; 1865 Felicien David's « Die Wüste » ; 1866 Max Bruch's « Frithiof » ; 1867 Felix Mendelssohn's « Paulus » ; und Robert Schumann's « Der Rose Pilgerfahrt » . Im letztgenannten Jahre legte er in Folge seiner Vermählung mit der Gräfin Oldershausen die Domkapellmeister-Stelle nieder, lebte dann längere Zeit in Cannstadt, kehrte aber im Mai 1869 wieder nach Salzburg zurück, wo er sich nun ganz seiner Kunst hingibt. Von Schläger's Compositionen sind mehrere durch den Druck verbreitet, und zwar einige Hefte ein- und mehrstimmiger Lieder, Gesänge für Männer- und gemischten Chor, eine Messe für Männerstimmen mit Hörnerbegleitung, ein (preisgekröntes) Streichquartett, mehrere Instrumentalstücke und die Partitur der Oper « Heinrich und Ilse » , welche im Frühlinge 1868 unter Mitwirkung der Kräfte der Salzburger Singakademie und Liedertafel und einiger ausgezeichneten Dilettanten, wie der Gräfinen Hedwig Gatterburg und Marie Spaur, zur Aufführung kam und einen vollständigen Erfolg feierte, so daß am Schlusse der Oper dem Compositeur ein Lorbeerkrantz überreicht wurde. Eine zweite Aufführung der Oper fand im Mai 1870 Statt, wo sich wieder ein Fall abscheulichsten Künstlerneides kundgab, indem aus den einzelnen Stimmparten die obligatesten Nummern des zweiten Actes theils ausgeschnitten, theils mit Röthel durchstrichen waren. Glücklicher Weise wurde diese Büberei im Zwischenacte entdeckt und dadurch die beabsichtigte Verwirrung vereitelt. Größer ist die Zahl von Schläger's ungedruckten Compositionen, von denen aber mehrere durch die Aufführung bekannt wurden, so zum Beispiel eine Messe in F, welche im Jahre 1867 bei den Dominikanern in Wien aufgeführt wurde und ungetheilten Beifall fand, zwei Messen mit Orchester, eine Vocalmesse, mehrere Gradualien und andere kirchliche Werke, eine Scene aus « Waldmeisters Brautfahrt » : « Jung Sigurd » , Gedicht von Felix Dahn, beim Cäcilien-Concerte der Salzburger Liedertafel am 22. November 1874, und die Oper : « Hans Haidekuk » , letztere wiederholt in Salzburg mit Beifall gegeben. Von anderen größeren Tonwerken Schläger's sind noch zu nennen die Oper : « Die Prophezeiung » und sein neuestes Opus : « Doktor und Friseur » , welches von der Direction der komischen Oper in Wien zur Aufführung angenommen wurde, an welche jedoch bei den Verhältnissen dieses Theaters im Augenblicke kaum zu denken ist. Die Kunstkritik rühmt an Schläger's Compositionen Originalität der Erfindung, stylvolle Charakteristik der Personen und Handlung und farbenreiche Instrumentirung. Er verräth in Allem, was er schreibt, gründliche musikalische Bildung und vornehmlich - guten Geschmack. Als er die Domkapellmeister-Stelle niederlegte, gaben ihm die sämmtlichen, in Salzburg bestehenden musikalischen Vereine Beweise der Theilnahme und des Bedauerns über seinen Abgang zugleich mit ehrenvollen Zeichen der Erinnerung an seine Wirksamkeit, so überreichte ihm die Singakademie einen geschmackvollen, reich verzierten Tactirstock, die Liedertafel einen silbernen Becher, das Orchester des Mozarteums ein von allen Mitgliedern unterfertigtes Memoire, in welchem seiner um die Förderung des Musiklebens in Salzburg erworbenen Verdienste in den wärmsten Worten gedacht wird.

...

Hans Schläger wurde am 5. Dezember 1820 in Filskirchen an der Donau (Oberösterreich) geboren. Nachdem er bereits von seinem Vater (Lehrer in Filskirchen) ersten Musikunterricht (in Violine und Gesang) erhalten hatte, wurde er 1832 Sängerknabe in Sankt Florian, wo er auch solistisch sang. Dort war er 5 Jahrgänge über Anton Bruckner und gleichfalls Violinschüler von Franz Gruber und Franz Raab. Um sich dem Militärdienst zu entziehen, (1) besuchte Schläger 1836-1838 in Linz den Lehrer-Vorbereitungskurs und wurde Schulgehilfe und Regau und schließlich Hilfslehrer an der Volksschule von Sankt Florian Nachfolger von Franz Raab. Den von ihm in Sankt Florian ins Leben gerufenen

Männerchor lernte der in Kronstorf unterrichtende Bruckner kennen, der daraufhin ebenso ein Männerquartett zusammenstellte. (2) Da er sich für die musikalischer Laufbahn entschieden hatte, ging Schläger 1845 nach Wien (und wurde in Sankt Florian von Bruckner abgelöst) . 1845-1847 war er in Wien Kompositionsschüler von Gottfried Preyer (Hofkapellmeister und Direktor des Konservatoriums, 1843-1847) . 1851-1854 war er Professor für Gesang an der 1851 vom Musikalienhändler Franz Glöggel begründeten « Akademie der Tonkunst » in Wien, (3) 1854-1861 war er Leiter des Wiener Männergesangvereins. Zu dieser Zeit begann auch seine Tätigkeit als Komponist. 1856 widmete er Bruckner zu deßen Übersiedlung nach Wien ein « Kriegslied der Deutschen » . 1861 führte Schläger den Wiener Männergesangverein zum Sängerfest Nürnberg und erhält mit dem « Reiterlied » von Julius Otto (1804-1877) den Ehrenpreis. 1861 wurde er, als Nachfolger des überraschend bei einer Liedertafelprobe verstorbenen Alois Taux, Direktor des Dommusikvereins und des Mozarteums in Salzburg, (4) wo er es zu hohem Schlägers erstes Konzert in Salzburg fand sodann am 17. Dezember 1861 statt und bestand aus der 5. Ansehen brachte. Bruckner hatte sich vergeblich und zeitgleich mit Schläger für diese Position bemüht. (5) Doch ist nicht zu vergeßen, daß dieser damals schon über eine gute Reputation als Komponist, Lehrer und Dirigent (6) verfügte und damit die ideale Integrationsfigur war, die sich Franz Hillebrandt für Salzburg gewünscht hatte. Schläger sorgte für reibungslose Kooperationen zwischen dem Mozarteum, der Singakademie und der Liedertafel, die er beide ebenso leitete (Liedertafel, 1862-1868) . Hervorzuheben ist vor allem sein Eintreten für Felix Mendelssohn, deßen « Paulus » , « Erste Walpurgisnacht » und « Athalia » aufgeführt wurden. Weitere Aufführungen waren :

1863 : Franz-Josef Haydn, « Die Schöpfung » .

1863 : Franz Schubert, « Der häusliche Krieg » .

1864 : Robert Schumann, « Das Paradies und die Peri » .

1865 : Felicien David, « Die Wüste » .

1866 : Max Bruch, « Frithjof » .

1867 : Felix Mendelssohn, « Paulus » .

1867 : Robert Schumann, « Der Rose Pilgerfahrt » .

Ferner beteiligte er sich 1862 am deutschen Künstlerfest in Salzburg, holte 1863 Joseph Joachim und Ferdinand David nach Salzburg, (7) wirkte 1864 am Salzburger Sängerbundfest in Hallein, 1865 beim Oberösterreichisch-Salzburgischen Sängerbundfest in Linz, und 1868 gewann er Clara Schumann für ein Konzert in Salzburg. Im Jahr 1867 hatte unter Schläger das Mozarteumsorchester 37 ständige Mitglieder und veranstaltete 6-7 Konzerte im Jahr, bei über 400 Abonnenten. Die mit dem Mozarteum verbundene Singakademie unter deßen Symphonie von Ludwig van Beethoven und Erlkönigs Töchter von Niels Wilhelm Gade. Vergleiche Deutsche Musikzeitung 3 (1862) , Seite 24. Leitung bestand aus 70 Sängern (Sopran : 18 ; Alt : 14 ; Tenor : 12 ; Bass : 16 ; Knaben : 10) und wurde bei Aufführungen durch die Liedertafel verstärkt. (8) Die Heirat mit Pauline von Oldershausen, geborene Gräfin von Zichy (1830-1890) veranlaßte ihn 1868, alle seine Ämter aufzugeben. Fortan widmete sich Schläger ganz der Komposition, engagierte sich aber auch

weiterhin für das Mozarteum sowie für die Mozart-Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel. (9) Schläger starb am 17. Mai 1885 in Salzburg. (10)

Schläger als Komponist

Vom Komponisten Schläger sind etwa 50 größere Werke bekannt, davon alle Gattungen von weltlicher und sakraler Instrumental- und Vokalmusik. Etwa die Hälfte seiner Kompositionen ist gedruckt. Hervorzuheben ist die inhaltlich von Richard Wagners « Tannhäuser » beeinflusste Oper « Heinrich und Ilse » (die Uraufführung 1869 in Salzburg war ein fulminanter Erfolg) sowie eine 1873 aufgeführte, aber weniger erfolgreiche Oper « Hans Heidekukuk ». Aufsehen erregte ferner eine 1867 bei den Dominikanern in Wien aufgeführte « Messe in F-Dur » und ein (von insgesamt drei) « Streichquartett in F-Dur » (Opus 29, 1871), das in Mailand von der « Società del Quartetto » preisgekrönt wurde. Außerdem komponierte er zwei Symphonien.

Laut Constantin Schneider ist Schläger stilistisch « unmittelbar von Schumann und Mendelssohn beeinflusst, im Orchestralen und Deklamatorischen von Richard Wagner ». (11)

Wurzbach schreibt über Schlägers Werk :

« Die Kunstkritik rühmt an Schläger's Compositionen Originalität der Erfindung, stylvolle Charakteristik der Personen und Handlung und farbenreiche Instrumentirung. Er verräth in Allem, was er schreibt, gründliche musikalische Bildung und vornehmlich - guten Geschmack. » (12)

Umstrittener waren hingegen Schlägers frühere Werke, insbesondere die Lieder. So schreibt ein Rezensent der Leipziger « Allgemeine musikalische Zeitung » über die « Drei Lieder für Frauenstimmen » Opus 23 :

« Von dem verdienstvollen Director des Salzburger Mozarteums hätten wir besseres, volleres erwartet, als diese drei Duette, die sozusagen weder Hand noch Fuß haben, in denen die musikalische Lyrik kümmerlich und unausgebildet, die Gedanken schwächlich, das Wechselsingen ohne irgend musikalische Logik und Consequenz, die Begleitung recht dürftig und leer ist. Mit solchen Sachen wird die Ehre der österreichischen Musiker nicht besonders gewahrt ! » (13)

Und in der « Neue Zeitschrift für Musik » von 1857 ist über die « Vier Gesänge » Opus 4 zu lesen :

« Wenn Matthisson von Beethoven's " Adelaide " sagen konnte :

“ Keiner der Componisten stellte mein Gedicht in größere Schatten ”, so muß auch umgekehrt gesagt werden, daß das Heine'sche Gedicht mit seinem zarten Hauch hoch über der Composition steht und diese in den Schatten stellt. Und da ist denn auch von keiner echten geistigen Vermählung beider, von einer wirklichen Verwandlung oder Verklärung des Wortes in Ton die Rede. » (14)

Symphonie in A-Dur

Die « Symphonie in A-Dur » Opus 15 vollendete Schläger laut Autograph am 17. Oktober 1858 in Wien. (15) Sie

stammt also aus der frühen Schaffenszeit des Komponisten, jener Zeit, als er Leiter des Wiener Männergesangsvereines war. Die Satzfolge der Symphonie lautet :

Allegro (in A-Dur, 4/4-Takt) ; Presto (in A-Moll, 3/4-Takt) ; Notturmo (Andante sostenuto, in D-Moll, 3/4-Takt) ; und Allegro assai (in A-Dur, 6/8-Takt) . Das Notturmo ist auffällig kurz, das Finale ist der umfangreichste Satz.

(Schläger : Sinfonie, I. Satz : Beginn)

Das so vorgestellte Material wird in Lauf einer Steigerung weiterentwickelt, an deren Höhepunkt das Thema in seiner größten Prägnanz erscheint.

(Schläger : Sinfonie, I. Satz : Hauptthema)

Nach einer kurzen Überleitung erscheint das ruhige Seitenthema, vorgetragen von den Fagotten, Hörnern und der Trompete, über das sich später eine nach klassischem Schema gebaute, in der Molldominante stehende Melodie legt, die von den Oboen und Violen gespielt wird. Thematisch bedeutsam, da der Komponist immer wieder daran festhält, ist im weiteren Verlauf aber vor allem die Basslinie. Die Melodie der Oberstimme, die im analogen Abschnitt der Reprise übrigens fehlt, wird in der Durchführung jedoch auch motivisch bedeutsam.

(Schläger : Sinfonie, I. Satz : Seitenthema)

Der Beginn der relativ kurz gehaltenen Durchführung verwendet weitgehend Anfangsmotive beider Themen, die sich immer weiterentwickeln und sich schließlich in neuem melodischen Material vereinen, das daraufhin in leichter Variation stets neu aufgegriffen wird. In der Coda erscheint zum Abschluß noch einmal das Hauptthema mit einem starken Crescendo (von pp nach f mit Akzent) über drei Takte.

Das überaus gelungene Presto in dreiteiliger Liedform besticht in seiner Rhythmik und durch kontrastreiches Material. Direkt im Anschluß an das kräftige Thema wird ein zweitaktiges Motiv durch unterschiedliche Tonarten geführt, bis (in T. 34) erneut das Thema ertönt. Der dazu im Bass erklingende stufenweise Abstieg in pochenden Viertelnoten wird im weiteren Satzverlauf motivisch genutzt und mit dem erwähnten Zweitaktmotiv verbunden.

(Schläger : Sinfonie, 2. Satz : Beginn)

Im relativ kurz gehaltenen Trio erklingt eine geschwungene Tanzmelodie ländlichen Charakters :

(Schläger : Sinfonie, 2. Satz : Trio)

Die wirkungsvolle Überleitung in den Schlußteil erfolgt fließend und unter der Verwendung von Akzenten und Akzentverschiebungen, wie sie schon gegen Ende des ersten Teils verwendet wurden.

Die größte Auffälligkeit des ebenfalls in dreiteiliger Liedform gearbeiteten langsamen Satzes der Sinfonie ist die reduzierte instrumentale Besetzung, die nur aus Streichern, Holzbläsern und F-Hörnern besteht. Das mit dem Auftakt

zum dritten Takt erklingende Thema des Hauptteils ist eine lyrische Melodie, die durch unterschiedliche Instrumente wandert, während sie durch einfache Begleitfiguren und Figurationen in den anderen Instrumenten getragen wird.

(Schläger : Sinfonie, 3. Satz : Thema)

Eindrucksvoll ist wiederum der Finalsatz. Auffällig und wirkungsvoll sind Anklänge an vorherige Sätze, insbesondere den Kopfsatz und das Presto. Der Anfang des Schlußsatzes erinnert nicht nur aufgrund der gemeinsamen Dreizeitigkeit des Taktes (Presto : 3/4, Finale : 6/8) , sondern auch musikalisch und in seiner Faktur an den zweiten Satz. Auch im Finalsatz gibt es anfangs einen kraftvollen Aufschwung des Orchestertutti, gefolgt von einem wunderschönen Thema (Einsatz im Auftakt zu T. 6) , bei dem Ähnlichkeiten zum Motiveinsatz im T. 9 des Scherzo (durchgezogene eckige Klammer) ebenso auffallen wie Bezüge zum Thema des ersten Satzes (zweimalige Wiederholung des ersten Teils des Kopfmotivs, in T. 7-8, gestrichelte eckige Klammer. Vergleiche dazu T. 4 im Kopfsatz) .

(Schläger : Sinfonie, 4. Satz : Beginn und Thema)

Der zweite Teil der Exposition (ab T. 68) ist eine Fuge über dem einfachen, viertaktigen Seitenthema :

(Schläger : Sinfonie, 4. Satz : Seitenthema)

Die Fuge wird in einer großen Steigerung zum Abschluß gebracht. Nach einer kurzen Fermate erklingt, gleichsam als Schlußgruppe, ein langsamer Choral auf der Grundlage des in Dur aufgehellten Seitenthemas (Bassmelodie) aus dem ersten Satz. Nach einer nochmaligen Zäsur und einer kurzen Überleitung beginnt direkt die Reprise mit dem KopftHEMA des Finalsatzes. Jedoch ist nun vor der Wiederholung der Fuge noch einmal der Choral eingeschoben. Die nach der Fuge einsetzende Coda bringt den Choral und führt ihn in einer klangvollen Steigerung zu einem strahlenden Abschluß der Sinfonie.

Zusammenfassung

Insgesamt läßt sich festhalten, daß eine ausgewogene Dichte der Satzstruktur vorliegt, eine ausgeprägte melodische und motivische Formarbeit bei einer stark lyrischen Veranlagung sowie einer besonderen Stärke bei der Verschmelzung und Entwicklung von motivischem Material. Harmonik und Instrumentierung sind abwechslungsreich, aber nicht forciert, Steigerungen werden logisch geführt. Im Gegensatz zu den Werken vieler seiner österreichischen Zeitgenossen ist bei der vorliegenden Sinfonie Schlägers das Verhältnis zwischen dem musikalischen Gehalt des Materials und der Breite der Ausführung ausgewogen und fällt nicht zu Lasten der Kürze und einer logischen Satzentwicklung aus. Der finalen Wirkung des Schlußsatzes schenkt der Komponist eine besondere Aufmerksamkeit. Wurzbachs Aussage, der Komponist zeige in allem eine gründliche musikalische Bildung und guten Geschmack, ist in vollem Maß zuzustimmen. Als grundsätzliches Vorbild Schlägers ist Schumann deutlich zu erkennen.

Noten

(I) Vergleiche Constant von Wurzbach. « Hans Schläger » , in : « Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich » ,

(2) Vergleiche Leopold Nowak. « Anton Bruckner. Musik und Leben » , Linz (1973) ; Seite 55. Bruckner widmete Schläger das 1845-1846 komponierte Männerchorwerk « Das Lied vom deutschen Vaterland » (**WAB 78**) .

(3) Die « Akademie der Tonkunst » in Wien war eine hoch ambitionierte Institution, die zum Konservatorium in Konkurrenz trat, allerdings 1855 wieder unterging. Vergleiche Eduard Hanslick. « Geschichte des Concertwesens in Wien » , Wien (1869) ; Seite 380.

(4) Kapellmeister des Dommusikvereins und des Mozarteums waren Alois Taux (1. Oktober 1841 bis 17. April 1861) , Hans Schläger (1. November 1861 bis 1. Mai 1868) und Otto Bach (1. Juli 1868 bis 31. März 1880) .

(5) Anton Bruckner schrieb : « Schläger ist Dictator unter Hillebrandt in Salzburg » , weil er alle wichtigen Musikinstitutionen der Stadt im Griff hatte. Auch 1868 bewarb sich Bruckner (erneut vergebens) um die Position - vergleiche Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber (Herausgeber) , « Musikgeschichte Österreichs » , Band 2, Graz (1979) ; Seite 351. Otto Bach galt zu dieser Zeit nicht nur als der bedeutendere Dirigent, er war auch über viele Jahre persönlich mit Familie Hillebrandt bekannt, wie zum Beispiel das Maria Hillebrandt gewidmete Lied « Mein Herz ist wie die dunkle Nacht » Bachs aus dem Jahr 1853 belegt (Autograph im Archiv für Salzburger Musikgeschichte, Abt. Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg) .

(6) So war er zum Beispiel bereits seit Mozarts Säkularfeier 1856 Ehrenmitglied der Salzburger Liedertafel, die er zu diesem Anlaß auch schon dirigiert hatte.

(7) Anlaß war ein Festkonzert (21. August) zum Geburtstag von Kaiser Franz-Josef (30. August) , bei dem Joseph Joachim und Ferdinand David spielten. Das Programm war : Volks-Hymne ; 1.) Luigi Cherubini : « Overtüre zu Macbeth » ; 2.) Felix Mendelssohn : « Hymne für Sopran-Solo mit Chor und Orgelbegleitung » ; 3.) Louis Spohr : « Gesangszene und Concertstück für Violine mit Orchester » ; 4.) Felix Mendelssohn : « Klavierkonzert in G-Moll » ; 5.) Wolfgang Amadeus Mozart : Arie der Gräfin aus « Figaros Hochzeit » ; 6.) Wolfgang Amadeus Mozart : « Symphonie für Violine und Viola mit Orchester » ; 7.) Richard Wagner : Marsch und Chor aus « Tannhäuser » . - « Die hiesige Aristokratie mit wenigen Ausnahmen glänzte wie gewöhnlich durch Abwesenheit » . Vergleiche « Süddeutsche Musikzeitung » , Band 37, 12. Jahrgang (14. September 1863) ; Seite 147.

(8) Vergleiche Friedrich Chrysander. « Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft » , Band 2, Leipzig (1867) ; Seite 366.

(9) So war er etwa Mitbegründer (neben zum Beispiel Karl von Sterneck, Bürgermeister Mertens, Doktor Rosian und dem Vorstand der Liedertafel Carl Spängler) , Berater und Funktionär der 1870 in Leben gerufenen « Internationalen Mozart-Stiftung » . Den Reingewinn seiner in Salzburg mehrfach erfolgreich aufgeführten Oper « Heinrich und Ilse » spendete er 1870 der Mozart-Stiftung als Startkapital.

(10) Angermüller zufolge hat er in Schallmoos gelebt und an einem Ohrenleiden gelitten, das ihn die zwei- und dreigestrichene Oktave um zwei Oktaven tiefer wahrnehmen ließ. Vergleiche Rudolph Angermüller. « Bürgerliche

Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg » , Salzburg (1981) ; Seite 51.

(11) Constantin Schneider. « Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart » , Salzburg (1935) ; Seite 176.

(12) Constant von Wurzbach. « Hans Schläger » (wie Anmerkung 1) ; Seite 49.

(13) « Allgemeine Musikalische Zeitung » , Band 2 (1867) ; Seite 41.

(14) « Neue Zeitschrift für Musik » , Band 46 (1857) ; Seite 207.

(15) Das Werk ist ungedruckt : Manuskript in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Signatur MH 8832. Die Besetzung lautet : 2 Fl. , 2. Ob. , 2 Cl. (A) , 2 Fg. , 2 Cor. (E) , Tr. (E) , Timp. (A, E) , Streicher. Eine « Trombone di basso » ist mit der Violoncellostimme zusammengefasst und spielt nur stellenweise mit den tiefsten Streichern mit. Im zweiten Satz verwendet Schläger folgende transponierte Instrumente : Cl. (C) , Cor. (F, C) , Tr. (F) , Timp. (A, E) . Im dritten Satz verwendet er Cl. (A) und Cor. (F) , Trompeten, Posaunen und Pauken fehlen.

(16) Im Anschluß an diesen Artikel gibt es eine gute, umfangreiche Bibliographie zu Schläger.

Stil

Laut Constantin Schneider ist Schläger stilistisch « unmittelbar von Robert Schumann und Felix Mendelssohn beeinflusst, im Orchestralen und Deklamatorischen von Richard Wagner. Constantin von Wurzbach schreibt :

« Die Kunstkritik rühmt an Schläger's Compositionen Originalität der Erfindung, stylvolle Charakteristik der Personen und Handlung und farbenreiche Instrumentirung. Er verräth in Allem, was er schreibt, gründliche musikalische Bildung und vornehmlich - guten Geschmack. »

Wenngleich die größer besetzten Kompositionen Schlägers meist großen Anklang beim Publikum fanden, so waren die Meinungen zu seinen Liedern oft geteilt. Ein Rezensent der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung schreibt über die « Drei Lieder für Frauenstimmen » , Opus 23 :

« Von dem verdienstvollen Director des Salzburger Mozarteums hätten wir besseres, volleres erwartet, als diese drei Duette, die sozusagen weder Hand noch Fuß haben, in denen die musikalische Lyrik kümmerlich und unausgebildet, die Gedanken schwächlich, das Wechselsingen ohne irgend musikalische Logik und Consequenz, die Begleitung recht dürftig und leer ist. »

Werke

Insgesamt hat Schläger 53 Werke mit Opuszahl vollendet, von denen 25 im Druck erschienen sind. Er komponierte vorrangig Vokalmusik (insbesondere Lieder für eine bis zwei Stimmen sowie Chorwerke) , aber auch Klaviermusik, drei Messen (davon wäre eine 1867 in Wien aufgeführte Messe in F-Dur für Soli, Chor und Orchester erwähnenswert) ,

Gradualien, ein Offertorium und ein « Ave Maria » . An Orchesterwerken schuf er eine Symphonie in A-Dur, Opus 15 (1858) im hochromantischen Stil sowie eine « Concert-Overtüre » für großes Orchester. Von seinen drei Opern war die erste, inhaltlich von Richard Wagners « Tannhäuser » beeinflusste Oper « Heinrich und Ilse » (1870) , die erfolgreichste. Von drei Streichquartetten wurde das dritte in F-Dur, Opus 29, von der « Società del Quartetto » in Mailand 1871 preisgekrönt.

Messe für Männerstimmen mit Hörnerbegleitung.

Messe in F-Dur für Soli, Chor und Orchester.

Messe in G-Dur für Soli, Chor und Orchester.

Gradualien.

Offertorium.

« Ave Maria » für Mezzosopran mit Streichquartett.

« Heinrich und Ilse » , uraufgeführt 1868 (Oper) .

« Hans Heidekükük » , uraufgeführt 1873 (Oper) .

« Waldmeisters Brautfahrt » , uraufgeführt 1868 (Kantate) .

Chöre.

Lieder.

2 Symphonien.

3 Streichquartette.

Instrumentalmusik.

Chorwerke und Lieder.

Zeitungsartikel

« Neue Zeitschrift für Musik » , Band 46 (1857) .

« Deutsche Musikzeitung » , Band 3 (1862) .

« Süddeutsche Musikzeitung » , Band 37, 12. Jahrgang (14. September 1863) .

« Allgemeine Musikalische Zeitung » , Band 2 (1867) .

Lexikonartikel

Constant von Wurzbach. « Hans Schläger » , in : « Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich » , Band 30 ; Seiten 48-50.

Hermann Mendel und August Reissmann (Herausgeber) , « Hans Schläger » , in : « Musikalisches Conversations-Lexikon » , Band 9, Berlin (1878) ; Seite 112.

Hugo Riemann (Herausgeber) , « Hans Schläger » , in : « Musiklexikon » , Berlin (10) (1922) ; Seite 1142.

Literatur

Porträt. Unterschrift : Chormeister des Wiener Männergesang-Vereins, Hanns Schläger (Facsimile des Namenszuges) .
Eduard Kaiser [50] (1858) - lithographie. Gegründet bei Joseph Stoufs in Wien (Folio) .

Friedrich Chrysander. Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft, Band 2, Leipzig (1867) .

Wanderer (Wiener politischen Blatt) , Nr. 317 (18. November 1867) .

Salzburger Zeitung (8. - 15. Mai 1868) .

Neues Fremden-Blatt, Band 4, Nr. 287, Wien (1868) .

Fremden-Blatt von Gustav Heine, Band 4, Wien (1868) , Nr. 125 und 286, in den Kunst- und Theater-Nachrichten.

Eduard Hanslick. Geschichte des Concertwesens in Wien, Wien (1869) .

Fremden-Blatt von Gustav Heine, Band 4, Nr. 123, Wien (1870) .

Johann Evangelist Engl. Gedenkbuch der Salzburger Liedertafel zum fünfundzwanzigjährigen Stiftungsfeste am 22. November 1872, Band 8, Salzburg (1872) ; besonders Seiten 48 ff. , 128, 165, 224, 293.

Neue freie Presse (Wiener politischen Blatt) , Nr. 3683 (26. November 1874) .

Constantin von Wurzbach. Hanns Schläger, in : Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Band 30, Verlag L. C. Zamarski, Wien (1875) ; Seiten 48-50.

Deutsche Kunst-Musik-Zeitung, Band 12 (1885) ; Seite 246 ff.

Die Lyra, Band 7, Nr. 17 (1885) ; Seite 3f.

Salzburger Volksblatt (18. Mai 1885) .

5. Jahresbericht der Internationalen Stiftung : Mozarteum in Salzburg 1885 (1886) ; Seite 25 ff. - mit Werksverzeichnis.

Rudolf Hofmann. Der Wiener Männergesangverein (1893) ; besonders Seiten 50, 54, 59, 61, 77, 89, 99 ff. , 182, 619, 647.

Linzer Tages-Post (20. März 1916) .

Deutsche Musikbücherei, Band 36 : August Göllerich und Max Auer. Anton Bruckner, Band I (1922) ; Seite 228, 3/1 (ebenda, 38) (1932) , siehe Regierung (fälschlich unter Hermann S.) .

Anton Bruckner. Gesammelte Briefe, herausgeber von Max Auer (ebenda, 55) , (1924) ; Seiten 25, 39 f. , 92.

Constantin Schneider. Geschichte der Musik in Salzburg (1935) ; Seiten 173 ff. , 185 (mit Bild) .

Musikgeschichte Österreich, herausgeber von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Band 2 (1979) ; Seite 351.

Nachruf mit Werkverzeichnis, in : Jahresbericht der Internationalen Stiftung Mozarteum, Band 6 (1886) ; Seiten 25-29.

Constantin Schneider. Geschichte der Musik in Salzburg von der älteren Zeit bis zur Gegenwart, Salzburg (1935) ; Seiten 173-177.

Karl Picker. Beiträge zur Kenntnis der Kirchenmusik in Salzburg zwischen 1850 und 1950, philosophie Dissertation, Innsbruck (1957) ; Seite 17 ff.

Leopold Nowak. Anton Bruckner. Musik und Leben, Linz (1973) .

Rudolph Angermüller, in : Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, Band 24, Heft 3/4 (1976) ; Seite 11 ff.

Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber (Herausgeber) , Musikgeschichte Österreichs, Band 2, Graz (1979) .

Rudolph Angermüller, Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg, Salzburg (1981) .

Hans Schläger, in : Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 (ÖBL) , Band 10, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien (1994) ; Seiten 166 f. - direktlinks auf Seiten 166, 167.

Hubert Reitterer. Hans Schläger, in : Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Band 10, Wien (1994) ; Seite 166f. (16)

Christian Fastl. Hans Schläger, in : Österreichisches Musiklexikon, Wien (2002) .

Christian Fastl. Hans Schläger, in : Österreichisches Musiklexikon, Band 4, Herausgeber von Rudolf Flotzinger, Wien (2005) ; Seite 2078.

Druckausgabe, Band 4, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien (2005) ; Seite 2078.

Dokumentation, Anton Bruckner Institut, Linz und Wien.

Karl Adamez. 100 Jahre Wiener Männergesang-Verein, ohne Jahr, siehe Regierung ; besonders Seite 317.

Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Angefangen von Doktor Julius Schladebach, fortgesetzt von Eduard Bernsdorf, Band III (gr. 8°) Robert Schäfer Verlag, Dresden ; Seite 469.

Fétis.

Mendel-Reißmann.

Hugo Riemann, 12. Auflage.

Constantin von Wurzbach.

Alois Taux

The Austrian conductor and composer Alois (Aloys) Taux was born on 5 October 1817 in Baumgarten (now, Braszowice, Poland) , in the County of Frankenstein, Province of Silesia ; and died suddenly on 17 April 1861 during a rehearsal with the Salzburg Liedertafel.

Taux received his 1st musical lessons (violin, organ and wind instruments) in Baumgarten. He took basso continuo lessons in Kamenz (Kamieniec / Poland) . From 1834 to 1837, he studied waldhorn with Johann Nepomuk Janatka, and basso continuo with Friedrich Dionys Weber, at the Prague Conservatory.

In 1837, Taux became 1st violin and a horn player for the Graz Opera Orchestra. Initially 2nd « Kapellmeister » , he started a Posse Concert at the Linz Theater, in 1839, as 1st « Kapellmeister » . In 1839, he was named director of the Imperial and Royal Theater in Salzburg, performing Operas, parodies and farces (the glorious period covered the years 1851 to 1857) . In 1841, he became the director of the newly-founded « Mozarteum » (one of his students was Johann Obersteiner) . From 1841 to 1861, he was « Kapellmeister » of the Cathedral Music Association (« Dom-Musik-Vereins ») .

In 1847, Taux merged several existing choirs to create the « Salzburger Liedertafel » . He was the Choir Master of the ensemble during distinct 2 periods : 1847-1850 ; and from 1858 until his sudden death on 17 April 1861.

In 1858, Taux became the Choir Master of the « Singakademie » and taught counterpoint at the « Präparandie » (Teacher Training College) . In 1852 he applied for the post of « Kapellmeister » in Breslau (Wrocław, in Poland) , but

withdrew his application before the nomination.

Taux who undertook trips to Germany, Belgium, England and France, met the leading musicians of his time like Hector Berlioz, Otto Nicolai, and Richard Wagner. He composed accessible works for the public (only few were published) .

Taux organized the « Mozartfeste » in Salzburg, in : 1842, 1852 and 1856, year of the Centenary. These events paved the way for the modern Salzburg Festival.

In 1850, Taux married the singer Anna Freiin Dubsy von Wittenau (circa 1820 - ?) , a relative from Mozart's widow, Constanze Weber.

The year 1841 would be the 50th anniversary of Mozart's death, and Salzburg was to mark it, and finally make its peace with him, by founding a Conservatory, to be known as the « Dommusikverein » and « Mozarteum » , and by erecting a monument to him in the very heart of the town. Constanze's own robust health was now declining : the old injury to her foot had returned to trouble her, and she was plagued by gout. So, she and Sophie abandoned their beloved « Nonnberggasse » house, and settled together on the « Michälsplatz » . It was in the centre of this square that the statue of Mozart was to be erected, and Constanze would be able to see it from her new lodging. She became deeply involved in the setting-up of the « Mozarteum » , and tried hard to get Wolfgang appointed as its director. He was not in fact given the job, though he was tactfully made an « honorary “ Kapellmeister ” » ; but Alois Taux, who did become head of the Conservatory, was a close friend to Constanze and to both her sons for the rest of their lives. As the festivities were planned for the unveiling of the monument and the commemoration of the half-Centenary, Taux kept all the family informed. Wolfgang, in particular, was to play an active part in the music-making surrounding the events.

...

Alois Taux (geboren 5. Oktober 1817 in Baumgarten, Landkreis Frankenstein, Provinz Schlesien ; gestorben 17. April 1861 in Salzburg) war ein österreichischer Dirigent und Komponist. Er war der erste Direktor des Dommusikvereins und Mozarteums in Salzburg und Gründer der Salzburger Liedertafel.

Seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt Taux in seinem Heimatort sowie im benachbarten Kamenz. Ab 1834 studierte er am Konservatorium in Prag, 1837 wurde er im Grazer Opernorchester Violinist und später Hornist. 1839 begann seine Laufbahn als Dirigent, zuerst als Zweiter Kapellmeister im Linzer Theater und im gleichen Jahr als Direktor am Kaiserlich-Königlich Theater in Salzburg. 1841 wurde er zum Direktor des neu gegründeten Dommusikvereins und Mozarteums in Salzburg berufen. 1847 gründete er die Salzburger Liedertafel, deren Leiter er bis zu seinem Tod war. Zudem war er ab 1858 Chorleiter der Salzburger Singakademie.

Taux regte 1842, 1852 und 1856 die ersten Mozartfeste in Salzburg an und veranstaltete 1856 ein großes Liedertafelfest. Seine Mozart-Gedenkkonzerte wurden von der Internationalen Stiftung Mozarteum institutionalisiert.

Taux heiratete 1850 die Sängerin Anna Freiin Dubsy von Wittenau, eine Verwandte von Constanze Mozart.

Er verstarb überraschend während einer Probe der Liedertafel im Frühjahr 1861. Sein Ehrengrab befindet sich am Salzburger Kommunalfriedhof.

...

Alois Taux, Violinist, Hornist, Dirigent, Komponist : musikalische Ausbildung in Baumgarten (Violine, Orgel und Blasinstrumente) , Generalbassunterricht in Kamenz (Kamieniec / Polen) , 1834-1837 am Konservatorium in Prag (und andere Waldhorn bei Johann Nepomuk Janatka, Generalbass bei Friedrich Dionys Weber) . Wurde 1837 zunächst Geiger, dann Hornist im Grazer Opernorchester, ging 1839 zunächst als 2. Kapellmeister und Direktor der Posse an das Linzer Theater, dann als Theaterdirigent nach Salzburg und leitete hier Aufführungen von Opern, Parodien und Possen ; 1851-1857 erlebte dieses Theater eine Glanzzeit. 1841-1861 war er hier Kapellmeister des Dom-Musik-Vereins und von C. Th. Mozart geschätzter Direktor der mit diesem verbundenen Musik-Schule Mozarteum (Schüler und andere Johann Obersteiner) . 1847 gründete er aus mehreren bestehenden Chören die Salzburger Liedertafel, die er bis 1850 und ab 1858 bis zu seinem Tod leitete (Erbin seiner wertvollen Autographensammlung [Sammlung]) , dazu wurde er 1858 Chorleiter der Singakademie und unterrichtete Kontrapunkt am Lehrerseminar. 1852 bewarb er sich um die Stelle des Domkapellmeisters in Breslau (Wrocław / Polen) , schied aber vor der Entscheidung aus. Taux, der Reisen nach Deutschland, Belgien, England und Frankreich unternahm, hatte Kontakt mit den führenden Musikern seiner Zeit (und andere Hector Berlioz, Otto Nicolai, Richard Wagner) . Zur Mozart-Säkularfeier 1856 veranstaltete er und andere ein großes Liedertafelfest mit gemischten Programmen. Seine Mozart-Gedenkkonzerte wurden später von der Internationalen Stiftung Mozarteum institutionalisiert. Als Anreger der ersten Mozartfeste (1842, 1852, 1856) schuf er die Voraussetzungen für die Salzburger Festspiele. Als Komponist trat er vor allem mit Gebrauchsmusik an die Öffentlichkeit (nur wenige Werke erschienen im Druck) . Taux, « eine Musikerpersönlichkeit von Rang » (Schneider) , war seit 1850 mit der Sängerin Anna Freiin Dubsy von Wittenau (circa 1820 - ?) , einer Verwandten Constanze Mozarts, verheiratet, die und andere 1844-1846 an der Hofoper in Wien und 1848 in Salzburg engagiert war.

...

Alois Taux (auch Aloys Taux) , Komponist und Dirigent : geboren 5. Oktober 1817 in Baumgarten, Schlesien ; gestorben 17. April 1861 in Salzburg. Taux war erster Leiter der Organisation Dom-Musik-Verein und Mozarteum und der Salzburger Liedertafel und damit auch des Mozarteum Orchester als Teil des erstgenannten Vereines.

Alois Taux hatte am Prager Konservatorium studiert und war 1839 als Dirigent an das Kaiserlich-Königlich Theater gekommen. Als am 22. April 1841 der Dom-Musik-Verein und Mozarteum ins Leben gerufen wurde, erhielt nach dem Tod der Mozart-Witwe Alois Taux diese Stelle und nicht wie von Mozarts Witwe Constanze immer wieder gewünscht, deren Sohn Franz Xaver Wolfgang Mozart. Taux besaß nach übereinstimmender Meinung der Zeitgenossen mehr und vielseitigere Erfahrung in musikalischen Fragen. Franz Xaver Mozart erhielt nur den Titel eines Ehrenkapellmeisters.

1847 war Taux von einem Konzert Salzburger Sänger derart angetan, daß er am 22. November den Männergesangsverein Salzburger Liedertafel gründete. Diese Vereinigung führte er bis zu seinem Tode. Zum 100. Geburtstag Mozarts leitete er mit der Liedertafel ein Mozart-Konzert. Seine Mozart-Gedenkkonzerte wurden später von der Internationalen Stiftung Mozarteum weitergeführt.

Alois Taux komponierte selbst Kirchenmusik, Bühnenwerke, Orchesterwerke und Kammermusik. Von ihm stammt auch die Salzburger Diözesanmelodie zum bekannten Osterlied « Der Heiland ist erstanden » (Gotteslob Nummer 832) .

Taux verstarb überraschend während einer Liedertafelprobe und wurde ursprünglich auf dem Sankt-Sebastians-Friedhof gegenüber dem Familiengrab der Mozarts begraben. Später erhielt er ein Ehrengrab am Salzburger Kommunalfriedhof. Nach Alois Taux ist die Tauxgasse im Salzburger Stadtteil Gneis benannt.

...

Alois Taux kam 1839 als Operndirigent an das Kaiserlich-Königlich Theater in Salzburg. Er war Direktor des Dommusikvereins, des Mozarteums und von 1841-1861 Domkapellmeister. 1847 gründete er die Salzburger Liedertafel und leitete diese bis zu seinem Tod. Er hatte Kontakt mit den führenden Musikern seiner Zeit. Zur Mozart-Säkularfeier 1856 leitete er ein Mozart-Konzert der Liedertafel und ein großes Liedertafelfest mit gemischten Programmen. Taux komponierte Kirchenmusik, Bühnenwerke, Orchesterwerke und Kammermusik. Seine Mozart-Gedenkkonzerte wurden später von der Intern. Stiftung Mozarteum institutionalisiert.

Ebenfalls in dieser Grabstätte ruhen die Schwägerinnen Wolfgang Amadeus Mozarts, Aloisia Lange, Kaiserlich-Königlich Hofsängerin, Gattin des Hofschauspielers Josef Lange, geborene Weber und Sophie Haibel, Gattin des Chorregenten Jakob Haibel, geborene Weber, die treue Pflegerin Mozarts auf seinem Sterbebett.

Grab

Ehrengrab der Gruppe 16 auf dem Kommunalfriedhof Salzburg.

Preis

Goldene Medaillen pro litteris et artibus (Österreich, Preußen, Bayern) .

Ehrungen

Nach Alois Taux ist die Tauxgasse im Salzburger Stadtteil Gneis benannt.

In seinem Geburtsort Baumgarten (jetzt Braszowice) veranstalteten Musikliebhaber am 17. und 18. Oktober 2015 zum ersten Mal ein Musikfestival mit dem Titel « I. Festiwal Muzyczny im. Aloisa Tauxa » , das in der Sankt-Laurentius-Kirche in Braszowice sowie in der Hedwigskirche in Ząbkowice Śląskie stattfand.

Werke

Als Komponist schuf Taux vor allem Gebrauchsmusik, die innerhalb seines lokalen Wirkungskreises erfolgreich war. Unter seinen mehr als 50 Werken befinden sich neun Messen und sechs Ouvertüren sowie Zauberpossen, Zwischenaktmusiken, Kantaten, Tänze und Chorwerke.

Seine Kirchenwerke, seine Chorkompositionen, schließlich seine Bühnenerwerke aller Art zeigen ihn durchwegs als Eklektiker, der sich nicht nur in den Bahnen der deutschen Klassiker und Romantiker weiterbewegt, sondern als vielbeschäftigter und einfühlsamer Theaterdirigent auch die Melodienfülle und den Elan der italienischen Opernwerke dieser Zeit auf sich wirken läßt. Unter seinen musikdramatischen Werken ragt besonders das eine heimatliche Note tragende, in dem Untersberger Sagenkreis wurzelnde Festspiel « Die Rose vom Untersberg » hervor. Auch sonst bevorzugt er unheimliche Geistersagen und Stoffe aus der deutschen Vorzeit.

Kirchenmusik (über 50 Kompositionen, darunter 9 Messen) ; Zauberpossen (Das rothe Gespenst ; Der Tourist im Geisterreiche) ; Melodram Die weiße Rose ; 6 Overtüren ; Zwischenaktmusiken ; Tänze ; Kantaten ; Chöre.

Literatur

Johann Evangelist von Engl, in : Gedenkbuch der Salzburger Liedertafel (1872) .

Constantin von Wurzbach, Band 43 (1881) [mit WV ab 1834] .

Erich Schenk, in : [Fernschreib] 80 Jahre Salzburger Liedertafel 1847-1927, (1927) .

Constantin Schneider (1935) .

Frank-Altmann (1936) .

Salzburger Kultur Lexikon (1987 [mit Bild] und 2001) .

MGÖ, Band 2 und 3 (1995) .

Ulrich (1997) .

Kosch, Band 4 (1998) .

New Grove Dictionary, Volume 22 (2001) ; Salzburg.

SchIMI (2001) .

DBEM (2003) .

Salzburger Musikgeschichte, Jürg Stenzl et al. (Herausgeber) (2005) .

www.salzburger-liedertafel.at (April 2009) .

Sammlung Moibl.

Salzburger Liedertafel

Die Salzburger Liedertafel wurde im Jahre 1847 gegründet.

Ab 1844 hatten sich sangesfreudige Männer in der « Gesellschaft von Musikfreunden in Salzburg » zusammengefunden. Man trat wiederholt öffentlich auf, so beim Deutschen Sängertag 1845 und 1847, aber noch fehlte die offizielle Genehmigung zur Gründung eines Gesangsvereins.

Als der Domkapellmeister und Mozarteumsdirektor Alois Taux von einer seiner Auslandsreisen nach Salzburg zurückkehrte, gaben die Salzburger Sänger ihm zu Ehren einen Singabend, um ihm ihr Können zu zeigen. Unter dem Eindruck dieser gezeigten Leistungen gründete Alois Taux nach dem Vorbild verschiedener Gesangsvereine in Österreich und Deutschland auch in Salzburg eine Liedertafel.

Am Cäcilientag, dem 22. November 1847, beschlossen die Sänger die Gründung der Salzburger Liedertafel, und Alois Taux wurde zum künstlerischen Leiter und ersten Vorstand des neuen Vereins gewählt. Erst am 17. März 1848 wurde von Kaiser Ferdinand die Genehmigung erteilt. Am 23. August 1848 fand in der Residenz das erste öffentliche Konzert der neuen Salzburger Liedertafel statt.

Im September 1848 wurde die erste Fahne in den Farben Schwarz, Gold, Rot gespendet. Die Enthüllung dieser Fahne erfolgte am 20. Mai 1849 vor dem Mozart-Denkmal. Das Fest mit über 5.000 Zuhörern war so erfolgreich daß es in der Folge zu Gründungen von Liedertafeln in Hallein, Reichenhall, Laufen, Traunstein und Steyr kam.

1852 kam der erste Band der Liedtext-Sammlung der Salzburger Liedertafel mit 93 Texten heraus, 1858 bereits der zweite Band mit weiteren 56 Liedtexten.

Schon bald nahm die neue Salzburger Liedertafel an vielen Veranstaltungen im In- und Ausland teil. So gab es musikalische Mitwirkungen bei den Grundsteinlegungen des Künstlerhauses, des Stadttheaters, der evangelischen Kirche und der Andräkirche. Auch bei den Inbetriebnahmen der Fürstenbrunner Wasserleitung, der Giselabahn nach Schwarzach und der Gaisbergbahn nahm die Salzburger Liedertafel musikalischen Anteil. Besonders gerne aber bediente man sich der Sänger bei Besuchen höchster Persönlichkeiten wie Kaisern, Königen oder Erzherzogen. So komponierte Alois Taux einen Festchor zum Empfang von Elisabeth, der Braut Kaiser Franz-Josefs, in Salzburg.

Die Finanzierung des Probenbetriebes und eines großen jährlichen Konzerts (Orchester, Solisten, Gastchöre, Dirigenten, Saal, Plakate, etc.) war schon vor mehr als 100 Jahren ein Problem. Damals wurde eine geniale Idee geboren - man erfand den Liedertafelball. 1859 kam es zur ersten Faschingsveranstaltung der Salzburger Liedertafel, ab 1861 als Maskenball, der bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts die tanzfreudige Bevölkerung Salzburgs zusammenrief.

1872 beging die Salzburger Liedertafel ihr 25. Gründungsfest mit einem dreistündigen Festkonzert mit Werken von Beethoven, Mozart und Bruch. Von der Stadtgemeinde Salzburg wurde ein wertvoller Ehrenbecher überreicht.

1887 wurde zum 40. Jubiläum « Das Lied von der Glocke » von Max Bruch zum ersten Mal in Salzburg aufgeführt. In den 40 Jahren des Bestehens der Salzburger Liedertafel konnten bereits 10.000 Gulden zu wohltätigen Zwecken

gespendet werden. Zu diesem Jubiläum erhielt die Salzburger Liedertafel « in Anerkennung ihrer künstlerischen, humanitären und patriotischen Wirksamkeit » die « Viribus unitis » -Goldmedaille Kaiser Franz-Josefs I.

Von 1892 an lag die künstlerische Entwicklung der Salzburger Liedertafel für 30 Jahre in den Händen des Komponisten und Mozarteumsdirektors Josef Friedrich Hummel. Unter Hummels Leitung sang die Salzburger Liedertafel bald bei den durch Mitglieder der Salzburger Liedertafel organisierten « Musikfesten » in Salzburg, den Vorläufern der Salzburger Festspiele.

Professor Ernst Sompek, Komponist der Salzburger Landeshymne :

Land unsrer Väter, lass' jubelnd dich grüßen,

Garten behütet von ew'gem Schnee,

dunkelnden Wäldern träumend zu Füßen

friedliche Dörfer am sonnigen See.

Ob an der Esse die Hämmer sich regen

oder am Pfluge die nervige Hand,

Land unsrer Väter, dir jauchzt es entgegen :

Salzburg, o Salzburg, du Heimatland !

Professor Ernst Sompek, der Komponist der Salzburger Landeshymne, führte danach die Salzburger Liedertafel 25 Jahre lang. Viele Konzerte im In- und Ausland fanden in diesem Zeitraum statt. Mozarts « Titus » zu Gunsten der Salzburger Kriegsgefangenen, ein Konzert zum 100. Geburtstag des Dichters Arndt, Beethovens IX. Symphonie oder Bruckners « Te Deum » sowie eine Richard-Wagner-Gedenkfeier im Stadttheater seien hier erwähnt. Meist fanden die Konzerte gemeinsam mit dem Damensingverein Hummel und dem Deutschen Schulvereinsorchester Salzburg statt.

Durch den Bau des « Mozarthauses » , bald wie heute « Mozarteum » genannt, gelang es der Salzburger Liedertafel, sich den lang gehegten Wunsch nach einem eigenen Vereinsheim zu erfüllen. Der Bau wurde durch die tatkräftige geistige und vor allem materielle Unterstützung vieler Liedertafler möglich. Am 15. November 1913 konnte die Salzburger Liedertafel endlich in das neue Vereinsheim einziehen, in dem nach wie vor die Proben stattfinden.

1922, beim 75. Gründungsfest, stellte die Salzburger Liedertafel mit einer glanzvollen Aufführung der C-Moll Messe von Wolfgang Amadeus Mozart unter Beweis, daß sie auch nach dem Kriege wieder an ihre alten Leistungen anknüpfen konnte. Während der von Liedertaflern mitinspirierten Salzburger Festspiele wirkte die Salzburger Liedertafel auch an den Aufführungen von « Das Salzburger große Welttheater » von Hugo von Hofmannsthal mit.

Am 6. November 1926 setzte die Salzburger Liedertafel mit allerhöchster Genehmigung dem Komponisten und Schöpfer des vierstimmigen Männergesanges, Michæl Haydn, durch die Stiftung der « Michæl-Haydn-Medaille » ein gebührendes Denkmal.

1939 kam es zum Zusammenschluss der Salzburger Liedertafel mit dem Salzburger Männergesangsverein, der neben seinen Sängern auch sein Badeheim am Wallersee in die Salzburger Liedertafel einbrachte. Dieses erfreut sich noch heute großer Beliebtheit.

Während des zweiten Weltkriegs mußte der Betrieb eingestellt werden, da mehr als zwei Drittel der Männer einberufen waren. Das Vereinsheim wurde von der Luftschutzpolizei beschlagnahmt und als Wachzimmer und Schlafräum genutzt.

Kaum war der Krieg zu Ende, begannen beherzte Männer die Salzburger Liedertafel wieder aufzubauen. Es gelang KR Schliesselberger, das Archiv der Salzburger Liedertafel vor der Plünderung durch die Besatzungsmächte zu retten, indem er die wertvollsten Teile unserer Sammlungen im letzten Moment aus dem Archiv entnahm und sie unter der Lohe seiner Lederfabrik versteckte.

Schon am 30. Oktober 1946 begann wieder der Chorbetrieb und am 8. März 1948 fand der Zusammenschluß der Salzburger Liedertafel mit dem Damensingverein Hummel und der Salzburger Chorvereinigung zu einem gemeinsamen Chor statt. Damit hatte das Singen der Salzburger Liedertafel als Männerchor sein Ende gefunden.

1947 konnte die Salzburger Liedertafel ihr 100jähriges Gründungsjubiläum feiern. Unter Hermann Schmeidel wurde der « Messias » von Händel aufgeführt. Mit dieser Aufführung setzte die Salzburger Liedertafel die Tradition fort, sich der großen Chorliteratur zu widmen.

Bereits zu Ostern 1948 folgte eine Aufführung der « Johannes-Passion » von Johann Sebastian Bach. Weiters wurde im November 1948 die « Kantate von deutscher Seele » von Hans Pfitzner im Beisein des greisen Komponisten aufgeführt.

Eine besonders erfolgreiche Zeit in der Geschichte der Salzburger Liedertafel begann.

Die Salzburger Liedertafel wurde eingeladen, bei der « Sagra Musicale dell'Umbria » in Perugia, den « Messias » zum ersten Male in Italien zu Gehör zu bringen. Unter dem (international verständlicheren) Namen « Mozarteumchor Salzburg » sangen 60 Mitglieder der Salzburger Liedertafel und 20 Studenten des Mozarteums. Dieses Konzert, das vom Mozarteum-Orchester begleitet wurde, war die erste Aufführung eines österreichischen Ensembles im Ausland nach dem Krieg. Es folgte das Eröffnungskonzert im « Teatro Nuovo » in Mailand im Dezember 1948 mit Werken von Mozart und Pfitzner, zu Ostern 1949 mit der « Johannes-Passion » von Johann Sebastian Bach, sowie Händels « Messias » im « Teatro San Carlo » in Neapel.

Zu dieser Zeit gab es auch einen Volksliedchor der Salzburger Liedertafel sowie ein eigenes Konzert- beziehungsweise Salonorchester.

1952 erhielt die Salzburger Liedertafel als erster österreichischer Verein die höchste zu vergebende Auszeichnung, die «

Walther von der Vogelweide-Medaille für Kunst und Kultur in Silber » des Österreichischen Sängerbundes.

1954 ersang die Salzburger Liedertafel beim 2. Österreichischen Sängerbundesfest in Klagenfurt mit der « Festmesse in G » von Joseph Messner den ersten Preis.

Am 20. November 1956 übernahm der Rektor der Hochschule Mozarteum Franz Richter Herf den Chor. Am 2. April 1971 konnte die Salzburger Liedertafel die Uraufführung seiner ekmelischen Komposition « Aus einer Sturmnacht » mit großem Erfolg bestreiten. Auch Marc-Antoine Charpentiers « Te Deum » und Gioachino Rossinis « Stabat Mater » wurden unter seiner Leitung erstmals in Salzburg aufgeführt.

1972 feierte die Salzburger Liedertafel ihr 125-jähriges Gründungsfest. Neben dem Jubiläumskonzert gab eine repräsentative Ausstellung im « Romanischen Keller » in Salzburg Aufschluß über die Zeit des künstlerischen Wirkens dieses Chores.

Ab 1975 widmete sich Franz Richter Herf voll und ganz seinen Kompositionen und übergab die musikalische Leitung der Salzburger Liedertafel an Professor Kurt Prestel, der kurz zuvor aus München an die Hochschule Mozarteum berufen worden war. Unvergesslich sind seine Aufführungen mit der Salzburger Liedertafel von Carl Orffs « Carmina Burana » ; Franz-Josefs Haydns « Schöpfung » und « Die Jahreszeiten » ; Giuseppe Verdis « Requiem » oder dem « Elias » von Felix Mendelssohn. Mitten in seiner besten Schaffenskraft verstarb Professor Kurt Prestel am 13. September 1988.

Nachdem 1986 das Mozarteum aufwändig renoviert worden war, war kein Platz mehr für die übermütigen Maskenbälle der Salzburger Liedertafel. Somit hatte die Salzburger Liedertafel ihre wichtigste Einnahmequelle verloren. Die damalige Obfrau hatte die Idee einen Flohmarkt zu veranstalten, der mittlerweile als Fixpunkt im Spätherbst ein ganz wichtiges finanzielles Standbein des Chores geworden ist.

1989 wurde János Czifra zum Künstlerischen Leiter der Salzburger Liedertafel ernannt. Diese Funktion hatte er bis 2004 inne und wurde von der Salzburger Liedertafel aufgrund seiner Leistungen mit dem Titel « Ehrenchormeister » ausgezeichnet.

1992 kam es im Rahmen der Städtepartnerschaft « Salzburg und Dresden » zum ersten gemeinsamen Konzert mit der « Singakademie Dresden » mit Johannes Brahms' « Ein Deutsches Requiem » , welches mit großem Erfolg in der « Lukas-Kirche » in Dresden wiederholt wurde. Eine gemeinsame Konzertreise nach Ungarn mit Aufführungen von Haydns « Schöpfung » in Budapest, Miskolc und Eger vertiefte die Freundschaft zwischen den beiden Chören, aus der seither weitere gemeinsame Aufführungen in Salzburg und Dresden entstanden sind, unter anderem auch von Orffs « Carmina Burana » .

1993 wurde der derzeitige Künstlerische Leiter, Magister Arūnas Pečiulis, zum 2. Chorleiter bestellt.

Das Jubiläum « 150 Jahre Salzburger Liedertafel » wurde 1997 mit der Aufführung des « Paulus » von Mendelssohn, einer Ausstellung und einem Festabend mit den Chören Salzburgs gefeiert.

2003 nahm die Salzburger Liedertafel als einer von vielen Chören aus dem Bundesland Salzburg an der Uraufführung des Werkes « Logos » von Wolfgang Wagner im Rahmen des Salzburger Landeschorfestes teil. Außerdem fand eine Aufführung der « Carmina Burana » von Carl Orff gemeinsam mit der Singakademie Dresden auf der Freilichtbühne in Rathen sowie dem Zwinger in Dresden statt.

2004 übernahm Magister Arūnas Pečiulis das Amt des Künstlerischen Leiters der Salzburger Liedertafel. Im selben Jahr fand die Aufführung der « Schöpfung » von Franz-Josef Haydn gemeinsam mit dem Salzburger Domchor und dem Nordungarischen Symphonieorchester unter János Czifra im Salzburger Dom statt.

2005 fand ein Passionskonzert mit Motetten von Juozas Naujalis, Chorälen von Johann Sebastian Bach sowie Orgelwerken von Mikalojus Konstantinas Čiurlionis und Johann Sebastian Bach mit Vilimas Norkūnas (Orgel) , unter Arūnas Pečiulis und Vilimas Norkūnas in der Salzburger Andräkirche statt.

2006 wirkte die Salzburger Liedertafel beim Bezirks-Chorfest des Salzburger Chorverbandes mit.

Beim 160-Jahr-Jubiläum der Salzburger Liedertafel im Jahr 2007 wurde « Ein Deutsches Requiem » von Johannes Brahms mit litauischen Solisten und Mitgliedern der Jungen Philharmonie Salzburg (Dirigent : Arūnas Pečiulis) erfolgreich aufgeführt. Mit Partnerchören aus Italien und Litauen wurde weiters das Konzert « Salzburg, Brücke zwischen Ostsee und Adria » dargeboten.

2008 fand die Konzertreise nach Italien und das Förderkonzert « Von hell- bis dunkelgrün » - Sommerkonzert gemeinsam mit dem Chor der 2. Klasse des Musik-RG Akademiestraße (Chorleiter : Johannes Rubenz) im Wiener Saal des Mozarteum statt, am Klavier Darina Naneva.

Im Jahr 2009 erfolgte die Salzburger Erstaufführung des « Requiem in C-Moll » von Antonio Salieri in der Franziskanerkirche.

2011 wurden in Dresden und Salzburg anlässlich des Jubiläums « 20 Jahre Städtepartnerschaft Salzburg - Dresden » die Requiem von Antonio Salieri und Wolfgang Amadeus Mozart / Franz Xaver Süßmayr gemeinsam mit dem Partnerchor der Singakademie Dresden aufgeführt.

2012 orientierte sich die Salzburger Liedertafel neu und baute zusätzlich einen Kammerchor auf.

2013 fand die Konzertpremiere des Kammerchores in der Stadtpfarrkirche Mülln statt. Unter der Leitung von Arūnas Pečiulis wurden die Passionsmotetten von Juozas Naujalis und « O sacrum convivium » von Konradas Kaveckas aufgeführt.

2014 wurde gemeinsam mit der Singakademie Dresden und weiteren namhaften deutschen Konzertchören die « Messe in As-Dur » (Franz Schubert) , « Psalmus Hungaricus » (Zoltán Kodály) und andere in der Kreuzkirche Dresden und im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele auf der Brühlschen Terrasse in Dresden aufgeführt.

Künstlerische Leiter seit 1847

Alois Taux (24. November 1847 - 15. September 1850) .

Leopold Deisböck (15. September 1850 - 16. Oktober 1850) .

Carl Floegel (16. Oktober 1850 - 28. Jänner 1854) .

Franz Jelinek (28. Jänner 1854 - 20. Jänner 1855) .

Carl Fløegel (20. Jänner 1855 - 20. April 1858) .

Alois Taux (20. April 1858 - 17. April 1861) .

Josef Wörnhart (17. April 1861 - 4. Jänner 1868) .

Hans Schläger (4. Jänner 1868 - 18. April 1868) .

Franz Jelinek (18. April 1868 - 8. Juli 1868) .

Otto Bach (8. Juli 1868 - 8. Jänner 1873) .

Josef Wörnhart (8. Jänner 1873 - 17. Dezember 1878) .

Josef Reitter (17. Dezember 1878 - 27. Dezember 1882) .

Josef Friedrich Hummel (27. Dezember 1882 - 28. September 1910) .

Josef Reiter (28. September 1910 - 31. Dezember 1910) .

Josef Friedrich Hummel (1. Jänner 1911 - 25. September 1912) .

Ernst Sompek (25. Jänner 1912 - 23. November 1937) .

Rudolf Simmerle (23. November 1937 - 1. April 1939) .

Franz Sauer (1. April 1939 - 29. Mai 1946) .

Hermann von Schmeidel (29. Mai 1946 - 15. Dezember 1948) .

Franz Sauer (15. Dezember 1948 - 11. Juni 1952) .

Robert Kuppelwieser (11. Juni 1952 - 14. Juli 1954) .

Leopold Ertl (14. Juli 1954 - 1. Februar 1959) .

Oskar Peter (1. Februar 1959 - 20. November 1965) .

Franz Richter-Herf (20. November 1965 - 22. Juni 1975) .

Kurt Prestel (22. Juni 1975 - 13. September 1988) .

János Czifra (13. September 1988 - 18. Oktober 2004) .

Arūnas Pečiulis (seit 2004) .

Vereinsführung

Obmann : Magister Arūnas Pečiulis.

Stellvertreterin : Magister Ingeborg Rechberger.

Stellvertreterin : Diplom Pädagoge Ulli Ebner.

Otto Bach

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 Iers 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.

...

The « Kapellmeister » and liturgical music and Opera composer Otto Bach was born on 9 February 1833 in Vienna

and died on 3 July 1893 in Unterwaltersdorf (municipality of Ebreichsdorf, Lower-Austria) . He was the brother of Alexander von Bach. In 1868, he is elected Director of the « Mozarteum » Music College in Salzburg and « Kapellmeister » of the Salzburg Cathedral. In 1880, he becomes Choir Master of the Votiv Church in Vienna.

Works : Church music, Operas, Symphonies, incidental music (for Friedrich Hebbels « Nibelungen ») .

...

Otto Bach, österreichischer Komponist, Kirchenmusiker, Opernkapellmeister und Tondichter : geboren 9. Februar 1833 in Wien ; gestorben 3. Juli 1893 in Unterwaltersdorf bei Ebreichsdorf, Niederösterreich. Bruder von Alexander von Bach. 1868 Direktor des Mozarteums und Domkapellmeister in Salzburg. 1880 Votivkirche Kapellmeister in Wien.

Otto Bach, : Bruder des ehemaligen Ministers, nachmaligen kaiser Gesandten am päpstlichen Hofe, Alexander Freiherrn von Bach. Otto Bach ist derzeit Director des Mozarteums in Salzburg. Seine Gattin ist die Witwe des berühmten Komponisten Heinrich Marschner.

Werke : Geistliche Musik, Opern, Symphonien, Bühnenmusik (zu Friedrich Hebbels « Nibelungen ») .

...

Otto Bach war der jüngste Sohn des Rechtsanwalts Michael Bach ; seine älteren Brüder waren die späteren Politiker Alexander und Eduard. Seine Schulbildung erhielt er am Wiener Schottengymnasium.

Nach den politischen Ereignissen von 1848-1849 begann Bach bei Simon Sechter in Wien Musik zu studieren. Weitere Studien führten ihn zu Adolf Bernhard Marx nach Berlin sowie zu Moritz Hauptmann nach Leipzig.

Privat war Bach seit 1864 mit Therese Bach-Marschner, der Witwe von Heinrich Marschner, verheiratet. Er pflegte auch engen Kontakt zur Familie von Franz von Hillebrandt, dessen Tochter Marie er einige Lieder widmete.

Mit 35 Jahren berief man 1868 Bach zum Direktor des Dommusikvereins und Mozarteums in Salzburg. Nach der Übergabe des Mozarteums an die Internationale Stiftung Mozarteum im Jahr 1880 ging er 1880 wieder zurück nach Wien, wo er zehn Jahre Kapellmeister an der Votivkirche (Wien) sowie Lehrer an der Horak Musikschule war. Außerdem leitete er von 1880 bis 1888 den Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Um 1890 zog sich Bach ins Privatleben zurück und starb sodann im Alter von 60 Jahren in Unterwaltersdorf, Niederösterreich.

Doktor Otto Bach liegt im Ehrengrab seines im November selben Jahres verstorbenen Bruders Alexander auf dem Wiener Zentralfriedhof begraben (Gruppe 21, Gruftreihe I, Nr. 21) .

Als Dirigent galt Bach als bedeutend, als Komponist war er zu Lebzeiten in Österreich geschätzt und erfolgreich. Doch erlangte er darüber hinaus keine große Bekanntheit. Besonders seine frühen Lieder, die sich an Felix Mendelssohn und Robert Schumann orientieren, konnten Aufmerksamkeit erregen. Später wandte sich Bach der Neudeutschen Richtung zu.

Kritiker haben ihm wiederholt einen Mangel an selbständiger kompositorischer Erfindungsgabe vorgeworfen. So schreibt Eduard Hanslick über eine Symphonie von Otto Bach :

« Eine Symphonie von riesiger Dauer, offenbar mit verschwiegenem " Programm ". Dieses Thauwetter von Schwulst, Lärm und Reminiscenzen analysieren zu wollen, wäre vergebliche Arbeit. Die trockenste Nüchternheit feiert hier mit wüster Phantastik ein anmuthloses Hochzeitsfest. Ein großes Orchester mit zwei Harfen, Ophicleide, großer Trommel und Becken ist in fortwährendem Tumult ; aber alle Lärminstrumente des türkischen Reichs vermöchten diese Gedankenarmuth nicht zu maskiren. Es war uns zu Muth wie Einem, der vor dem Schlafengehen alle Wagner'schen Opern und einige Liszt'sche Symphonien dazu gehört hätte, und nun in wirrem Durcheinander davon träumt. Von einer künstlerischen Form ist da kaum zu reden ; drei- bis viermal in jedem Stück glaubt man den Schluß gekommen, und - täuscht sich. Die Instrumentierung ist von erschreckender Rohheit, die Posaunen, Trompeten, Ophicleiden kommen nicht zu Athem - eine Panzerfregatte auf dem Stadtparkteich. »

An groß besetzter Kirchenmusik für Soli, Chor und Orchester komponierte Bach ein « Te Deum » (1856) ; eine « Missa solemnis » in D (1869) ; und ein « Requiem » (1879) . In seinem Werk finden sich aber auch mehrere Opern, darunter « Sardanapal » (Lord Byron, 1862, nicht aufgeführt) ; « Leonore » , Opus 30 (Otto Prechtler, Uraufführung 1874 in Gotha) ; « Die Argonauten und Medea » (beide Franz Grillparzer, 1876, nicht aufgeführt) . Er vertonte auch Friedrich Hebbels Tragödie « Die Nibelungen » . Weiters komponierte Bach vier Symphonien, eine symphonische Dichtung Frühlings-Nahen, ein Violin- (1854) und ein Klavierkonzert (1870) , ein Streichquartett in G-Moll (1851) , ein Streichquintett in A-Moll (1864) , Kammermusik, Klavier- und Chorwerke sowie zahlreiche Lieder. Ferner bearbeitete er mehrere Werke Mozarts.

Die meisten Werke von Otto Bach liegen heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

...

Otto Bach, einer der ersten Chefdirigenten des Mozarteum-Orchesters. Bruder des ehemaligen österreichischen Innenministers Alexander Freiherr von Bach (1849-1859) . Bach studierte in Wien bei Simon Sechter, später in Berlin und Leipzig, bevor er sich 1868 für die Nachfolge von Hans Schläger als Künstlerischer Leiter des Dommusikverein und Mozarteums bewarb. Wie bereits sieben Jahre zuvor bei der Bestellung Schlägers war auch diesmal Anton Bruckner einer der Mitbewerber um die vakante Stelle. Und wie damals zog er gegen den erfahreneren Gegenkandidaten den Kürzeren. Am 1. Juli 1868 trat Bach die Stelle an.

Neben seiner Tätigkeit für das Mozarteum war Bach von 1869 bis 1872 auch Chormeister der Salzburger Liedertafel.

Als Komponist war Bach vor allem mit seinen vier Sinfonien und seinen fünf Opern erfolgreich, zumindest eine davon (« Leonore, 1874) entstand während seiner Zeit in Salzburg.

Am 1. April 1880 legte Bach unter der drohenden Übernahme seines Vereins durch die Internationale Stiftung Mozarteum sein Amt als Künstlerischer Leiter nieder und übersiedelte als Kirchenmusikleiter zurück nach Wien.

Literatur

Fremden-Blatt, Herausgeber von Gustav Heine, Band 4, Wien (1862) ; Nr. 196.

Presse (Wiener politischen Blatt) (1863) ; Nr. 341, im Feuilleton von Eduard Hanslick.

Wanderer (Wiener politischen Blatt) (1863) ; Nr. 336.

Abendblatt (1864) ; Nr. 117.

Fremden-Blatt, Herausgeber von Gustav Heine, Band 4, Wien (1865) ; Nr. 135 und 150.

Fremden-Blatt, Herausgeber von Gustav Heine, Band 4, Wien (1866) ; Nr. 282.

Perels' Deutsche Schaubühne, 8^o, VII. Jahrgang, Heft 9, Leipzig (1866) ; Seite 81 - nach dieser wäre er 1853 geboren, also jetzt erst 17 Jahre alt, das ist ein Druckfehler, und soll 1835 für 1853 stehen.

Über Land und Meer. Illustrierte Zeitung, Band 17, Hallberger, Stuttgart (1866) ; Nr. 2 - in der Rubrik : « Musik » .

Fremden-Blatt, Herausgeber von Gustav Heine, Band 4, Wien (1867) ; Nr. 3 und 78.

Fremden-Blatt, Herausgeber von Gustav Heine, Band 4, Wien (1868) ; Nr. 133, 186, 326.

Neue freie Presse (Wiener politischen Blatt) (1868) ; Nr. 1331, 1435 - in den « Kunstnotizen » .

Wiener Zeitung, Nr. 116 (1868) ; Seite 575.

Fremden-Blatt, Herausgeber von Gustav Heine, Band 4, Wien (1869) ; Nr. 54 - in den « Kunstnotizen » .

Fremden-Blatt, Herausgeber von Gustav Heine, Band 4, Wien (1870) ; Nr. 4.

Constantin von Wurzbach. Otto Bach, in : Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Band 22, Verlag L. C. Zamarski, Wien (1870) ; Seite 470.

Constantin Schneider. Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart, Salzburg (1935) ; Seite 177 f.

Otto Bach, in : Österreichisches Biographisches Lexikon (ÖBL) 1815-1950, Band I, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien (1957) ; Seite 41.

Salzburger Kulturlexikon, (Herausgeber) Adolf Haslinger und Peter Mittermayr, Residenz Verlag, Salzburg / Wien / Frankfurt-am-Main (2001) .

Horst Erwin Reischenböck. Orchestergeschichte Mozarteum-Orchester Salzburg.

Franz von Hillebrandt

The lawyer Franz von Hillebrandt was born on 29 August 1796 in Vienna and died on 17 September 1871 in Salzburg. From 1826, named Imperial and Court advocate in Salzburg. Founder of the Cathedral Music Society and of the « Mozarteum » in 1841, where he worked as secretary for 30 years. In 1842, he played a major role in the building of the Mozart monument, in Salzburg.

...

Franz Edler von Hillebrandt (geboren 29. August 1796 in Wien ; gestorben 17. September 1871 in Salzburg) war Kaiserlich-Königlich Hof- und Gerichtsadvokat in Salzburg und Gründer der ersten Österreichischen Sparkasse sowie langjähriger Sekretär des Dommusikvereins und Mozarteums in Salzburg.

Hillebrandt ging 1826 als Advokat nach Salzburg, wo er schon im gleichen Jahr Vorstand im dortigen Kultur- und Kunstverein « Museum » wurde. Von der Gründung des Dommusikvereins und Mozarteums im Jahr 1841 an war er über 30 Jahre hinweg dessen Sekretär und somit eine zentrale Figur im Salzburger Musikleben. Beim Aufbau des Dommusikvereins und des Mozarteums orientierte er sich an der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, zu der er enge Kontakte pflegte. An der Einrichtung des Mozart-Museums im Geburtshaus des Komponisten im Jahr 1841 war er ebenso maßgeblich beteiligt wie an der Errichtung des Salzburger Mozart-Denkmal im Jahr 1842. Am 5. April 1848 wurde ihm die Ehrenbürgerschaft der Stadt Salzburg verliehen.

...

Franz von Hillebrandt (Eigentlich Franz Edler von Hillebrandt) , Musikvereinsfunktionär, Jurist und Musikfreund. Kaiserlich-Königlich Hof- und Gerichtsadvokat in Salzburg und Gründer der ersten Österreichischen Sparkasse. Ab 1826 als Advokat in Salzburg, Vorstand im dortigen Kultur- und Kunstverein « Museum » . Von der Gründung des Dommusikvereins und Mozarteums im Jahr 1841 an war er über 30 Jahre hinweg dessen Sekretär. Am 5. April 1848 wurde ihm die Ehrenbürgerschaft der Stadt Salzburg verliehen. Sammelte für das Archiv des Mozarteums Briefe der Familie Mozart (mit Witwe und Söhnen befreundet) . Bedeutende Figur des Salzburger Musiklebens.

...

Franz von Hillebrandt : Doktor juris, Kaiserlich-Königlich Hof- und Gerichtsadvokat, seit 1826 in Salzburg. Hier wurde er Vorstand des literarischen Verein « Museum » , Gründer und Ehrenkurator der I. Österreichischen Sparkasse, Kaiserlich-Königlich Wechselnotar und Präsident der Advokatenkammer. 1841 gründete er das Institut « Dom-Musik-Verein und Mozarteum » , welches er 30 Jahre als Sekretär leitete und das später Träger der Mozartpflege und des Festspielgedankens wurde. 1842 war er an der Errichtung des Mozart-Denkmal maßgeblich beteiligt. Mit Mozarts Witwe und Söhnen befreundet, gelang Hillebrandt die Sammlung von Familienbriefen und Relikten für das Archiv des Mozarteums. In seinem Hause, dem gesellschaftlichen Mittelpunkt Salzburgs, verkehrten bedeutende Künstler, wie Otto

Nicolai, Clara Schumann, Robert Franz, Peter Cornelius, Johannes Brahms, Moritz von Schwind. Durch das Wirken Hillebrandts wurde nicht nur die darniederliegende Kirchenmusik belebt, sondern das Musikleben Salzburgs und Österreich überhaupt erhielten einen bedeutenden Aufschwung, zum Beispiel 1856 bei der 100-Jahrfeier der Geburt Mozarts. Hillebrandt wurde mehrfach ausgezeichnet, und andere Ehrenbürger der Stadt Salzburg.

Anklingend an den Namen Hillebrandt ist ferner eines Doktor Franz Edler von Hillebrandt, Verfaßers des Werkes :

« Abhandlung über die Frage : in wiefern ein österreichischer Staatsbürger bei der Unternehmung von Rechtsgeschäften im Auslande an die Privatrechtsgesetze seines Staates gebunden sei » , Band 8, Wien (1825) und der in der Zeitschrift für österreichische Rechtsgelehrsamkeit erschienenen « Darstellung der Verfassung des Hypothekenwesens im Herzogthume Salzburg » , Jahrgang, Band I (1829) ; Seiten 279-325.

Preis

Ehrenbürger der Stadt Salzburg.

Werke

Vortrag in der Plenarversammlung des Dom-Musik-Verein und Mozarteums, 10. Jahresbericht (1867) .

Literatur

Constantin von Wurzbach.

Salzburger Zeitung, Nr. 52, 53, 54, (1867) .

Salzburger Zeitung, Nr. 212, 213 (1871) .

Johann Evangelist Engl. Gedenkbuch der Salzburger Liedertafel (1872) ; Seite 253 ff.

Constantin Schneider. Geschichte der Musik in Salzburg (1935) ; Seiten 160, 163.

Erich Valentin. Mozarteumsbüchlein (1941) ; Seite 21 f.

Erich Johann Luin. Doktor Franz Edler von Hillebrandt und seine Bedeutung um das Musikleben Österreich (1949) - Manuskript in der Mozarteumsbibliothek.

Viktor Keldorfer. Klingendes Salzburg (1951) ; Seite 96 f.

Die Ehrenbürger der Landeshauptstadt Salzburg, Katalog zur 10. Sonderausstellung (1954) .

Franz von Hillebrandt, in : Österreichisches Biographisches Lexikon (ÖBL) 1815-1950, Band 2, Verlag der Österreichischen

Akademie der Wissenschaften, Wien (1959) ; Seite 317.

Beiträge von Robert Hoffmann und Karl Wagner, in : Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg, (Herausgeber) Rudolph Angermüller (1981) .

...

29-30 juin 1861 : Bruckner et sa troupe du « Frohsinn » se rendent au 1er Festival de chant choral germano-autrichien (« Sängerkonvente ») qui se tient à Krems sur le Danube (« Krems an der Donau ») , en Basse-Autriche. L'événement se veut un franc-succès et devient, du même coup, une victoire personnelle au plan artistique pour Bruckner.

19-24 juillet 1861 : Participation de Bruckner et du « Frohsinn » au Grand Festival choral allemand, qui se tient toujours à Nuremberg. Même succès.

Pour sa part, le chef de chœur de la Société chorale masculine de Vienne, Hans Schläger (l'ancien professeur d'écriture polyphonique pour chœur mixte et chœur d'hommes de Bruckner à Saint-Florian) , se voit décerner un prix honorifique par le Festival. Il va dédier son « Kriegslied der Deutschen » (Chant de guerre des Allemands) à Bruckner.

C'est lors du passage à Nuremberg que le Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » va jouer un tour pendable à son Maître de chapelle. En effet, certains membres du chœur avaient organisé une tentative de séduction « bidon » à leur restaurant préféré grâce à la complicité de la jolie serveuse du nom d'Olga, sur qui Bruckner avait le bégain. S'habillant de manière très séduisante (voire provocante) , elle monta à sa chambre sans prévenir. Scandalisé et dans un état de détresse, Bruckner s'enfuit par la fenêtre, à toutes jambes !

Le « Kapellmeister » ne l'a pas trouvé drôle du tout ; ce qui mènera ce dernier à démissionner de son poste dès le mois de septembre.

Regensburg

Au retour, Anton Bruckner et son « Liedertafel » s'arrêtent pour visiter « Regensburg » (Ratisbonne) . Il est possible qu'ils se soient rendus jusqu'au célèbre Panthéon du « Walhalla » , une œuvre majeure du roi Louis 1er de Bavière à environ 10 kilomètres de Ratisbonne sur le Danube.

L'évêché de Ratisbonne a été fondé en 739 par le pape Boniface. De nombreux couvents ont été fondés dans les années qui suivirent. Le diocèse de Ratisbonne faisait partie de province ecclésiastique de Mayence, au plus tard sous l'archidiocèse de Salzbourg. Au début du XIIIe siècle, les Schottenklöster en Allemagne furent réunies en une seule congrégation dont le supérieur était l'abbé du monastère écossais de Ratisbonne. Ils entretenaient des liens culturels étroits avec Cashel, en Irlande. La ville introduisit la Réforme à partir de 1528 (la 1re eucharistie publique eut lieu le 15 octobre 1542) . Toutefois, comme le siège épiscopal et de nombreux couvents qui n'appartenaient pas à la ville

elle-même demeuraient, la confession catholique resta représentée dans la ville. Elle devint même la confession dominante à la suite d'une immigration nombreuse.

Sur le territoire des Celtes, les Romains ont établi en l'an 179 « Castra Regina », un camp militaire à l'endroit où la Regen se jette dans le Danube.

À l'époque mérovingienne, Ratisbonne, capitale des Bavarii, était la résidence des Agilolfing, les ducs de Bavière. En l'an 739, Saint-Boniface, l'apôtre de la nation allemande, y établit un évêché. La ville atteignit son apogée politique et économique aux XIIe et XIIIe siècles, quand elle se trouvait au carrefour de grandes routes commerciales importantes.

De ce temps datent les grands monuments de la ville :

Le « Steinerne Brücke » : pont de pierre de 310 mètres de long, construit entre 1135 et 1146, qui enjambe le Danube. Reposant sur 16 arches, il constitue un tour de force architectonique.

La cathédrale Saint-Pierre (« Dom Sankt Peter ») : la construction commença après 1260 (la cathédrale sera consacrée en 1276), sur le modèle des cathédrales Gothiques françaises. L'édifice fut achevé vers 1525, mais les flèches ne furent ajoutées qu'au XIXe siècle.

Ancienne chapelle (« Alte Kapelle ») : ancienne Basilique Notre-Dame de l'époque carolingienne, la chapelle fut complètement transformée au XVIIIe siècle dans le style Rococo. Les 2 doubles oratoires du chœur, le splendide retable, les peintures du plafond et les stucs dorés dus à l'école de Wessobrunn, se conjuguent en un ensemble harmonieux.

Église Saint-Jacques (« Schottenkirche Sankt Jacob ») fut fondée par des moines bénédictins irlandais en 1090. Protégé par une verrière, le portail de l'église dit « des Écossais » de 1183 est un chef-d'œuvre de l'art Roman.

L'« Altes Rathaus » (ancien Hôtel-de-Ville) et les tours patriciennes.

En 1245, l'Empereur Frédéric II octroya à Ratisbonne le rang de ville libre d'Empire (« Freie Reichsstadt »), qui lui conférait une certaine autonomie politique. Cependant, Ratisbonne fut plus tard évincée au profit des autres grandes villes bavaroises. Au cours des siècles suivants, de nombreuses diètes impériales (« Reichstage ») y eurent lieu. La diète de 1541, à laquelle participèrent les humanistes Melanchton et Bucer, tenta de trouver un compromis entre catholicisme et Réforme, sans succès. En 1542, Ratisbonne passa officiellement à la religion réformée (comme la plupart des villes libres de l'Empire), mais elle resta en même temps le siège de l'évêché catholique, de sorte que les 2 confessions co-existaient. En 1663, la ville devint le siège permanent de la diète (« Immerwährender Reichstag »). En 1684, une trêve y fut conclue entre Louis XIV et l'Empereur Léopold Ier.

C'est aussi à Ratisbonne que fut dissous l'Empire sous la pression des troupes françaises en 1803 (« Reichsdeputationshauptschluss »). Bonaparte était le successeur de l'électeur de Mayence après la Diète d'Empire de 1802. En 1810, la ville fut annexée par le nouveau Royaume de Bavière créé par Napoléon et devint une ville de

second rang pour plus de 150 ans.

Durant la Première Guerre mondiale, le principal camp de prisonniers de la Bavière était situé à Ratisbonne.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Ratisbonne n'était guère industrialisée et fut ainsi très peu touchée par les bombardements alliés, ce qui lui a permis de conserver presque intact son vieux centre médiéval. Siège du Gauliga du Haut-Palatinat, la ville est au centre des rivalités entre responsables Nazis durant le mois d'avril 1945 : le « Gauleiter » Fritz Wächtler siégeant à Bayreuth, s'est replié dans un 1er temps sur Ratisbonne ; à la suite d'un rapport malveillant du Kreisleiter de Ratisbonne, Ludwig Ruckdeschel, il est exécuté sur ordre de Berlin. Aussitôt nommé « Gauleiter », Ludwig Ruckdeschel annonce par radio qu'il souhaite défendre la ville jusqu'au bout face aux alliés ; à la suite de quoi, un millier de personnes, mené par un notable local des environs, se rassemble pour imposer la reddition de la ville. Ruckdeschel réprime le mouvement en pendant ceux qu'il estime responsable de cette tentative de sédition le 24 avril, avant de prendre la fuite la veille de la prise de la ville par les troupes américaines, le 26. Le 27 avril, des émissaires livrent la ville aux troupes alliées.

Après la guerre s'implantèrent diverses entreprises, surtout du secteur automobile (BMW, Continental) et de l'industrie électronique (Siemens, AEG, Toshiba), ce qui donna une impulsion nouvelle à la région.

...

Lors de ses tournées, le Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz s'arrêtait à Schwanenstadt dans le District de Vöcklabruck, en Haute-Autriche. C'est probablement là qu'Anton Bruckner fera la connaissance de Karl Stiglbauer (?). Il le rencontrera de nouveau, par hasard, lors d'une visite chez ses bons amis, le couple von Mayfeld (Betty et Moritz).

12 août 1861 : Bruckner, âgé de 37 ans, se voit recevoir un certificat attestant la fin de ses études d'harmonie et de contrepoint auprès de Simon Sechter.

Pour cette occasion, Sechter compose une fugue en l'honneur de son élève.

...

In Rome, the 49 year old Franz Liszt completes his 10th Symphonic poem : « Hamlet » (S. 104 / 644). The last one he will write until 1881.

In Germany, school teacher Philip Reis invents a device he calls a « telephone », which can transmit musical tones, but never becomes useful for voice transmission.

Septembre 1861 : Victime d'humiliations qu'il jugera inacceptables à cause d'un tour pendable initié par des membres (non identifiés) du Chœur durant le passage à Nuremberg, Anton Bruckner remet sa démission du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz. Dans une lettre, datant du 3 octobre, à son ami Rudolf Weinwurm, il évoquera des « calomnies

malicieuses » dirigées à son endroit de la part de personnes non identifiées. Son successeur sera Anton Michaël Storch (1813-1887) .

3 octobre 1861 :

« I was grossly insulted by “ Frohsinn ” and resigned from the Choir, in September. Sechter stayed with me for a few days. I am thinking of travelling to Vienna, in the 2nd half of November. Could you please be available and, perhaps, make a few preparations. In any case, I would like to invite Randhartinger, the Court music director, and Gottfried Preyer to be members of the examining committee. Write to me soon. Sechter will be in charge of the examination. »

...

The translation of a short anecdote about Bruckner in the pages of « The Bruckner Journal » , several years ago, mentioned that Bruckner was at 1st attracted by noticing smiling women across the street from where he was in Linz, and then repelled to be told that they were prostitutes. His life-long crushes on young women and teenage girls seemed to have made him the butt of jokes among his friends and associates, but there is no evidence of any hanky panky before the girls left him for younger, more handsome suitors.

Anton Michaël Storch

Le compositeur autrichien Anton Michaël Storch est né le 22 décembre 1813 à Vienne. Il a étudié au Conservatoire de la Société des Amis de la Musique (« Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde ») ; aujourd'hui devenu l'Université de Musique et des Arts de Vienne. Il fut l'élève de Michaël Eckel. Storch sera nommé Maître de chœur des « Wiener Männergesang-Vereins » ; du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz ; et du chœur d'État de Basse-Autriche. Il deviendra le chef d'orchestre du « Theater an der Wien » et du « Theater in der Josefstadt » . Storch est décédé le 31 décembre, 1887. Sa tombe se trouve au cimetière central de Vienne (groupe 0, rangée 1, numéro 11) .

...

Anton Michaël Storch beziehungsweise Anton Maria Storch beziehungsweise Anton Monachus Storch beziehungsweise Anton Max Storch beziehungsweise Anton Martin Storch, (geboren 23. Dezember 1813 in Wien ; gestorben 31. Dezember 1887 ebendort) war ein österreichischer Komponist und Chorleiter.

Storch erhielt Unterricht von dem Musiklehrer Michaël Eckel und studierte am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde (heute Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) .

Storch war Chorleiter des Wiener Männergesang-Vereins, der Liedertafel Frohsinn in Linz und des Niederösterreichischen Sängerbundes, sowie Orchesterdirektor am Theater an der Wien und Theater in der Josefstadt.

Sein Sohn Anton Storch (geboren 25. Dezember 1843, Wien ; gestorben 19. April 1873, Wien) trat als Kapellmeister und Komponist in die Fußstapfen des Vaters.

Das Ehrengrab von Anton Michaël Storch befindet sich auf dem Wiener Zentralfriedhof (Gruppe 0, Reihe I, Nummer 11)

.

...

19 septembre 1861 : Anton Bruckner travels to Salzburg to audition for the post of director of the « Dom-Musikverein » and the « Mozarteum » . He will conduct the cathedral choir, over the next 2 days.

Octobre 1861 : Le « Musikverein » de Salzburg rejette la candidature de Bruckner (n'étant pas encore assez connu à l'époque) pour le poste de « Kapellmeister » du « Liedertafel » , de la Société de la Musique de la Cathédrale et du « Mozarteum » de Salzburg. C'est finalement Schläger qui reçoit les grands honneurs. (Insécure à propos de son avenir immédiat, Bruckner récidivera avec une autre demande le **29 mars 1868**.)

3 octobre 1861 : Bruckner writes in a letter about the reception of his « Ave Maria » No. 2 (**WAB 6**) performed by the Liedertafel « Frohsinn » , in the Linz Old Cathedral, to celebrate the anniversary of its founding :

« I was, in the end, splendidly applauded by my choir - twice. »

Conforme à sa préoccupation malade des diplômes et des titres officiels, Anton Bruckner propose au Conservatoire de la « Gesellschaft der Musikfreunde » (Société des Amis de la Musique) à Vienne la permission de passer un examen de contrepoint devant jury pour évaluer ses compétences dans l'espoir de finalement décrocher un poste de professeur.

« Afin d'obtenir un certificat attestant le résultat de ses études, Bruckner applique au Conservatoire de Vienne, demandant à être admis à l'examen. Il reçoit une réponse favorable et est invité à soumettre tous ses exercices écrits de contrepoint auprès de Simon Sechter. Le jury est composé de musiciens éminents : Johann Herbeck, Josef Hellmesberger, Simon Sechter, Otto Dessoff et le superviseur du Conservatoire, Moritz Adolf Ritter von Becker. Lorsque l'un des membres propose de lui faire d'abord passer un examen oral, Herbeck réplique que cela est superflu puisque le requérant a déjà démontré sa science dans les exercices qui ont été déposés. »

Johann von Herbeck

Comme grand nombre de musiciens dans la double monarchie Autriche-Hongrie, qui comptait différentes nationalités, Johann von Herbeck est issu d'une famille Bohémienne. Son père était un tailleur qui vint s'établir à Vienne, et sa mère était la fille d'un hautboïste de l'Orchestre de la cour de Vienne. Herbeck est né le jour de Noël 1831 à Vienne. À l'âge de 12 ans, il est admis, sur la recommandation du chef d'orchestre à l'Opéra de la Cour, Georg Hellmesberger, comme enfant de chœur au couvent des cisterciens de « Heiligenkreuz » , situé au sud-ouest de Vienne. C'est là qu'il reçoit ses premières leçons de piano auprès de l'organiste du couvent, Ferdinand Borschitzky. Parallèlement, il étudie la composition avec Ludwig Rotter, Maître de chapelle de l'église à la Cour (« Kirche am Hof ») au centre de la ville de Vienne pendant les mois d'été 1845 et 1846. Par la suite, Herbeck se perfectionnera en autodidacte. Il n'a jamais

fréquenté un seul Conservatoire. C'est là peut-être la raison pour laquelle il ne s'engage pas immédiatement dans la voie de la musique. Ayant terminé le lycée académique, il commence, en octobre 1847, des études de philosophie à l'Université de Vienne. Mais en 1848-1849, il entre comme précepteur dans le service d'une famille de propriétaire d'usine dans la Basse-Autriche. Une 2e tentative d'études (cette fois-ci, en droit) est, elle aussi, abandonnée sans résultat.

En 1852, cependant, pour Herbeck alors âgé de 20 ans, le temps où il cherche encore son orientation touche à son terme : le 5 juillet, Herbeck se marie, fonde une famille, et, la même année, occupe le poste de Maître de chœur à l'église des piaristes « Maria Treu », à Vienne. C'est le début d'une carrière éclatante qui le mènera aux positions les plus prestigieuses de la vie musicale de Vienne et, donc, de l'Autriche. En 1852, il devient membre de la Société chorale d'hommes de Vienne dont il est Maître de chœur de 1856 à 1866. Professeur de chant au Conservatoire de la Société des Amis de la Musique en 1858-1859, Herbeck assume simultanément la direction de la Société chorale fondée en 1858 au sein de la Société des Amis de la Musique dont il occupe, de 1859 à 1869, le poste de directeur artistique. Nommé vice- Maître de chapelle de la Cour, en 1863, et 1er Maître de chapelle 3 ans plus tard, il passe, en juillet 1869, en tant que 1er Maître de chapelle, à l'Opéra de la Cour dont il aura la direction de 1870 à 1875. Le 5 février 1874, Herbeck est annobli en reconnaissance de ses mérites pour la vie musicale de Vienne. Après sa démission en tant que directeur de l'Opéra de la Cour, il succède, en 1875, à Johannes Brahms au poste de directeur des concerts de la Société des Amis de la Musique. Ayant déjà souffert d'affections pulmonaires à plusieurs reprises au cours de sa vie, Johann Herbeck se meurt, le 28 octobre 1877, à l'âge de seulement 45 ans, des suites d'une pneumonie.

...

Le chef d'orchestre et un compositeur autrichien Johann (Franz) Ritter von Herbeck est né le 25 décembre 1831 à Vienne et est décédé le 28 octobre 1877, aussi à Vienne. Il est connu pour avoir dirigé la création de la « Symphonie Inachevée » de Franz Schubert.

Il a été choriste au monastère d' « Heiligenkreuz », où il apprend le piano, puis il travaille la composition avec Ludwig Rotter à Vienne. Après avoir commencé ses études, d'abord de philosophie en 1847, puis à la Faculté de droit de l'Université de Vienne en 1850, Herbeck est devenu le 1er directeur artistique des spectacles de la « Josefstädter Kirchenmusikverein », en 1852 et 1853, et il a fondé, en 1858, au nom de la « Gesellschaft der Musikfreunde in Wien », le « Wiener Singverein ». Il a été pratiquement un musicien autodidacte, mais grâce à un travail acharné, il est passé rapidement de la position de choriste à celle de professeur au Conservatoire de Vienne. De 1859 à 1870, et à nouveau de 1873 à 1877, il a dirigé les concerts de la « Gesellschaft der Musikfreunde » qui, sous sa direction énergique, devenue une formation de 1re importance. En 1866, il a été Maître de chapelle de la Cour et, de 1871 à 1875, il a été directeur de l'Opéra Impérial, poste dont il a donné sa démission à la suite d'intrigues et de tracasseries qu'il ne pouvait pas tolérer.

Il a été un grand défenseur de la musique de Franz Schubert, et a dirigé la première de sa « Symphonie Inachevée », le 17 décembre 1865. En 1867, il a dirigé les 3 1ers mouvements du « Requiem allemand » de Johannes Brahms. Il a également dirigé la première viennoise de « Die Meistersinger von Nürnberg » de Richard Wagner. Il a été très

influent dans la vie musicale locale pendant une grande partie de sa carrière. Il a été responsable de la nomination d'Anton Bruckner à Vienne et a été l'un de ses plus ardents défenseurs. Hector Berlioz le décrit comme un chef d'orchestre de 1er ordre.

En 1874, 3 ans avant sa mort, Herbeck a été nommé Chevalier de 3e classe de la Couronne de Fer, ce qui l'a élevé à la chevalerie, et il était désormais « Johann Ritter von Herbeck » .

Son fils Ludwig Herbeck a publié une biographie, « Johann Herbeck, ein Lebensbild » , Vienne (1885) qui contient un catalogue complet de ses œuvres.

En tant que compositeur, Herbeck a eu une réussite inférieure à celle de chef d'orchestre :

« Musik zu Faust » .

« Wallensteins Lager » .

« Libussa » .

Symphonie en si bémol majeur (1853) .

Symphonie en ut majeur (1857) .

Symphonie en ut majeur (1861) .

Symphonie en ré mineur avec orgue, Opus 20 (1877) ; publiée en 1878 à titre posthume.

Variations Symphoniques (1875) .

« Tanzmomente » , que Franz Liszt a arrangé pour piano seul (S. 492) .

3 Quatuors à cordes (dont celui en fa, Opus 9) .

6 Messes.

3 « Tantum Ergo » .

1 Graduel.

Offertoires.

« Pueri Concinite » , motet de Noël pour chœur de garçons et voix soliste.

Nombreuses œuvres pour chœur d'hommes et chœur mixte.

...

The Austrian musician Johann Ritter von Herbeck was born on 25 December 1831 born in Vienna and died on 28 October 1877. He is best-known for leading the premiere of Franz Schubert's « Unfinished » Symphony.

He was practically a self-educated musician, but by hard work rose rapidly from the position of chorister to that of professor in the Vienna Conservatory. From 1859 to 1870, and again from 1873 to 1877, he conducted the concerts of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , which under his energetic leadership became events of prime importance. In 1866, he was made chief Court « Kapellmeister » and, from 1871 to 1875, he was director of the Imperial Opera, resigning over intrigues and annoyances he could not tolerate.

He was a great supporter of the music of Franz Schubert, and conducted the premiere of his « Unfinished » Symphony, in 1865. In 1867, he conducted the 1st 3 movements of Johannes Brahms' « A German Requiem » . He also conducted the Viennese premiere of Richard Wagner's « Die Meistersinger von Nürnberg » . He was fairly influential in local musical life for much of his career. He was responsible for Anton Bruckner's appointment in Vienna and was one of his most ardent supporters. Hector Berlioz described him as a 1st rate conductor.

He wrote many excellent part-songs and some instrumental music. His orchestral music included « Tanzmomente » (which Franz Liszt arranged for solo piano, S. 492) , « Künstlerfahrt » , Symphonic Variations and several Symphonies, among them a Symphony in D minor with organ (No. 4, his Opus 20, published in 1878 posthumously in arrangement) . He also wrote a String Quartet in F, Opus 9, and various other works remain in manuscript. One of his best-loved works is « Pueri Concinite » , a Christmas motet for boys' choir and solo voice.

In 1874, 3 years before his death, Herbeck was appointed to the 3rd rank of the Iron Crown, which raised him to knighthood, and he was henceforth « Johann Ritter von Herbeck » . His son Ludwig wrote a memoir of his father in 1885.

...

Johann von Herbeck : conductor and composer. His formal training was essentially confined to the teaching he received as a choir-boy at the Cistercian monastery of Heiligenkreuz (Holy-Cross) and to brief periods of instruction in composition from choir-Master and composer Ludwig Rotter in 1845-1846. Yet, despite being largely an autodidact in musical matters, he managed to secure, within an astonishingly short time, the most prestigious appointments available to a musician in contemporary Vienna.

According to Max Kalbeck (1976) :

« He combined the talents of a field marshal with the ambition of a conqueror » and « took these posts mostly, as one would enemy positions, by storm » . (Volume 2 ; page 35.)

Handsome, highly intelligent, very knowledgeable, and blessed with a dynamic and charismatic personality, he became an inspiring conductor who relished controlling large Orchestras and choirs.

Kalbeck observes :

« Probably no conductor has directed so many music Festivals so successfully as he has. » (Volume 2 ; page 36.)

In short, to quote Carl Ferdinand Pohl (1883) :

« No one could resist him. »

Herbeck began his musical career in 1852 as choir-Master at the Piarists' Church in Vienna. (In 1847, he had enrolled at the University of Vienna to study philosophy and law but never completed his degree.) From 1856 until 1866, he was choir-Master of the « Wiener Mannergesangverein » and, in 1858, he was, in addition, appointed director of the « Singverein » , a newly-formed mixed-choir of the « Gesellschaft der Musikfreunde » . Furthermore, he was in charge of the latter Society's concerts, from 1859 until 1870, and would resume that function from 1875 until his death in 1877. The list of his responsibilities does not end even there. In 1863, he became deputy « Kapellmeister » of the Court Chapel and, 3 years later, succeeded Benedikt Randhartinger at the post of « Kapellmeister » . Lastly, he was named co-director of the Opera in 1869, and its director the following year.

Styra Avins (1997) , in her « Johannes Brahms : Life and Letters » , mistakenly writes that he « first associated with the Court Opera in 1863 » (thus, confusing « Hofkapelle » with « Hofoper ») , nor is she quite correct in stating that Herbeck was « dismissed » from his post of director of the Opera, in 1875. The truth is that he was driven to resign, which he did on 5 April of that year, after disagreements with the general-manager of the Court Theaters, Hofrat von Salzmänn, and following a humiliating audience with the Court Chamberlain, Prince Constantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst. (His letter of resignation is preserved in the Austrian State archive.)

Upon his appointment as director of the Opera, Herbeck had relinquished his position as artistic director of the « Gesellschaft der Musikfreunde » ; he conducted his last concert on 30 April 1870. The post was subsequently occupied by Joseph Hellmesberger (1870-1871) , by Anton Rubinstein (1871-1872) , and by Johannes Brahms (1872-1875) . The circumstances under which Brahms relinquished the artistic directorship in April 1875 are not altogether easy to disentangle. Asked by Hermann Levi for his reasons for giving-up the position, he replied :

« It can, to be sure, all be told in one word : Herbeck ! Nothing has happened, but the prospects are not pleasant and so I prefer to leave. I don't wish either to quarrel with him or wait to be ousted by him. »

(Brahms, 1974/7 ; page 183.)

Clearly, therefore, Herbeck played a major role in Brahms's decision to seek release from his post, even though the board of directors was in fact close to appointing Hans Richter as Brahms' replacement, after the latter had on 3 April signed a document providing for an amicable dissolution of his contract ; it was only when Herbeck suddenly became available, following his resignation from the Opera on 5 April, that the board's preference swung around in his favour. Very probably, Brahms was in any case only too glad to be freed from many of the activities, notably the administrative ones, which the artistic director was expected to carry-out. Significantly, at the board's meeting of 30 March, one director referred to Brahms' reluctance to « identify himself with the Society's interests » (according to the minutes of the meeting preserved in the archive of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , in Vienna) .

In a conversation with Richard Heuberger, in 1885, Brahms described Herbeck as an « outstanding conductor » (Heuberger, 1976 ; page 30) . He had met him soon after his arrival in Vienna, in 1862, and must have been gratified when Herbeck opened the Concert of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , on 7 December 7th, with his Serenade, Opus 11. 5 years later, Herbeck, at his own suggestion, scheduled a performance of the 1st 3 movements of the « Requiem » (on December 1st, 1867) , but this earliest public performance of any part of that work, though well-enough received by most of the audience, was apparently a mediocre one. It was at another « Gesellschaft der Musikfreunde » Concert directed by Herbeck, on December 17th, 1876, that Brahms conducted the 1st Viennese performance of his C minor Symphony. Herbeck had sought his permission to put the new composition on the program of one of his concerts ; yet, Ludwig von Herbeck revealed in his biography of his father that he was not, on the whole, greatly attracted by Brahms' music and considered the praise bestowed on it by certain critics to be excessive. Among the 19th Century composers Herbeck especially admired were Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Anton Bruckner, and Richard Wagner. Regarding Brahms' supposed spiritual relationship with Schumann, he once remarked :

« With Schumann, he has only one thing in common, namely a lack of clarity. Schumann is immeasurably superior to Brahms. »

(Herbeck, 1885 ; page 135.)

Brahms told Heuberger that he used to be, for a time, on very good terms with Herbeck, but that he would often tease him about his compositions. (Heuberger, 1976 ; page 30.) This rather tactless behaviour is unlikely to have endeared him to Herbeck, who was known to be mortified that his compositions were not taken very seriously by his contemporaries. He wrote a number of sacred works (including several Masses) , as well as 4 Symphonies, and some chamber and piano music.

...

A self-taught musician who was known for his conducting skill, choral music and contributions to Vienna's musical vitality. Johann Herbeck did learn composition from Ludwig Rotter in Vienna where he spent his summers studying for

a number of years. At the age of 21, he began his musical career and served as choir Master, director of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , from 1859 to 1870, and then, again, when he succeeded Johannes Brahms between 1875 and 1877, Franz-Josef's « Hofkapelle » , vice- « Kapellmeister » , and « Kapellmeister » finally directing the Vienna Court Opera. Herbeck recognized the greatness of Schubert's « Unfinished Symphony » and arranged for its performance and he also conducted Richard Wagner's « Rienzi » and « Der Meistersinger » . Through his assistance, Anton Bruckner was appointed as a professor of counterpoint at the Vienna Conservatory.

...

Johann von Herbeck, composer, conductor of the « Hofoper » in Vienna, « Hofkapellmeister » , and one of the most prominent personages in the musical life of Vienna during Bruckner's time there. His 1st music post was as choir Master at the « Piaristenkirche » , in Vienna, beginning in 1852. Successively, he was choir Master of the « Männergesangsverein » , then, teacher at the Conservatory and director of the choral Society of the « Gesellschaft der Musikfreunde » . He conducted concerts for the « Gesellschaft der Musikfreunde » for 2 different periods and, finally, became a member of Emperor Franz-Josef's « Hofkapelle » , where he became « Kapellmeister » , in 1866. He directed the Vienna Court Opera, from 1870 to 1875, but declined to become conductor of the Dresden Opera, in 1877. He recognized Anton Bruckner's talent and was responsible for his appointment as professor of counterpoint at the Vienna Conservatory.

...

Johann Herbeck was born in Vienna on Christmas Day, 1831 ; his father being a mechanic in somewhat poor circumstances. The child soon exhibited a strongly pronounced talent for music and, at the age of 10, was admitted as a singing-boy in the Cistercian Chapter of the Holy-Cross, which was in the Valley of the Wienerwald. Here, he aroused so much attention that he was sent-back to Vienna to study under Ludwig Rotter.

In 1852, he became director of the Choir of the Piarists, in Josephstadt. Successively, he was appointed director of many Singing Societies and, in 1870, manager of the Imperial Opera House, in Vienna. This position he held till April 28th, 1875, when he returned to the more congenial occupation of directing Singing Societies once more. For them, he composed many beautiful part songs and choruses ; and, during his career, he produced or rescued from oblivion many of Franz Schubert's (« Armer Lazarus » , « Der Häusliche Krieg » , « Fierabras » , « Rosamunde ») and Robert Schumann's (« Manfred » , « The Pilgrimage of the Rose » , « Paradise and the Peri ») finest works.

Herbeck died on October 28th, 1877, after a short illness, having only 6 days previously conducted a practice evening of the Vienna « Singverein » , the compositions being by Schubert and Beethoven (the latter being the 9th Symphony) to the performance of which he looked forward with great interest.

His compositions include, besides his numerous pieces for Choral Societies, many songs for single voice ; « Lied und Reigen » for choir and orchestra ; a Symphony in D minor for orchestra and organ ; Symphonic variations ; a String Quartet in F, Opus 9 ; and other large works. His sacred compositions include a « Te Deum » ; several Graduales ; a

Grand Mass in E ; and a smaller Mass in F. He possessed several Orders, including the 3rd division of the Iron Crown, which raised him to the rank of Knighthood (von Herbeck) .

...

Several of Johann Herbeck's biographers have commented on the quality of his choral music and speculated as to the influence of other composers on his style. Carl Ferdinand Pohl states that, in his music, Herbeck was « less remarkable for invention than for his power of assimilating, rather than imitating, the strong points of his favourites, especially Franz Schubert, of whose works he was an indefatigable exponent. His most successful compositions are his part-songs, which are admirable for simplicity and effect. » The term « part-song » is to be understood in this context not as music for an ensemble of solo singers, but any choral piece which has the character of a harmonized song-melody. Leopold Nowak writes that Herbeck's choral works reveal him « as an adherent of the Schumann method » in the areas of melody and harmony. Othmar Wessely evaluates Herbeck's choral music as « particularly significant in that he overcame the triviality of contemporary writing for male voices » , and the influence of Schumann is also mentioned. Robert Schumann's published works for men's chorus are found mostly in his Opus 33, 62, 65, 93, and 137. These compositions were written before 1850 and published early enough for Herbeck to have known them ; several were performed by the « Wiener Männergesang-Verein » during Herbeck's lifetime. Although Schumann's works bear some resemblance to Herbeck's, it is difficult to detect more than a general similarity. In fact, more convincing evidence of musical influence on Herbeck's style may be observed in the men's choral music of Felix Mendelssohn. Including Opus 50, 75, 76, 120, and 3 compositions without Opus numbers, these works were likewise mostly available to Herbeck in published form and contain some striking similarities to his music in harmonic and melodic practice. Herbeck may also have found inspiration in the music of Franz Abt (1819-1885) , a prolific German composer of songs and men's choruses who visited Vienna as a guest of the « Wiener Männergesang-Verein » , in 1854, became acquainted with Herbeck, and was impressed with his talents.

Johann Ritter von Herbeck : Der erste Dirigent im Goldenen Saal

(Doktor Michæl Krebs, Musikwissenschaftler in Wien.)

Als « incomparable chef d'orchestre » , als unvergleichlichen Dirigenten, bezeichnete ihn Hector Berlioz. Doch seine phänomenalen Fähigkeiten am Dirigentenpult waren nur eine Facette seines bedeutenden Wirkens : Johann Herbeck, Chorleiter und Orchesterdirigent, Komponist und Herausgeber, Pädagoge und Hofoperndirektor, war auch einer der wichtigsten Konzertdirektoren der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Herbecks tonangebender Einfluß auf die Geschicke der Gesellschaft begann 1858 : Die Gründung der Wiener Singakademie, die Chorgesang auf höchstem Niveau versprach, setzte die Gesellschaft der Musikfreunde unter Zugzwang. Mit der Gründung des Wiener Singvereins bot sie der drohenden Konkurrenz Paroli und fand in Johann Herbeck den idealen Mann für das neu geschaffene Markenzeichen. Man kannte den 27jährigen Wiener als erfolgreichen Chorleiter des Wiener Männergesangvereins und war im Musikverein Zeuge der geglückten Uraufführung von Herbecks 2. Symphonie geworden. Herbeck wurde 1858 nicht nur Dirigent des Singvereins, sondern erhielt auch eine Professur für

Männergesang am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. Bereits nach einem Jahr gab er die Stelle auf. Er halte, ließ er später verlauten, « von der Conservatoriums-Dressur nicht sehr viel ; es ist schauerlich, daß die Componisten, Sänger, Clavierspieler und so gleich in ganzen Companien abgerichtet werden » .

Neuer Chor, neues Orchester

Der Singverein, dem zunächst vor allem Schüler des Konservatoriums angehört hatten, wurde bald mit noch besser ausgebildeten Sängern auf Kurs gebracht. Bis Herbst 1859 war Herbeck nur für die Einstudierung des Chores zuständig, die Aufführungen mit Orchester übernahm Konservatoriumsdirektor Josef Hellmesberger senior. Am ersten Pult der Hofoper und der Hofkapelle sowie als Primgeiger seines Streichquartetts hatte Hellmesberger freilich auch sonst alle Hände voll zu tun. So entschloß man sich, die Funktionen des Konservatoriumsdirektors und des artistischen Direktors zu trennen. Hellmesberger stand weiterhin dem Konservatorium vor, Herbeck wurde Konzertdirektor der Gesellschaft.

In diese Zeit fällt auch eine gravierende Neuerung bei den Gesellschaftskonzerten. Bis 1860 waren es im wesentlichen Mitglieder des Hofopernorchesters (also Wiener Philharmoniker) die bei den Gesellschaftskonzerten auf dem Podium saßen. Nun schickten sich die Philharmoniker an, eigene Abonnementkonzerte zu veranstalten. Die Gesellschaft der Musikfreunde reagierte mit der Gründung eines eigenen Orchesters, dessen Zusammenstellung und Schulung Herbeck übernahm.

Imperatorische Gewalt

Der Dirigent Herbeck besaß ein phänomenales Gedächtnis. Hatte er eine Partitur studiert, konnte er « jede Stimme aus dem Kopfe niederschreiben » . So leitete er alle Proben auswendig, behielt selbst bei kompliziertesten Werken den Überblick und kannte jedes Detail im Zusammenhang. « Sein Auge » , so erinnern sich Zeitgenossen, « übte eine Suggestivkraft aus. Jedes Thema sang er, bevor Chor und Orchester es wiedergaben, Note für Note deutlich den Ausführenden vor » , er besaß « eine gewisse imperatorische Gewalt » .

Die erste Amtszeit Herbecks (1859-1870) wurde allgemein als Höhepunkt der Gesellschaftskonzerte angesehen. Infolge seines Engagements als Hofoperndirektor (1870-1875) legte er die Funktion bei der Gesellschaft zurück. Die zweite Amtszeit (1875-1877) bis zu seinem frühen Tod war leider durch eine gewisse Verbitterung, ausgelöst durch die Demission als Operndirektor, beeinträchtigt. Bis zum Jahr 1869 fanden die Chor- und Orchesterkonzerte im Großen Redoutensaal statt. Am 5. Jänner 1870 dirigierte Herbeck das glanzvolle Eröffnungskonzert des neuen Musikvereinsgebäudes - die ersten goldenen Klänge im Goldenen Saal.

Nie gehörte Qualität

Betrachtet man das Repertoire Herbecks, so findet man darunter die großen Chorwerke von Bach, Händel, Mozart und Franz-Josef Haydn, so etwa « Die Jahreszeiten » , die Herbeck 1861 mit dem Singverein dirigierte :

« Es ist nur eine Stimme, daß man einen solchen Chor mit Orchester in Wien nie gehört » , meinte der Dirigent selbst

zu dieser Produktion.

Es ist Herbecks Verdienst, Beethovens « Missa solemnis » seit 1845 erstmals wieder in Wien aufgeführt zu haben :

« Alle Ausführenden waren so begeistert wie ich », notiert Herbeck 1861. « Aufnahme des Publikums eine stürmische, nach dem Gloria mußte sich der ganze Chor erheben. »

« Mein einziger Franz Schubert »

Ganz besonders aber engagierte er sich für Franz Schubert. Herbeck war nicht nur der Herausgeber der ersten Schubert-Gesamtausgabe, sondern trug auch Maßgebliches zur Errichtung des Schubert-Denkmal im Wiener Stadtpark bei. Vielleicht sein größtes Verdienst jedoch war die Entdeckung und Uraufführung der « Unvollendeten » (1865), bei welcher dem Kritiker Theodor Helm die « Bewegung unvergeßlich » blieb, « welche damals bei dem ersten Eintritt der melancholisch süßen Hauptmelodie des Allegros in den Holzbläsern durch den Saal ging und wie die Frauen und Mädchen die Köpfe wiegten bei dem als Seitensatz folgenden entzückenden Gesange der Violoncellos ». Auch die erste Aufführung (1865) der Oper « Der häusliche Krieg » (« Die Verschworenen ») geht auf Herbeck zurück :

« Von der ersten bis zur letzten Note Anmuth, Liebreiz und Grazie ! Aufnahme enthusiastisch. Einer meiner seligsten Tage ! Kann ich doch stolz darauf sein, wieder ein herrliches Stück meines einzigen Franz Schubert der Vergessenheit entrissen zu haben. »

Neudeutsch und klassizistisch

Herbecks Einsatz für damals lebende Komponisten war jedem parteiischen Denken fremd, Komponisten der « klassizistischen Richtung » förderte er genauso wie Repräsentanten der « Neudeutschen Schule ». Auch Hector Berlioz wurde durch ihn im Wiener Musikleben etabliert - dieser (so Herbeck) « verfluchte Franzose, der eigentlich ein Deutscher sein sollte » und in dem « Beethoven'sches Element steckt ». Mit der « Symphonie fantastique » habe Berlioz « die schmaläugigen und hohlköpfigen bürgerlichen Musikanten todtgeschlagen ».

Die Werke Franz Liszts entfachten seine Begeisterung, als Pianisten nannte er Liszt den « Unvergleichlichen ». Die Aufführung von Liszts Oratoriums « Die Legende von der heiligen Elisabeth » (1869) in Anwesenheit des Komponisten war eine Sensation. « Der Erfolg », so Herbeck selbst, « übertraf meine kühnsten Erwartungen ».

Für Johannes Brahms setzte sich Herbeck 1862 mit der Aufführung der Ersten Orchesterserenade ein - in jenem Jahr also, in dem Brahms nach Wien gekommen war. 1867 dirigierte er die Uraufführung der ersten drei Sätze des « Deutschen Requiems », eine Aufführung, die bekanntlich wenig erfolgreich verlief.

Weit mehr als Brahms aber schätzte er Schumann :

« Mit Schumann hat er nichts gemein, als einen Mangel, die Verworrenheit. Schumann steht himmelhoch über Brahms. »

Eine Bresche für Bruckner

Besondere Sympathien hegte Herbeck auch für den damals als Symphoniker kaum beachteten Anton Bruckner. Über Bruckners « Zweite », die Herbeck unter der Leitung des Komponisten aufs Programm der Gesellschaftskonzerte setzte (1876), sagte er :

« Noch habe ich Ihnen keine Komplimente gemacht, aber ich sage Ihnen, wenn Brahms im Stande wäre, eine solche Symphonie zu schreiben, dann würde der Saal demolirt vor Applaus », sagte Herbeck über Bruckners « Zweite », die unter seiner Leitung 1876 in einem Gesellschaftskonzert erklang. Damit nicht genug, fand er auch, daß « an wirklicher Genialität und ursprünglicher Erfindungskraft die blühende Symphonie Bruckners » mit der « trockenen » I. Symphonie von Brahms « gar nicht zu vergleichen » sei. Zu Bruckners Vierter bemerkte er :

« Das könnte Schubert geschrieben haben; vor dem muß man Respect haben. »

Jedoch hatte Bruckner in seinen Augen auch Schwächen - so bemängelte Herbeck die oftmalige Wiederholung von Themen, ein Zuviel an Generalpausen und « die stellenweise zu dicke Instrumentierung », und er verlangte Kürzungen. Die noch von Herbeck durchgesetzte Aufführung von Bruckners 3. Symphonie erlebte er nicht mehr. Herbeck starb wenige Wochen vor der Uraufführung, noch keine 46 Jahre alt. Bruckner selbst übernahm die Premiere, die dann zum desaströsen Mißerfolg geriet - eine der bittersten Stunden, die der Komponist im Wiener Musikverein erlebte.

Daß Bruckner hier seit 1868 als Professor unterrichtete, war übrigens ebenfalls Johann Herbeck zu verdanken. Er hatte sich dafür eingesetzt, daß Bruckner seinem Lehrer Simon Sechter als Professor für Harmonielehre, Kontrapunkt und Orgel am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde nachfolgen konnte.

...

Johann Ritter von Herbeck (geboren 25. Dezember 1831 in Wien ; gestorben 28. Oktober 1877 ebenda) war ein österreichischer Dirigent und Komponist.

Nach Beginn seiner Studien, zunächst ab 1847 Philosophie, dann ab 1850 an der juristischen Fakultät der Universität Wien, war Herbeck 1852 und 1853 zunächst künstlerischer Leiter der Aufführungen des Josefstädter Kirchenmusikvereins und begründete 1858 im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien den « Wiener Singverein ». Im Jahre 1863 wurde er Mitglied der Hofmusikkapelle und war ab dem Jahre 1866 Hofkapellmeister. In den Jahren 1869 bis 1875 war der Musiker Kapellmeister der Wiener Hofoper beziehungsweise von 1870 bis 1875 ihr Direktor. Herbeck entdeckte « Die Unvollendete » von Franz Schubert und brachte sie am 17. Dezember 1865 im großen Redoutensaal der Wiener Hofburg zur Uraufführung. Er war eine wichtige Persönlichkeit in der Wiener Musikgeschichte, der zahlreiche Kontakte zu anderen Musikern pflegte. So wurde er beispielsweise ein Förderer Anton Bruckners. Obwohl Herbeck vor allem Dirigent war, komponierte er auch. Zu seinen Werken zählen unter anderem mehrere Symphonien, darunter eine für Orgel und Orchester.

Johann Ritter von Herbeck ist in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof (Gruppe 32 A, Nummer 32) bestattet. Nach ihm wurde 1894 die Herbeckstraße im 18. Wiener Gemeindebezirk benannt. Zur Erinnerung an sein Ehren-Mitglied ließ der Männer-Gesangsverein Klagenfurt im Jahre 1878 in der Gemeinde Pörschach am Wörther See im Park der Halbinsel das Denkmal « Herbecks-Ruhe » errichten.

Als Komponist war Herbeck erfolgreich, wenngleich weniger bedeutend denn als Dirigent. Horowitz etwa resumiert :

« In allen zeigt sich das feinste Gefühl für den Text des Gedichtes und seine musikalische Behandlung, treffende Instrumentation und ein großes Talent, frische Klangfarben zu finden. »

Musik zu Faust, Wallensteins Lager, Libussa und andere.

4 Symphonien : in B-Dur, 1853 ; in C-Dur, 1857 ; in C-Dur, 1861 ; in D-Moll, 1877.

« Symphonische Variationen » (1875) .

3 Streichquartette.

6 Messen.

3 Tantum Ergo, Offertorien, 1 Graduale.

Zahlreiche Werke für Männerchor sowie gemischten Chor.

...

Kaiserlich-Königlich golden Verdienstkreuz mit Krone.

Ritterkreuz der Kaiserlich-Königlich Franz-Joseph-Ordens 2. Klasse.

Ritter der Kaiserlich-Königlich Ordens der eisernen Krone 3. Klasse.

Ritter der kais. russ. Stanislaus-Ordens 2. Klasse.

Offizier der kaiser brasilian. Rosen-Ordens.

Ritter des königlich hannoverschen Ernst-August-Ordens 1. Klasse.

1874 Erhebung in den erblichen Ritterstand.

Johann Herbeck et Anton Bruckner

From : « Johann Herbeck (1831-1877) : an important link between Schubert and Bruckner » . 14th International Conference on 19th Century Music, Manchester (July 2006) .

Introduction

Johann Herbeck was born in Vienna 3 years after the death of Franz Schubert, and died in Vienna at a time when Anton Bruckner's importance, as a composer, was beginning to be recognized. In fact, he would have been present at and probably would have conducted the 1st performance of the 2nd version of Bruckner's 3rd Symphony, at the end of 1877, had not the fatal recurrence of an earlier illness, pneumonia, cut his life tragically short. In his capacity as conductor of the « Wiener Männergesang-Verein » (he joined the male-choir in the spring of 1852, was its conductor from March 1856 to May 1866, and « honorary » conductor from 1867 to 1877) , choir Master of the « Singverein » (the Choir of the « Gesellschaft der Musikfreunde ») from 1858 to 1870 and, again, in the last 3 years of his life (1875-1877) , and musical director of the « Gesellschaft Orchester » (1859-1870 ; 1875-1877) , he had an important role in bringing to light and performing several of Franz Schubert's works, both vocal and instrumental. In his meteoric rise from unspectacular beginnings to the position of the director of the Court Opera (1869-1875) , he also made the acquaintance of most of the leading composers of the time, including Franz Liszt, Richard Wagner, Johannes Brahms, Johann Strauß and, of course, Anton Bruckner.

Herbeck and Bruckner

Johann Herbeck's involvement with Anton Bruckner was clearly different from his involvement with Franz Schubert. He was 7 years younger than Bruckner and had experienced, during a brief period, as tutor to the son of an industrialist in the village of Münchendorf, in Lower-Austria (1848-1849) , something of the rigours of rural life that Bruckner encountered during his days as a school assistant in Windhaag, Kronstorf and Saint-Florian, in the years 1841-1855. Herbeck may have met Bruckner for the 1st time during the summer of 1861 when Bruckner with his Linz male-voice choir Liedertafel « Frohsinn » and Herbeck with the Vienna « Männergesang-Verein » both took part in large choral festivals in Krems and Nuremberg. Later in the year, however, Herbeck was one of Bruckner's examiners at a formal examination in Vienna to mark the end of his 6 years of harmony and counterpoint studies with Simon Sechter. The 2nd part of this examination, a practical test, took place in the « Piaristenkirche » (the church with which Herbeck had been involved in the early 1850's) , on 21 November, when Bruckner was asked to improvise on a given theme (Sechter provided a 4 bar theme which Herbeck evidently extended to 8 bars) . Bruckner, by this time a seasoned organist and no mean contrapuntist, had no difficulty in developing the theme into a large-scale introduction and fugue which clearly astonished the examiners, not least Herbeck who declared that « he should have been examining us » .

At the beginning of Holy Week 1864, Bruckner was in Vienna (probably staying with his friend Rudolf Weinwurm, a fine choral conductor and, incidentally, Herbeck's successor as conductor of the « Männergesang-Verein » , in 1866) . On

Tuesday of that week (22 March) , he attended the 1st performance in Vienna of Johann Sebastian Bach's « Saint-John Passion » (the « Singverein » and « Gesellschaft Orchester » conducted by Herbeck) . 2 performances of his new Mass in D minor in Linz, in November 1864, encouraged him to consider the possibility of sending a score of the work to Vienna. In a letter to Weinwurm, he said that his « own feeling is that the best solution would be if Herbeck found it good enough to perform as part of a “ Musikverein ” concert » . Weinwurm, as conductor of the « Akademischer Gesangverein » (a choir that he founded in 1858, and whose conductor he remained until October 1887) , offered to perform it as part of the University of Vienna's 500th anniversary celebrations, in 1865, and Bruckner sent him the score and parts but, for reasons that are not known, there was no performance.

By 1866, Bruckner was thinking seriously of securing some kind of position in Vienna and, when Herbeck was appointed music-director at the Court, he wrote him a congratulatory letter in April, reminded him of his encouraging words 5 years earlier, and said that his future now lay in Herbeck's hands. Feeling more and more restricted by the lack of opportunity in Linz, he made a heart-felt plea for help and ended, somewhat dramatically : « otherwise, I am lost » . There was no doubt that Herbeck had confidence in Bruckner's abilities and it wasn't long before he was in a position to help. On 10 February 1867, he conducted the 1st performance in Vienna of the D minor Mass (with the Motets « Afferentur regi » , **WAB I**, and « Ave Maria » , **WAB 6**, as Gradual and Offertory inserts) in the Court Chapel. Bruckner played the organ part.

After Simon Sechter died in September 1867, Bruckner made some preliminary attempts to find a musical position in Vienna. 1st, he contacted the Court (both Lord Chamberlain and Herbeck) , enclosing a « curriculum vitæ » and making a specific request for an appointment as « Court organist or super-numerary unpaid assistant-director » . 2nd, he wrote to Ottokar Lorenz, Dean of the Faculty of Philosophy at Vienna University, requesting the creation of a teaching post in musical composition (in particular, harmony and counterpoint) at the University and the appointment of himself as teacher. This particular request was refused at the time but, after similar attempts by Bruckner in the 1870's, was eventually granted, in spite of Eduard Hanslick's opposition, always on the grounds that the proper place to teach composition was not a University but a Conservatory. However, his request to the Court was taken seriously - Herbeck arranged for him to play the organ to the Lord Chamberlain in the Court chapel, in late-1867.

Herbeck was understandably surprised when he learned from Eduard Hauptmann, the director of the Linz « Musikverein » , in April 1868, that Bruckner had not yet taken the most obvious route to involvement in the musical life of Vienna by applying officially to the Conservatory for the position of Harmony and Counterpoint lecturer made vacant by the death of Sechter. He was so convinced that Bruckner was the right person for the job that he went-out of his way to spend some time with him on 24 May. According to Bruckner's own account of events, they travelled together, on that day, from Linz to Saint-Florian where Bruckner played the organ. During the journey, Herbeck talked to Bruckner about the vacant position at the Conservatory and intimated that he was the obvious choice. It would clearly be better if an Austrian was appointed and, if Bruckner did not accept, it would have to be offered to a German musician. And, 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. But Bruckner had reservations and it becomes clear from subsequent correspondence in May, June and July, that these were mainly of a financial nature. Herbeck was sympathetic but firm in his responses to Bruckner's often irrational outbursts, eventually succeeding in putting his mind

at rest and helping to make the transition between Linz and Vienna, as smooth as possible.

During this period, Bruckner was working on his F minor Mass. Sketches for the « Kyrie » were completed in Linz, on 19 October 1867, and those for the « Gloria » were begun on 6 November. On 30 December, Bruckner wrote to Herbeck, sending greetings for the New Year and informing him that the « Credo » movement of the Mass would soon be finished. The events of 1868 prevented Bruckner from working intensively on the Mass again, until his future employment in Vienna had been secured. Almost certainly wishing to finish the work before moving from Linz, he spent August and the early part of September completing the « Benedictus » and writing the « Sanctus » and « Agnus Dei ». Bruckner's original intention, no doubt encouraged by Herbeck, was to establish his position in Vienna by having the work performed as early as possible ; and a performance of the work was originally scheduled for 22 November 1868, and advertised in the « Neue freie Presse ». The 1st rehearsal evidently took place on 20 November but the performance was postponed initially until 29 November and, then, January 1869 because further rehearsals were required. There was another rehearsal on 16 January 1869, but Herbeck found the Mass « too long » and « unsingable » in places, and performed a Mass by Johann Baptist Gänsbacher (8 May 1778 - 13 July 1844) in its place, on the Sunday for which it was scheduled. In the end, Bruckner took the responsibility himself for the 1st performance (including the necessary financial outlay) in Saint-Augustine's church, on 16 June 1872. The Mass was eventually performed in the « Hofkapelle », but not until December 1873.

Herbeck remained one of Bruckner's staunchest supporters during the latter's 1st 10 years in Vienna. He may have been present at the 1st performance of Bruckner's E minor Mass in Linz, in September 1869, and no doubt facilitated Bruckner's visits to France (1869) and England (1871) as an organ recitalist. He certainly made it possible for Bruckner to claim expenses for « Hofkapelle » duties, from time to time, although he was not officially on the pay-roll until January 1878. Herbeck also appears to have supported Bruckner during the unfortunate episode, in the autumn of 1871, when he was threatened with disciplinary action as the result of a malicious report from one of his female students at the « Saint-Anna » Teacher Training College. Bruckner was completely exonerated.

At the 3rd « Gesellschaft » concert, on 20 February 1876, Bruckner shared the rostrum with Herbeck. The concert included choral pieces by Franz Schubert and Robert Schumann and Ludwig van Beethoven's Triple Concerto (conducted by Herbeck, in the 2nd half) and Bruckner's Symphony No. 2 in C minor (conducted by the composer, in the 1st half) . Bruckner had conducted his 2nd Symphony for the 1st time, in October 1873, having booked the « Musikverein » Great Hall and hired the Vienna Philharmonic Orchestra, at his own expense. In the interim, he had also taken Herbeck's advice, albeit with some reluctance, and made some changes, including several cuts, alterations in scoring, and elimination of some of the original general pauses, in order to make the musical architecture clearer. In spite of a less than perfect performance and, according to Herbeck's son, Bruckner's inadequate conducting and the need to make even more cuts, the Symphony was applauded after each movement and at the end. Bruckner's revision work, in 1877, included some « rhythmical improvements » to his 1st and 2nd Symphonies. He entered metrical numbers, in both pencil and ink, in copies of the score of the 2nd made by his copyists Carda and Tenschert ; but these rhythmical changes were certainly not as extensive as those suggested by Herbeck. (I) In his biography of his father, Ludwig Herbeck also provides this generous summing-up of Bruckner as a composer, no doubt a reflection of his father's views

:

« None of his contemporaries can surpass him in boldness, ingenuity and sublimity of ideas, and dazzling orchestration. »

Towards the end of August 1877, Herbeck spent a few days at Saint-Florian and took the opportunity of visiting Bruckner who was staying at the abbey to help-out while a permanent organist was found to replace Josef Seiberl who had just died. During his stay, Bruckner worked on the revision of his 3rd Symphony, and one of Herbeck's final acts was to arrange for the Symphony, which was initially rejected by the Vienna Philharmonic Orchestra, after a rehearsal on 27 September, to be given a place in the programme of the December concert in the « Gesellschaft » series. Bruckner later recalled his final meetings with Herbeck and paid tribute to him in an appreciation written for Ludwig Herbeck's biography. He remembered, in particular, playing through the 2nd movement of his 4th Symphony (« Romantic ») with Herbeck and the latter commenting that :

« Schubert could have written that ; one can have nothing but respect for a composer who can write something like that. »

One of Bruckner's diary entries for October 1877 is the precise time of Herbeck's death : 9:45 on the morning of 28 October. Another entry indicates that Herbeck directed the performance of Schubert's Mass in E-flat at the « Hofkapelle » the previous Sunday (the 21st) , and rehearsed the « Singverein » for the last time the previous Monday (the 22nd) , as well as giving the time of Herbeck's funeral « cortège » to the « Zentralfriedhof » , « videlicet » 1:45 pm on 30 October. Although the performance of his 3rd Symphony in December was now in jeopardy, it went ahead with Bruckner as conductor. As is well-known the performance was disastrous but music-publisher Theodor Rattig's undertaking to print the work in both full-score and piano 4 hands' format (arranged by the young Gustav Mahler and Rudolf Krzyzanowski) was belated but ample justification for Herbeck's faith in the man and his music.

Reciprocal influence ?

It is not surprising that Herbeck, as a renowned choral conductor, composed a significant amount of secular vocal music for male-voices and mixed-voices. He also wrote more than 50 songs ; sacred music (Masses and smaller sacred works) ; incidental-music for Johann Wolfgang von Goethe's « Faust » , Friedrich von Schiller's « Wallensteins Lager » (1st performed in the « Hofoper » , in March 1871) , and Franz Grillparzer's « Libussa » ; chamber music (3 String Quartets, 2 Marches for piano 4 hands) ; and orchestral music. In the latter category are 4 Symphonies (the 4th in D minor, with organ « obbligato » , was composed during the summer of 1877 and 1st performed posthumously at a « Gesellschaft » concert, in November 1877) ; Symphonic Variations (1875) ; and a 5 movement Orchestral Suite, « Künstlerfahrt » (1876) . (2)

Herbeck was a skilful composer, drawing inspiration from the past (he was well-versed in contrapuntal techniques, as illustrated by the 1st and 4th movements of the Symphony No. 4) and open to contemporary influences, Robert Schumann and Johannes Brahms in particular. Described by Othmar Wessely as one of the « conservative Romantic » composers of his generation, he « mastered all contemporary compositional techniques, revealing himself to be a

follower of Schumann, melodically and harmonically » . (3) His « Symphonic Variations » were written 1 year after the publication of Brahms' « Saint-Anthony Chorale » Variations, and it is possible, although not certain, that Herbeck knew this work. The 9th of the 11 variations, in the form of a Scherzo and Trio, is arguably the most Viennese of the set and could possibly be described as a meeting of Schubert and Bruckner : Bruckner in the Scherzo, and Schubert in the Trio.

It is difficult to make a case for any influence of Herbeck on Bruckner, but the following music example may be of interest. At the words « Et incarnatus est » in the « Credo » of his E minor Mass, written in 1866 but not performed in Linz until 1869, Bruckner sub-divides his voices into 8 parts. Herbeck uses a similar texture at the same point in his Mass in E minor, composed in the same year as Bruckner's but given its 1st performance in the Court Chapel in Vienna, a week after completion : on 2 February 1866. Bruckner certainly knew that Herbeck had written the Mass (he mentions reading about it, in a letter to Weinwurm a few months later) and probably heard it in Vienna after he moved there, but there is no indication that there was any direct influence on his own Mass setting. It is more likely that Schubert's Mass in A-flat was the common source of inspiration. Nevertheless, it is striking that both the Herbeck and the Bruckner extracts are in F major and include a move to A major as an important harmonic gesture. Herbeck's setting also differs from those of Schubert and Bruckner in its insertion of the words « Credo, credo » , a throw-back to the so-called « Credo » Mass of the 18th Century. Like Schubert, however, Herbeck makes use of a large orchestra (but not in this section) . Bruckner's Mass is scored for voices and wind instruments only.

Conclusion

There is no doubt that Herbeck, as a musical administrator, was a key-figure in Bruckner's move from Linz to Vienna, in 1868. He was aware of his potential as a composer and was a sympathetic supporter during his 1st 10 years in an environment that was not immediately receptive and, indeed, occasionally downright hostile. As a musician (a fine choral, orchestral and operatic conductor and an accomplished composer) , Herbeck's influence is less quantifiable. He was undeniably an important link between Schubert and Bruckner in 19th Century Vienna, and the forthcoming publication of selected works for unaccompanied men's chorus will help to provide a reasoned assessment of his significant contribution in this area. (4) But more work needs to be done on his sacred choral and orchestral music before we can have a truly rounded picture of the significant role he played in Austrian music in the 2nd and 3rd quarters of the 19th Century. Suffice it to say that, for Brucknerians at least, Johann Herbeck is indisputably much more than one of Donald Tovey's « historically interesting » figures.

(Crawford Howie, November 2006.)

Notes

(1) According to William Carragan, whose edition of the « Fassung von 1872 » of the 2nd Symphony was published in the « Anton Bruckner Gesamtausgabe » , in 2005, and whose edition of the « Fassung von 1877 » is eagerly awaited, the revisions carried-out in 1877 « seem to me to be entirely limited to rationalizations of “ ad hoc ” and tentative revisions already carried-out in 1873 and 1876, which (1) regularized the perceived structure, (2) made the piece

shorter, (3) made the textures more elaborate, and (4) dealt with difficulties in performance. Nowhere do I see any evidence of stylistic or æsthetic change for its own sake » .

(From correspondence with William Carragan, to whom I am extremely grateful for his insights.)

(2) There is a fairly recent recording of the 4th Symphony and the Symphonic Variations by Johann Herbeck with the « Hamburger Symphoniker » conducted by Martin Haselböck on the « NCA » label (60150-215) .

(3) Othmar Wessely. « Johann von Herbeck » , in : « Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 8 » , Cassel (2002) ; columns 1357-1359.

(4) This volume of Johann Herbeck's male-voice choruses will be edited by William E. Hettrick and published by A-R Editions, Inc.

WAB 125

6 au 8 novembre 1861 : WAB 125 - Fugue en ré mineur pour orgue. Composée à Linz.

Ire édition : UE 8752, Universal-Edition, Vienne (1926) .

Präludium C-Dur / Fuge D-Moll für Orgel, edited and with foreword by Josef Venantius von Wöb.

« Anton Bruckner Orgelwerke » : Hans Haselböck, édition Ludwig Döblinger, Vienne (1970) ; en dehors de la nouvelle édition complète : Neuen Gesamtausgabe (NGA) .

Belwin Mills (Kalmus Organ Library, n° 3266) , pages 32-34.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/6, édition Erwin Horn (1999) , pages 9-11 ; esquisse et exposition avec contre-sujet de rechange également imprimés, pages 12-15.

« Franz Gräflinger, Anton Bruckner. Bausteine zu Bruckners Lebensgeschichte » , édition Reinhard Piper, Munich (1911) , insertion après la page 87.

Il existe 2 sources crédibles de cette fugue. Hans Haselböck, utilise, pour son édition, le manuscrit original de Bruckner qu'il légua à la Bibliothèque nationale autrichienne. De son côté, l'organiste Erwin Horn se réfère au cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») lors de son stage auprès de Simon Sechter.

L'« orchestre » , orgue immense aux combinaisons sonores magnifiées et sans limites, représentait surtout, pour Bruckner, les promesses d'une véritable carrière musicale, la possibilité de cette reconnaissance que son humilité paysanne lui interdisait d'espérer. Mais il faut surtout comprendre que, de même que l'homme et son œuvre

demeurent inextricablement liés, séparer définitivement le profane et le sacré n'a guère de sens.

WAB I

7 novembre 1861 : WAB I - « Afferentur regi » (elles seront amenées au Roi) , offertoire en fa majeur pour chœur mixte à 4 voix a cappella (SATB) , 3 trombones et orgue ad libitum. Composé à Linz. Texte tiré de la « Missa pro Virgine » et du « Martyre » n° 2 (Loquébar) . Création à Saint-Florian, le 13 (ou 14) décembre 1861.

Il existe une version avec orgue. La partie d'orgue est due au musicien Karl (Borromäus) Aigner et non à Bruckner.

1^{re} édition : UE 4978, Josef Venantius von Wöb, Universal-Edition, Vienne (1922) ; supplément de la revue « Musica Divina » de novembre / décembre 1922, avec un avant-propos de Josef Venantius von Wöb.

Max Auer, « Anton Bruckner als Kirchenmusiker » , Regensburg (1927) , pages 64-65 ; fac-similé du manuscrit autographe (sans les trombones) .

Édition Anton Böhm & Sohn, Augsburg (1938) .

EE 4185, Ernst Eulenburg, édition Peters, Leipzig (1939) ; tiré des œuvres sacrées pour chœur, édition Ludwig Berberich, pages 3-4.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienne, petites œuvres d'église, édition Hans Bauernfeind - Leopold Nowak (1984) ; partition intégrale. Partition d'étude (2001) , pages 86-87.

Afferentur regi virgines post eam.
Proximae ejus afferentur tibi
In laetitia et exultatione
Adducentur in templum regi Domino.

...

Elle est présentée au roi, et suivie des jeunes filles,
ses compagnes, qui sont amenées auprès de toi,

On les introduit au milieu des réjouissances et de l'allégresse,
Elles entrent dans le palais du roi.

...

WAB 1 (1861) : « Afferentur regi » (Led to the king) ; offertorium (motet) in F major for choir and 3 trombones ad libitum.

Composed on 7 November 1861 on the text of the Offertorium of the « Missa pro Virgine et Martyre » .

« Afferentur regi » is the 2nd of the 2 « great Motets » during a « fruitful though brief » period of Anton Bruckner's compositional career following Simon Sechter's tuition, the other Motet being the « Ave Maria » (**WAB 6**) .

« Afferentur regi » was premiered in Saint-Florian Abbey on the feast day of Saint-Lucy, on 13 December 1861.

An early draft for choir alone was found in a monastic archive at Kremsmünster Abbey. The original manuscript is not extant, but several transcriptions were found in the archive of Saint-Florian Abbey. Many years later, in 1885, Bruckner dedicated the work as an « Offertorium als Graduale » (Offertory as Gradual) to Johann Baptist Burgstaller, the Choir director of the New Cathedral (« Neuen Dom ») of Linz.

The work was edited in 1922 as an « addendum » to the Volumes 11 and 12 of the « Musica Divina » . It is put in Band XXI/21 of the « Gesamtausgabe » .

The text is derived from Psalms 45:15-16, which is Psalm 44 in the « Vulgata » .

Adducentur regi virgines post eam ;
proximae ejus afferentur tibi.
Afferentur in laetitia et exultatione ;
adducentur in templum regis.

She is led to the king,
with the young women, her friends.
With joy and laughter shall they be brought to you !
a grand entrance to the king's palace !

The 38-bars piece scored in F major for mixed choir and three trombones ad libitum is a polyphonic offertory. The piece is in ternary form, with an opening motive drawn from a pre-existing Latin « plain-chant » . In the 1st part (bars 1-7) , « Afferentur regi » is sung in canon by the alto and tenor voices, and with inverted motif by the bass and soprano voices. A similar pattern is repeated in bars 8-15 on « proximae ejus » . The middle-section (bars 15-24) , which begins with « et exultatione » by the bass, similarly as « usque in æternum » , in bars 299-309 of Bruckner's later « Te Deum » , is stylistically similar to « faux-bourdon » , a technique employed primarily in medieval and Renaissance music. It is followed by a general pause. The 3rd part (bars 25-38) on « adducentur in templum » begins as the 1st part and ends on a « point d'orgue » on the tonic.

Keith W. Kinder suggests that its use of counterpoint may be a reflection of Bruckner's sense of liberation from the «

prohibition on free composition » imposed by his former composition teacher, Simon Sechter. Dermot Gault notes that, in this work, Bruckner « wears his learning lightly » in the contrapuntal writing.

Bruckner quoted from the « Afferentur regi » in the movement « Qui cum Patre et Filio » , part of the « Credo » of the Mass in D minor.

...

The brief, untroubled « Afferentur regi » comes from an eventful year in Anton Bruckner's life. The harsh blow of his mother's death, the previous year, was alleviated somewhat when the young musician (who was, after all, 37) was appointed conductor of the Liedertafel « Frohsinn » , in Linz (a seemingly pleasant position which later came to a premature end when Bruckner resigned in anger over a prank) . Shortly afterward, Bruckner completed his theoretical studies with Otto Kitzler, and thus Bruckner had a dual incentive to « stretch-out » and create some vocal works with the prospect of immediate performance. The offertorium « Afferentur regi » is a work of its time, reflecting the early Romantic period. It gives little glimpse of even the earlier mature Bruckner or the archaic beauty of his modal Cecilian pieces. But the brief piece is well-crafted and pleasant, showing that Bruckner was considerably fluent in conventional utterance even during his belated student years. In F major, it is predominantly diatonic with minimal modulation, mostly to the relative minor. The accompanying trombones are assigned a highlighting role, blending into the overall texture. However, the wide vocal leaps and the use of a long held bass pedal on A, from bars 17 to 24, are striking and the cadence at bars 33-34 is anticipatory of the Trio of the 5th Symphony. But that aside, this is an unproblematic little piece, the work of a young man who even during a time of sadness and change could still give praise in a joyful spirit.

Karl (Borromäus) Aigner

Le professeur de musique et compositeur Karl (Borromäus) Aigner est né en 1863 (en Autriche ?) . Il étudie le violon auprès d'Anton Bruckner au monastère de Saint-Florian. Il devient l'un de ses copistes locaux.

One page from the manuscript score of the 8th Symphony in C minor of Anton Bruckner, 1st version (1884-1887) , 4th movement (only the instrument names, the clarinet notes in the 11th bar, and the notes for the 3 C trumpets in bars 11-12) . Statement of authenticity by the music teacher Karl Aigner at bottom :

« Doktor Anton Bruckners Handschrift. / Sankt Florian, 8. September 1912. / Karl Aigner. »

Aigner enseigne, à son tour, le violon à Saint-Florian à l' « Augustiner-Chorherrenstift » .

Il est l'auteur de lied pour soprano et piano :

« Es tont eine harfe so wunderbar und traut »

« Wie's rings um dich auch immer sei » ; Karl Gruninger, Stuttgart (1899) .

Il va mourir en 1935 (à Saint-Florian ?) .

Johann Baptist Burgstaller

1869-1909 : Johann Baptist Burgstaller (1840-1925) est le directeur musical du Choeur rattaché à la nouvelle cathédrale (« Neuen Dom ») de Linz.

4 juin 1878 : Le chef de chœur Johann Baptist Burgstaller donne la première de l'antienne « Tota pulchra es, Maria » (tu es toute belle, Marie) (**WAB 46**) d'Anton Bruckner à la vieille cathédrale (« Alter Dom ») de Linz.

1885 : Bruckner is asked to write a setting of « Ecce sacerdos magnus » (**WAB 13**) for the centennial celebrations of Linz diocese (26 September to 4 October) . The musical highlight of the Festival, however, was to be a performance in the cathedral of Bruckner's E minor Mass.

18 mai 1885 : Bruckner sent a copy of the « Ecce sacerdos » to Johann Baptist Burgstaller (1840-1925) , the Linz New Cathedral Choir director (1869-1909) , referred to some revisions he had made to the Mass and recalled the 1st performance of the work.

4 octobre 1885 : Adalbert Schreyer, the director of the Linz « Musikverein » , was responsible for the 2nd Linz performance of the Mass in E minor, on Emperor Franz-Josef's Name-Day. August Göllerich reports that Bruckner not only provided an organ Prelude and Postlude but also accompanied the Mass, at times. One of the hand-written annotations which Bruckner added to the Johann Noll copy was « NB Sanctus 4/4 Tact » at the beginning of the « Sanctus » which suggests that the composer wanted the movement to be sung slowly regardless of intonation difficulties. Adalbert Schreyer's report to Franz Gräßlinger of the 1885 performance throws some light on this :

« Bruckner would have liked the Sanctus, which begins a cappella but in strict polyphony according to the Palestrinian style, even slower still. However, he certainly understood that for important reasons, namely to avoid a vacillating intonation, I could not reduce the tempo any further. Bruckner appeared particularly pleased not only with the precise execution of the Mass but also with the expressive rendering in which the performers displayed their understanding and inner feeling for the work. »

The Mass in E minor was not performed in the « Hofkapelle » until October 1907, however. Its earliest recorded Vienna performance is 17 March 1899 at a concert of the « Akademisches Gesangverein » conducted by Margit Neubauer.

Les corrections postérieures (1882) apportées à la Messe en mi mineur furent, semble-t-il, un peu plus légères, d'une nature plus pratique. La création de cette version finale, dans la vieille cathédrale de Linz, parut cependant beaucoup émouvoir Bruckner : il « se tenait près de l'orgue » , se souvint le chef d'orchestre Adalbert Schreyer, « les yeux

extasiés, tournés vers la voussure du dôme, et les lèvres remuant en une prière silencieuse » .

28 octobre 1885 : Anton Bruckner writes from Vienna to music director Adalbert Schreyer expressing his delight at the « heroic performance » and asked him to pass on his grateful thanks to all the participants.

« Crying from the depths, I once again send you my most heartfelt thanks and my deepest admiration for your heroic artistic exploit. »

On the same day, Bruckner wrote a letter of thanks to Johann Baptist Burgstaller and asked him if he would become the dedicatee of the motet « Afferentur regi » . He also enclosed the score of the Mass with a note containing some alterations he had made to performance directions. He gave Burgstaller about 3 weeks to mark-up his own score and, then, return both Bruckner's score and the note to Vienna.

Adalbert Schreyer, junior

Adalbert Schreyer (1850-1925) : « Kapellmeister » in 3 cities in succession ; Choir-Master of the « Männergesangverein “ Sängerbund ” » .

...

Schreyer Adalbert der Jüngere, Dirigent, Pianist und Musikpädagoge. Geboren Olmütz, Mähren (Olomouc, Tschechien) , 10. 11.1850 ; gestorben ebenda, 12.08.1925. Sohn des Adalbert Schreyer der Ältere, Brüder des Alois Schreyer, Onkel der Renata Schreyer (alle siehe unten) . Den ersten Musikunterricht erhielt Schreyer von seinem Vater. 1869 absolvieren er das deutsche Gymnasium in Olmütz und student dann bis 1873 (Absolutorium) an der Universität Wien Juris Gleichzeitig nahm er Privatunterricht bei Krenn und Bibl (Kontrapunkt und Komposition) sowie bei Pirkhert (Klavier) (alle siehe dies) ; 1876 Lehramtsprüfung für Klavier und Gesang an Mittelschulen. Nach Dirigententätigkeit in Olmütz (1874) 1875 Kapellmeister an den vereinigten Bühnen Kaschau-Eperies-Leutschau (Kassa/Košice-Eperjes-Löcse/Levoxa - Slovakia) , war Schreyer dann bis 1883 (mit Ausnahme von 1877, wo er wieder in Olmütz wirkte) in gleicher Eigenschaft am städt. Theater Baden bei Wien (ab 1879 auch in Wiener Neustadt) . Ab 1875 leitete er auch die Badener Kurkapelle, 1880-1883 als Chormeister den Wiener Neustädter Singverein. Dann bis 1896 in Linz, konnte Schreyer als Musikdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde (Musikverein) , als Direktor von deren Musikschule sowie als Chormeister des Männergesangverein « Sängerbund » das Musikleben der Stadt wesentlich bereichern. Ein bewährter Orchestererzieher, trat er in den VereinKonzerten (meist gemäß mit dem « Sängerbund ») als geschätzter Pianist und Dirigent in Erscheinung. Mit Vorliebe brachte er Werke Beethovens, Wagners, Brahms' und Bruckners, von dem er mehrere Symphonien in Linz erstmals aufführte. Als Direktor der Musikschule erweiterte er diese großzügig, sodaß schließlich in sämtliche Orchesterinstrumenten Unterricht erteilt werden konnte (er selbst unterrichtete Klavier und Harmonielehre) . 1896 wurde Schreyer (unter 146 Bewerbern letztlich aufgrund einer Empfehlung Bruckners ausgewählt) als Kurkapellmeister nach Marienbad (Mariánské Lázně) berufen, wo er das Orchester personell erweiterte und zu anerkannten Leistungen führte. Zusätzlich war er noch bis 1903 in den Wintermonaten am Linzer Theater als Operndirigent und 1899-1903 als Chormeister für den « Sängerbund » tätig. 1915 im Ruhestand, zog er sich nach

Neumarkt in Hausruckviertel (Oberösterreich) zurück, wo er seinen Lebensunterhalt durch Musik- und Klavierunterricht, zeitweise auch als Kinopianist bestreiten mußte. Schreyer war Ehrenmitglied des Männergesangverein in Olmütz (1874), des Wiener Neustädter Singverein (1883), des Musikverein in Linz (1894) und des Linzer Sängerbundes « Frohsinn » (1896). Sein Vater, Adalbert Schreyer der Ältere (geboren Olmütz, 08.04.1821; gestorben ebenda, 22.05.1880), ab 1841 Unterlehrer an der Stadtpfarrschule in Olmütz, war ab 1849 Tenorist, ab 1861 Organist an der Domkirche, sein Bruder Alois Schreyer (geboren Olmütz, 07.12.1859) Bürgerschuldirektor und andere Leiter der Musikschule, dessen Tochter Renata Schreyer (geboren Olmütz, 29.12.1897; gestorben Graz, Steiermark, 18.11.1983) unterrichtete, auch solist. tätig, Klavier an verschiedenen Lehranstalten in Olmütz, nach 1945 bis 1972 in Viernheim / Deutschland.

...

Adalbert der Jüngere : geboren 10.11.1850 Olmütz; gestorben 12.8.1925 Olmütz. Dirigent, Pianist, Musikpädagoge. Erhielt ersten Musikunterricht vom Vater und studierte 1869-1873 Juris an der Universität Wien. Daneben betrieb er private Musikstudien bei Rudolf Bibl und Franz Krenn (Kontrapunkt und Komposition) sowie bei Eduard Maximilian Pirkhert (Klavier), 1876 Lehramtsprüfung für Klavier und Gesang an Mittelschulen. 1875 war Schule Dirigent in Olmütz, danach Kapellmeister der vereinigten Bühnen von Kaschau-Eperjes-Leutschau (Košice-Eperjes-Levoča / Slovakia) und 1875-1883 Kapellmeister der Kurkapelle sowie des Theaters in Baden. Während dieser Zeit wirkte er ab 1879 auch am städtischen Theater in Wiener Neustadt und leitete 1880-1883 den Wiener Neustädter Singverein. 1883-1896 Musikdirektor des Linzer Musikvereins und Leiter der dortigen Musik in der Schule, die unter seiner Ägide großzügig erweitert wurde. Als Chormeister des Linzer Sängerbundes und Dirigent (und andere Linzer EA.en von Symphonien Anton Bruckners) nahm er eine führende Stellung im Linzer Musikleben ein. 1896-1915 war er auf Empfehlung Bruckners Kurkapellmeister in Marienbad (Mariánské Lázně / Czechoslovakia), daneben Tätigkeiten als Operndirigent (in den Wintermonaten bis 1903) und Chormeister des Sängerbundes (1899-1903) in Linz. 1915 zog er sich nach Neumarkt im Hausruckviertel / Oberösterreich zurück, gab Musik- sowie Klavierunterricht und war als Kinopianist tätig.

Preis : Ehrenmitgliedschaften des Musik Gesangverein Olmütz 1874; des Wiener Neustädter Singvereins 1883; des Musikvereins in Linz 1894; und des Linzer Sängerbundes 1896.

Schreyer, Familie

Adalbert der Ältere : geboren 08.04.1821 Olmütz / Mähren (Olomouc / Czechoslovakia); gestorben 22.05.1880 Olmütz. Lehrer, Sänger, Organist. Unterrichtete ab 1841 als Unterlehrer an der Stadtpfarrschule in Olmütz und wirkte ab 1849 als Tenorist und ab 1861 als Organist an der Domkirche.

Alois : geboren 07.12.1849 Olmütz; gestorben 1925. Lehrer und Musikschuldirektor. War Bürgerschullehrer und Direktor einer Olmützer Musik in der Schule und bis 1896 Musikdirektor in Linz.

Alois' Tochter Renata : geboren 29.12.1897 Olmütz; gestorben 18.11.1983 Graz. Pianistin und Musikpädagogin. Trat als Klaviervirtuosin auf, unterrichtete an Lehranstalten ihrer Heimatstadt und nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1972 in Viernheim / Deutschland.

Literatur

Marienbader Zeitung (16.01.1896) , (29.09.1915) , (19.08.1925) .

Linzer Tages-Post (04.06.1903) , (20.08. und 08.09.1925) .

Oberösterreich Tageszeitung (07.10.1925) .

Almanach der Genossenschaft deutsche Bühnen-Angehöriger, 4-11 (1876-1883) .

Neuer Theater-Almanach, 9-12 (1898-1901) .

Franz Brunner. Der Linzer Musikverein in den Jahren 1821-1901 (1901) , Schreyer 222 ; Seite 49ff.

Franz Gräßlinger. Anton Bruckner, Max Hesses Handbuch 84 (1927) ; Seite Registerband.

Othmar Wessely, in : Oberösterreich Kulturbericht (1948) ; F. 20.

Johannes Unfried, in : Oberösterreich Kulturbericht (1951) ; F. 18.

A. Lang, in : Oberösterreich Kulturbericht (1956) ; F. 24.

Wilhelm Jerger. Vom Musikverein zum Brucknerkonservatorium 1823-1963, (1963) ; Seite 18ff.

Anton Bruckner. Ein Handbuch, herausgeber von Doktor Uwe Harten, Residenz Verlag, UA Wien (1996) ; 544 Seiten - ISBN-10: 3701710309, ISBN-13: 978-3701710300.

Größe und / oder Gewicht : 24 x 17,8 x 3,8 cm.

Zemský archiv (LA) , Olomouc, Tschechien (auch für Adalbert Schreyer der Ältere) .

Renata Schreyer, Olmützer Blättern 32 (1984) , Nummer 2 ; Stadtarchiv Graz, Steiermark.

...

1885 : Anton Bruckner dedicates the « Afferentur regi » (**WAB I**) as an « Offertorium als Graduale » (Offertory as Gradual) to Johann Baptist Burgstaller, the Choir director of the New Cathedral (« Neuen Dom ») of Linz.

La Société des Amis de la Musique de Vienne (« Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ») ou Société philharmonique de Vienne (ou « Wiener Musikverein ») , créée en 1812, est une association de mélomanes pour la promotion de la culture musicale dans cette ville.

Les 29 novembre et 3 décembre 1812, l'Oratorio « Timotheus » de Georg Friedrich Händel fut joué dans le manège d'hiver de l'École d'équitation de Vienne, à la « Hofburg » . Cette présentation est considérée comme l'acte fondateur des Amis de la Musique de Vienne. Le fondateur de l'Association fut Joseph Sonnleithner qui était alors secrétaire du théâtre de la Cour, à Vienne. Les recettes des 2 concerts devaient bénéficier à la nouvelle institution. L'Empereur François II dota l'association de 1,000 florins (« Gulden ») et le bénéfice net s'éleva à 25,934 florins (« Gulden ») .

D'après les statuts établis en 1814, il a été acté que le but principal est le développement de la musique dans tous ses aspects. Cet objectif est poursuivi de 3 façons :

Organiser des concerts. - Créer un Conservatoire de la musique. - Organiser la collecte systématique de documents musicologiques (archives) .

En 1863, l'Empereur François-Joseph offrit un terrain en face le l'église Saint-Charles Borromée. La salle dessinée par Theophil Hansen qui est appelée « Wiener Musikverein » est inaugurée le 6 janvier 1870 lors d'un concert solennel d'ouverture. C'est dans cette même salle qu'est donné chaque année le « Concert du Nouvel An » , à Vienne.

Fondateur

Le librettiste, directeur de théâtre, archiviste et juriste Joseph Ferdinand (von) Sonnleithner est né le 3 mars 1766 à Vienne. Il était le fils de Christoph Sonnleithner, frère de Ignaz Sonnleithner et oncle de Franz Grillparzer et Leopold von Sonnleithner. Il était l'ami et l'avocat de Ludwig van Beethoven et écrivit plusieurs livrets d'Opéra, notamment ceux de « Fidelio » pour Beethoven, de « Faniska » pour Luigi Cherubini et d' « Agnes Sorel » pour Adalbert Gyrowetz. Il est décédé le 25 décembre 1835, à Vienne.

Co-fondateur

Autriche : Ignaz Sonnleithner (1770-1831) , écrivain, avocat et mélomane.

Autriche : Fanny von Arnstein (1758-1818) .

Autriche : Franz-Josef Maximilian von Lobkowitz (1772-1816) , général, amateur d'art et mécène.

Membres célèbres

L'avocat et mélomane Andreas Leopold Ignaz Sonnleithner (appelé après 1828, Leopold Edler von Sonnleithner) est né

le 15 novembre 1797, à Vienne. C'est une personnalité bien connue de la scène artistique viennoise puisqu'il est un membre actif de la Société des Amis de la Musique. Il est un ami personnel et le mécène de Ludwig van Beethoven, Franz Schubert (et ses cousins), Carl Czerny (1791-1857) et du dramaturge Franz Grillparzer (1791-1872). Il est le fils de l'avocat Ignaz von Sonnleithner, le fondateur de la Société. Leopold Sonnleithner obtient son doctorat en droit le 4 mai 1819, à Vienne. Il épouse, le 6 mai 1828, Louise Augusta Gosmar (11 août 1803 - 7 juin 1850) qui est originaire de Hambourg.

Franz Schubert va dédier à Louise Sonnleithner sa Sérénade, Opus 135 (D. 921), basée sur le « Ständchen » de Franz Grillparzer. Leopold Sonnleithner fut l'exécuteur testamentaire de Carl Czerny. Sonnleithner est décédé le 3 mars 1873, à Vienne. Il est enterré dans le cimetière du district de Margareten.

Autriche : Jan Václav Voříšek (1791-1825), compositeur, pianiste et organiste ; membre à partir de 1818.

Autriche : Franz Schubert (1797-1828), membre effectif à partir du 12 juin 1827.

Autriche : Wilhelm Gericke (1845-1925), membre honoraire de 1884 à 1889.

Chefs d'orchestre

Autriche : Carl Heiβler (1823-1878), directeur artistique en 1870-1871.

Russie : Anton Rubinstein, directeur artistique en 1871-1872.

Allemagne : Johannes Brahms (1833-1897), chef d'orchestre de 1872 à 1875.

Autriche : Eduard Schön (1825-1879), chef d'orchestre en 1870.

Autriche : Johann von Herbeck (1831-1877), chef d'orchestre.

Autriche : Hans Richter (1843-1916), chef d'orchestre jusqu'en 1900.

Autriche : Franz Schalk (1863-1931), chef d'orchestre de 1904 à 1921.

Autriche : Ferdinand Löwe (1865-1925), chef d'orchestre.

Allemagne : Wilhelm Fürtwängler (1886-1954), chef d'orchestre de 1921 à 1927 (avec Leopold Reichwein).

Autriche : Leopold Reichwein (1878-1945), chef d'orchestre de 1921 à 1927 (avec Wilhelm Fürtwängler).

Allemagne : Robert Heger (1886-1978), chef d'orchestre de 1925 à 1933.

Grande-Bretagne : Walter Legge (1906-1979) , chef d'orchestre à partir de 1946.

Autriche : Herbert von Karajan (1908-1989) , dernier chef d'orchestre de 1948 à 1964.

...

The « Gesellschaft der Musikfreunde in Wien » (Society of Friends of Music in Vienna) , also known as the « Musikverein » (Music Society) , was founded in 1812 by Joseph Sonnleithner, general-secretary of the Viennese Court Theatre.

Its official charter, drafted in 1814, states that the purpose of the Society was to promote music in all its facets. In early 1818, Franz Schubert was rejected for membership in the « Gesellschaft der Musikfreunde » as a professional musician, something that might have furthered his musical career. The Society accomplished its goals by sponsoring concerts, founding the Vienna Conservatory, in 1819 ; founding the « Wiener Singverein » , in 1858 ; constructing the « Musikverein » building, in 1870 ; and by systematically collecting and archiving noteworthy music-history documents. It is now one of the world's leading music archives.

The 1st music director was Carl Heißler, who was followed by Anton Rubinstein (appointed in 1871) , and Johannes Brahms (appointed in 1872) . Other notable music directors include Wilhelm Furtwängler and Herbert von Karajan. Membership in the « Gesellschaft » has included a « who's who » of notable 19th and 20th Century musical figures, including composers, conductors, and instrumentalists.

...

The « promotion of music in all its facets » - this was the foremost aim of the new Society. 3 important initiatives contributed towards this : the music lovers began organising their own concerts and thereby took the decisive step towards the establishment of a public concert life in Vienna.

They founded their Academy of music, which also made them pioneers ; the Society's school of music was the 1st public music school of all in the city of Vienna. They also recognized the necessity of systematically collecting historical musical documents. This was the beginning of the archives of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , one of the most important music collections in the world.

Of these 3 elements, the Society has given-up only one of them. The music school, which had become too small to accommodate the large numbers of students from the whole Habsburg Empire, was taken over by the government in 1909 and as the « Kaiserlich-Königlich Akademie » was the predecessor of the present Academy of Music and the Performing Arts in Vienna.

Before then the Society's music school had already made history. In addition to other famous teachers, Anton Bruckner

was Professor of Harmony, Counterpoint and Organ Playing. Gustav Mahler and Alexander Zemlinsky, Leoš Janáček and Hugo Wolf sat on the benches of the « Musikverein » school.

The 2 other activities, concert organisation and the archives, have been carried out by the Society for almost 200 years. Individual commitment has remained the driving force behind the organisation and combined with the enthusiasm of music lovers has ensured that the Society still retains its personal profile. This individuality has guaranteed quality for almost 200 years.

Founder

The Austrian librettist, theater director, archivist and lawyer Joseph Ferdinand Sonnleithner was born on 3 March 1766 in Vienna. He was the son of Christoph Sonnleithner, brother of Ignaz von Sonnleithner and uncle of Franz Grillparzer and Leopold von Sonnleithner. He was a personal friend and attorney of Ludwig van Beethoven, and he wrote numerous librettos. Among them, Beethoven's stage Opera « Fidelio » , « Faniska » by Luigi Cherubini and « Agnes Sorel » by Adalbert Gyrowetz.

He worked for the Viennese Court in 1787, first at Joseph II's private office and, later, in the Chancellery. From 1796 to 1796, he published the « Wiener Theater Almanach » and, in 1802, he became partner in the « Kunst und Industrie-Comptoir » Publishing House. For a short period, from February to August 1804, Sonnleithner was artistic director of the « Theater an der Wien » , and, from 1804 to 1814, he was secretary of the Court theaters in Vienna. He was also a leading figure in the Viennese musical life in the first decades of the 19th Century and, consequently, one of the founders of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , becoming then its first secretary in 1812.

Sonnleithner was one of the earliest collectors of folk songs and information on their composers in Austria, a project which, although never fulfilled, served as the basis of a new musical Encyclopedia. A close friendship united him with his nephew, Franz Grillparzer and Franz Schubert. For his treasured collection of oil paintings from the Baroque period on, which is now kept in the « Gesellschaft der Musikfreunde » , he also commissioned a special portrait of Schubert from the artist Anton Depauly.

Joseph Ferdinand Sonnleithner died on 25 December 1835, in Vienna.

Co-founder

The Austrian jurist, writer, educator and music-lover Ignaz Sonnleithner (from 1828, Ignaz Edler von Sonnleithner) was born on 30 July 1770, in Vienna. He founded the Society of Music Friends of the Austrian Imperial State, in 1812. His father Christoph Sonnleithner was a lawyer and a composer of church music, Symphonies and Quartets. His mother was Anna Maria Franziska Sonnleithner Doppler, « née » Dobler (1739-1810) . His brother was Joseph Sonnleithner. His sister, Maria Anna Sonnleithner (1767-1819) , married to Doctor Wenzel Grillparzer (1760-1809) from 12 January 1789, was the mother of Franz Grillparzer. He was married to Anna Putz (1773-1824) and one of his sons was Leopold von Sonnleithner.

Ignaz Sonnleithner was an Imperial Council, a solicitor from 1795, a civil law notary since 1803 and, in 1801, professor of Trade and Exchange law at the University of Vienna. He also was a writer and founder of the General Pension Institution. On 20 April 1828, he received in Vienna a nobility diploma (dated : 14 June 1828) stating that he was raised by the Austrian nobility. His witty sayings were legendary and circulated long after his death in Vienna. Eduard von Bauernfeld writes in his memoirs : « His uncle from maternal side was a famous Viennese wit. » . He died on 27 November 1831 and was buried in the Matzleinsdorfer cemetery, Wiener Gemeindebezirk 5 (Stadtbezirk) . In 1890, the Sonnleithnergasse in Vienna-Favoriten was named after him.

...

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (kurz : Wiener Musikverein) ist ein traditionsreicher Verein in Wien zur Förderung der musikalischen Kultur. Er wurde 1812 gegründet.

Am 29. November und 3. Dezember 1812 wurde in der Winterreitschule der Wiener Hofburg das Händel-Oratorium Timotheus aufgeführt. Dieses Konzert kann als Auslöser zur Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelten. Als Gründer des Vereins gilt Joseph Sonnleithner (1766-1835) , damals Sekretär der kaiserlichen Wiener Hoftheater (Burgtheater und Kärntnertortheater) . Der Erlös der beiden Konzerte sollte der neugegründeten Institution zugutekommen. Kaiser Franz I. spendete 1.000 Gulden, der Reingewinn betrug schließlich 25.934 Gulden Wiener Währung. Erster Sitz der Gesellschaft war das Palais Lobkowitz am heutigen Lobkowitzplatz.

Laut ihren Statuten, die 1814 entstanden, ist die « Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen » wichtigster Zweck der Gesellschaft.

Die Gesellschaft der Musikfreunde erreicht(e) dies auf dreifache Weise :

Die Gründung eines Konservatoriums.

Die systematische Sammlung musikhistorischer Dokumente (Archiv) .

Die Veranstaltung eigener Konzerte.

Bis heute prägt privates Engagement der einzelnen Mitglieder das Wirken der Gesellschaft. Seit Jänner 2000 sind alle Ausgaben der monatlich erscheinenden Vereinszeitung Musikfreunde über die Website der Gesellschaft abrufbar.

Auf Antonio Salieris Initiative gehen die ersten Choraktivitäten des Musikvereins zurück, der beispielsweise 1824 auch an den Wiener Erst- beziehungsweise Uraufführungen von Ludwig van Beethovens Missa solemnis und 9. Sinfonie beteiligt war. Nachdem es bereits seit Jahren Chorkonzerte des Vereins gegeben hatte, fand dann 1858 die offizielle Gründung des Konzertchors als Zweigverein des Wiener Musikvereins statt. Der erste Chefdirigent des Wiener Singvereins war Johann von Herbeck, seit 1991 leitet den Chor Johannes Prinz.

1829 kaufte die Gesellschaft ein zum Kärnthnerviertel zählendes Haus an den Tuchlauben (Haus zum roten Igel, ab 1822 angemietet, damals Haus Nummer 558, heute Tuchlauben 12) mit mehreren Geschäftslokalen und Wohnungen, ließ es abreißen und gab bei Franz Lössl (Bauleitung : Carl Högl) um rund 88.000 Gulden (inklusive Einrichtung) die Errichtung eines dreistöckigen Neubaus mit Konzertsaal im 1. Stock in Auftrag. Der Bauplatz lag etwa gegenüber der damaligen Ofenlochgasse, seit 1863 Kleeblattgasse. Die Brandstätte zweigte damals hier noch nicht von den Tuchlauben ab, sondern befand sich als kleiner Platz nahe dem Stephansdom.

Das Festkonzert zur Eröffnung des Saales fand am 4. November 1831 statt (damals wütete in Wien die Cholera) . Der Musikverein trug unter anderem an diesem Standort (besucherstarke Konzerte fanden nach wie vor im Großen Redoutensaal der Hofburg statt) wesentlich zum öffentlichen Konzertleben in Wien bei.

Der Saal erwies sich mit 700 Sitzplätzen bald als zu klein, wurde aber dennoch fast 40 Jahre lang benützt. 1846 wurde Gasbeleuchtung eingebaut. In den oberen Stockwerken waren das Konservatorium und das Archiv der Gesellschaft, Büros und Probenräume untergebracht.

Die Gesellschaft der Musikfreunde übersiedelte 1870 in ihr neues Haus und verkaufte ihr erstes eigenes Haus im gleichen Jahr. In der Nachnutzung entstand daraus und andere das Strampfer-Theater. Das Gebäude wurde 1885 abgetragen.

1863 schenkte Kaiser Franz-Josef I. der Gesellschaft aus dem Staatsvermögen das Areal am Ufer des Wienflusses gegenüber der Karlskirche. Es lag auf dem ehemaligen Glacis vor der ab 1858 demolierten Stadtmauer um die Altstadt. In der Nähe entstand 1861-1869 die heutige Wiener Staatsoper, auf dem Nachbarbauplatz am Wienflussufer 1865-1868 das Künstlerhaus, auf dem Richtung Ringstraße benachbarten Platz 1862-1865 das heutige Hotel Imperial.

Das von Theophil Hansen, der später das Parlament baute, entworfene Haus, verkürzt Wiener Musikverein genannt, wurde am 6. Jänner 1870 mit einem feierlichen Konzert eröffnet. Im gleichen Jahr wurde der Obersthofmeister des Kaisers, Fürst Konstantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst, zum Dank für die Gunst des Kaiserhofes für das Neubauprojekt zum Ehrenmitglied der Gesellschaft ernannt.

1869 wurde Carl Heibler der erste Leiter des Orchesters der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1871 und 1872 war der russische Komponist Anton Rubinstein künstlerischer Direktor der Gesellschaft. Nach kurzer Zeit wurde er von Johannes Brahms abgelöst.

Um Kindern und Jugendlichen Freude an Musik und Zugang zur klassischen Kultur zu vermitteln, bietet die Gesellschaft der Musikfreunde ein entsprechendes Programm an : Im April 1989 gab es das erste « Fest für Kinder » in allen Sälen des Musikvereinsgebäudes, seither wurde das Angebot stetig ausgeweitet und umfasst mittlerweile über 150 Projekte für alle Altersstufen zwischen 3 und 19 Jahren. Das 20-Jahr-Jubiläum der Jugendkonzerte wurde 2009 mit einem großen Fest im Wiener Musikverein gefeiert. Symbol der Kinder- und Jugendkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde ist der Konzertclown Allegretto.

Künstlerische Darbietungen werden den jeweiligen Altersanforderungen entsprechend aufbereitet, dabei wird besonderes Augenmerk auf Möglichkeiten zum aktiven Mitwirken gelegt. Dazu gehören Mitsingen und Mittanzen der Kleinsten, eine Galerie von Kinderzeichnungen im Internet sowie Künstlergespräche unter dem Motto « meet the artist » mit international renommierten Dirigenten, Solisten und Komponisten für 15- bis 19-Jährige.

Das Konservatorium war die erste öffentliche Musikschule Wiens und wurde 1819 unter dem Violinisten Joseph Böhm gegründet. Bereits um das Jahr 1818 begann Hofkapellmeister Antonio Salieri eine Gesangsklasse zu bilden. Die Allgemeine musikalische Zeitung schrieb hierüber am 7. Januar 1818 :

« Als Anfang eines neu zu gründenden Conservatoriums ertheilt unser würdiger Hofkapellmeister Salieri bereits 12 Mädchen und 12 Knaben einen unentgeltlichen Gesangsunterricht. »

Am 19. April stellten sich die ersten 24 Studenten des Konservatoriums in einem Gesellschaftskonzert der Musikfreunde der Öffentlichkeit vor und singen einen A cappella-Chor Salieris. Die Widmung auf dem Autograph lautet :

« Ringraziamento da farsi alli Benefattori del Conservatorio della musica nazionale tedesca dalli primi ventiquattro allieve dodici Ragazzi e dodici Ragazze, di detto luogo, nella quarta accademia dei dilettanti il giorno 19 Aprile 1818. »

Im 19. Jahrhundert wurde diese Einrichtung deutlich erweitert, zählte in den 1890er Jahren bereits über 1.000 Studierende und fand in Wien in anderen solcher Einrichtungen Nachahmung. Im Jahr 1909 wurde das private Institut auf Entschliebung des Kaisers als « Kaiserlich-Königlich Akademie für Musik und darstellende Kunst » verstaatlicht. Damit ist es Vorgänger der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zählt heute zu den bedeutendsten Musiksammlungen der Welt.

Begründer

Joseph Sonnleithner (1766-1835) .

Mitbegründer

Antonio Salieri (1750-1825) .

Fanny von Arnstein (1758-1818) .

Fürst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz (1772-1816) , Generalmajor, Kunstliebhaber und Mäzen.

Berühmte Mitglieder

Leopold von Sonnleithner (1797-1873) , Jurist und Musiksammler.

Jan Václav Voříšek (1791-1825) , Komponist, Pianist und Organist, Mitglied ab 1818.

Franz Schubert (1797-1828) , wirkliches Mitglied ab 12. Juni 1827.

Konzertdirektoren

Carl Heißler (1823-1878) , Artistischer Direktor (1869-1871) .

Anton Rubinstein, Künstlerischer Direktor (1871-1872) .

Johannes Brahms (1833-1897) , Konzertdirektor (1872-1875) .

Eduard Schön (1825-1879) , Ministerialrat und Komponist, Direktor um 1870.

Johann von Herbeck (1831-1877) , Dirigent und Komponist.

Hans Richter (1843-1916) , Dirigent, Direktor bis 1900.

Franz Schalk (1863-1931) , Konzertdirektor (1904-1921) .

Ferdinand Löwe (1865-1925) , Konzertdirektor.

Wilhelm Furtwängler (1886-1954) , Konzertdirektor (1921-1927) ; gemeinsam mit Leopold Reichwein.

Leopold Reichwein (1878-1945) , Konzertdirektor (1921-1927) ; gemeinsam mit Wilhelm Furtwängler.

Robert Heger (1886-1978) , Konzertdirektor (1925-1933) .

Walter Legge (1906-1979) , Direktor ab 1946.

Herbert von Karajan (1908-1989) , Letzter Konzertdirektor (1948-1964) .

Vizepräsidenten

Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850) , Hofrat und Musiker, Vizepräsident (1821-1843) .

Nikolaus Dumba (1830-1900) , Industrieller, Vizepräsident um 1880.

Gustav Ortner (geboren 1935) , Diplomat, Vizepräsident seit 2001.

Direktionsmitglieder

Heinrich Eduard Josef von Lannoy (1787-1853) , Dirigent und Komponist, Mitglied.

Martin Gustav Nottebohm (1817-1882) , Musikwissenschaftler und Komponist, Mitglied ab 1858.

Anthony van Hoboken (1887-1983) , Musikwissenschaftler und -sammler, Mitglied ab 1957.

Gebrüder Czartoryski, um 1870.

Sekretäre

Leopold Alexander Zellner, Generalsekretär um 1880.

Hugo Botstiber (1875-1941) , Sekretär und Kanzleidirektor (1905-1912) .

Thomas Angyan (geboren 1953) , Generalsekretär und Intendant seit 1988.

Archivar

Martin Gustav Nottebohm (1817-1882) , (1864-1887) .

Eusebius Mandyczewski (1857-1929) , Musikwissenschaftler und Komponist (1887-1930) .

Karl Geiringer (1899-1989) , Musikwissenschaftler und Bibliothekar (1930-1938) .

Hedwig Kraus (1895-1985) , Musikwissenschaftlerin und Archivdirektorin (1930-1962) .

Hedwig Mittringer, Musikwissenschaftlerin und Archivdirektorin (1962-1979) .

Otto Biba (geboren 1946) , Musikwissenschaftler und Archivdirektor (seit 1979) .

Ehrenmitglieder

A

Claudio Abbado, 1991 (1933-2014) .

Guido Adler, 1928 (1885-1941) .

Anna Gräfin Amadei, 1898 (1828-1927) .

Rudolf Graf Amadei, 1898 (1914-1898) .

August Wilhelm Ambros, 1872 (1816-1876) .

Daniel François Auber, 1836 (1782-1871) .

B

Wilhelm Backhaus, 1928 (1884-1969) .

Giuseppe Abbate Baini, 1836 (1775-1844) .

Daniel Barenboim, 2008 (geboren 1942) .

Carl Ferdinand Becker, 1842 (1804-1877) .

Ludwig van Beethoven, 1826 (1770-1827) .

Charles Auguste de Bériot, 1842 (1802-1870) .

Hector Berlioz, 1846 (1803-1869) .

Leonard Bernstein, 1988 (1918-1990) .

Josef Freiherr von Bezecny, 1898 (1829-1900) .

Louis von Bignio, 1871 (1839-1907) .

Heinrich Edler von Gemmen Billing, 1896 (1834-1908) .

Joseph Böhm, 1871 (1795-1876) .

Karl Böhm, 1973 (1894-1981) .

François Adrien Boieldieu, 1829 (1775-1834) .

Ludwig Bösendorfer, 1870 (1835-1919) .

Graf Karl Bombelles, 1888 (1832-1889) .

Francisco de Paula de Borbón, 1818 (1794-1865) .

Auguste Bottée de Toulmon, 1841 (1797-1850) .

Pierre Boulez, 2004 (geboren 1925) .

Johannes Brahms, 1876 (1833-1897) .

Anton Bruckner, 1891 (1824-1896) .

Rudolf Buchbinder, 2007 (geboren 1946) .

Ole Bornemann Bull, 1839 (1810-1880) .

C

Pablo Casals, 1930 (1876-1973) .

Friedrich Cerha, 2007 (geboren 1926) .

Emil Freiherr von Chertek, 1908 (1833-1922) .

Maria Luigi Cherubini, 1827 (1760-1842) .

Friedrich Chrysander, 1895 (1826-1901) .

Prinz Władysław Czartoryski, 1870 (1828-1894) .

D

Siegfried Wilhelm Dehn, 1842 (1799-1858) .

Josef Dessauer, 1871 (1798-1876) .

Theodor Döhler, 1842 (1814-1856) .

Gaetano Donizetti, 1842 (1797-1848) .

Friedrich Edler von Mährentheim Dratschmiedt, 1870 (1801-1885) .

Nikolaus Dumba, 1877 (1830-1900) .

Marie Louise Dustmann-Meyer, 1871 (1831-1899) .

Antonín Dvořák, 1895 (1841-1904) .

E

Franz Egger, 1870 (1810-1877) .

Gustav Egger, 1902 (1845-1926) .

Gottfried von Einem, 1976 (1918-1996) .

Heinrich Wilhelm Ernst, 1839 (1814-1865) .

Heinrich Esser, 1871 (1818-1872) .

Josef Edler von Eybler, 1826 (1765-1846) .

F

François-Joseph Fétis, 1829 (1784-1871) .

Gottfried Wilhelm Fink, 1837 (1783-1846) .

Infant von Spanien, Francisco de Paula de Borbón, 1818 (1794-1865) .

Georg Albert Freiherr von und zu Franckenstein, 1935 (1878-1953) .

Robert Franz, 1886 (1815-1892) .

Wilhelm Furtwängler, 1927 (1886-1954) .

G

Ossip Gabrilowitsch, 1930 (1870-1936) .

Wenzel Graf Gallenberg, 1829 (1783-1839) .

Manuel Patricio Rodríguez García, 1905 (1805-1906) .

Ferdinand Simon Gassner, 1842 (1798-1851) .

Paul Gautsch Freiherr von Frankenthurn, 1888 (1851-1918) .

Wilhelm Gericke, 1884 (1854-1925) .

François Auguste Gevært, 1895 (1828-1908) .

Carlo Maria Giulini, 1978 (1914-2005) .

Karl Goldmark, 1887 (1845-1922) .

Caroline von Gomperz-Bettelheim, 1871 (1918-1893) .

Charles Gounod, 1888 (1818-1893) .

Edvard Grieg, 1895 (1843-1907) .

Franz Grillparzer, 1871 (1791-1872) .

Jakob Moritz Grün, 1909 (1836-1916) .

Alfred Grünfeld, 1922 (1852-1924) .

Adalbert Gyrowetz, 1826 (1763-1850) .

H

Jacques Fromental Halévy, 1841 (1799-1862) .

Eduard Hanslick, 1895 (1825-1904) .

Nikolaus Harnoncourt, 1992 (geboren 1929) .

Wilhelm Ritter von Hartel, 1903 (1839-1907) .

Josef Alexander Freiherr von Helfert, 1870 (1820-1910) .

Georg Hellmesberger, 1871 (1800-1873) .

Josef Hellmesberger, 1877 (1828-1893) .

Johann Ritter von Herbeck, 1871 (1831-1877) .

Ferdinand Hiller, 1852 (1811-1885) .

Paul Hindemith, 1952 (1895-1963) .

Anthony van Hoboken, 1974 (1887-1983) .

Fürst Konstantin Hohenlohe-Schillingsfürst, 1870 (1828-1896) .

Robert Holl, 1997 (geboren 1947) .

Alexander Hryntschak, 1961 (1891-1974) .

Bronisław Huberman, 1932 (1882-1947) .

Johann Nepomuk Hummel, 1826 (1778-1837) .

J

Mariss Jansons, 2000 (geboren 1943) .

Joseph Joachim, 1881 (1831-1907) .

K

Herbert von Karajan, 1949 (1908-1989) .

Wilhelm Kienzl, 1926 (1857-1941) .

Raphael Georg Edler von Kiesewetter, 1843 (1773-1850) .

Hans Knappertsbusch, 1948 (1888-1965) .

Adolf Koch Edler von Langentreu, 1886 (1829-1920) .

Ludwig Ritter von Köchel, 1872 (1800-1877) .

Johann Baptist Krall, 1881 (1803-1883) .

Ernst Kraus, 1921 (1867-1945) .

Eduard Kremser, 1910 (1838-1914) .

Ernst Křenek, 1988 (1900-1991) .

Conradin Kreutzer, 1836 (1780-1849) .

Josef Krips, 1973 (1902-1974) .

Franz Krommer, 1826 (1760-1831) .

Wilhelm Kux, 1947 (1864-1965) .

L

Franz Lachner, 1837 (1803-1890) .

Howard Chandler Robbins Landon, 1989 (1926-2009) .

Johann Freiherr von Lasser, 1862 (1815-1879) .

Heinrich Laube, 1877 (1806-1884) .

Jean-François Le Sueur, 1826 (1760-1837) .

Joseph Lewinsky, 1878 (1835-1907) .

Fürst Johann II Liechtenstein, 1870 (1840-1929) .

Peter Josef von Lindpaintner, 1836 (1791-1856) .

Franz Liszt, 1838 (1811-1886) .

Moritz Ritter von Loehr, 1870 (1810-1874) .

Karl Löwe, 1852 (1796-1869) .

Pauline Baronin Wallhofen Lucca, 1879 (1842-1908) .

Alexis Lwoff, 1852 (1799-1871) .

M

Eusebius Mandyczewski, 1917 (1857-1929) .

Gustav Marchet, 1909 (1846-1916) .

Großfürstin Maria Pawlowa von Russland, 1814 (1786-1859) .

Heinrich Marschner, 1841 (1795-1861) .

Jules Massenet, 1902 (1845-1981) .

Amalie Materna-Friedrich, 1888 (1844-1918) .

Franz Freiherr von Matzinger, 1870 (1817-1896) .

Friedrich Freiherr von Mayr, 1880 (1822-1894) .

Baron Otto Mayr, 1972 (1887-1977) .

Josef Mayseder, 1852 (1789-1863) .

Zubin Mehta, 2005 (geboren 1936) .

Felix Mendelssohn Bartholdy, 1837 (1809-1847) .

Giuseppe Saverio Mercadante, 1842 (1795-1870) .

Fürstin Pauline Metternich-Winneburg, 1892 (1836-1921) .

Fürst Richard Klemens von Metternich-Winneburg, 1892 (1829-1895) .

Leopold Edler von Meyer, 1843 (1816-1893) .

Giacomo Meyerbeer, 1836 (1791-1864) .

Graf Anton Miari, 1829 (1787-1854) .

Wilhelm Bernard Molique, 1839 (1802-1869) .

Ignaz Moscheles, 1844 (1794-1870) .

Wolfgang Amadeus Mozart (Sohn) , 1840 (1791-1844) .

Eugen Mravinskij, 1978 (1903-1988) .

Riccardo Muti, 1995 (geboren 1941) .

N

Sigismund von Neukomm, 1842 (1788-1858) .

Vaclav Neumann, 1987 (1920-1995) .

O

David Oistrach, 1974 (1908-1974) .

George Onslow, 1836 (1784-1852) .

Carl Orff, 1979 (1895-1982) .

P

Elias Parish Alvars, 1847 (1808-1849) .

Adolf Ritter von Parmentier, 1883 (1803-1887) .

Krzysztof Penderecki, 1999 (geboren 1933) .

Hans Pfitzner, 1926 (1869-1949) .

Gustav Freiherr von Prandau, 1877 (1807-1885) .

Georges Prêtre, 2003 (geboren 1924) .

Hermann Prey, 1980 (1929-1998) .

Emanuel Ritter von Proskowetz, 1932 (1849-1944) .

R

Anton Radziwiłł, 1814 (1775-1833) .

Franz Ritter von Zapory, 1909 (1830-1918) .

Karl Reinecke, 1895 (1824-1910) .

Karl Reissiger, 1837 (1798-1859) .

Hans Richter, 1891 (1843-1916) .

Ferdinand Ries, 1836 (1784-1836) .

Friedrich Rochlitz, 1826 (1769-1842) .

Hans Freiherr von Rokitsansky, 1878 (1835-1909) .

Gioacchino Rossini, 1868 (1792-1868) .

Mstislaw Rostropowitsch, 2002 (1927-2007) .

Marcel Rubin, 1986 (1905-1995) .

Anton Rubinstein, 1871 (1829-1894) .

S

Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha, 1852 (1818-1893) .

Camille Saint-Saëns, 1901 (1835-1921) .

Emil von Sauer, 1912 (1862-1942) .

Wolfgang Sawallisch, 1998 (1923-2013) .

Franz Schalk, 1912 (1863-1931) .

Anton Ritter von Schmerling, 1862 (1805-1893) .

Karl Schmid (Opernsänger) , 1871 (1825-1873) .

August Schmidt, 1871 (1802-1891) .

Franz Schmidt, 1928 (1874-1939) .

Friedrich Schneider, 1836 (1786-1853) .

Peter Schreier, 1986 (geboren 1935) .

Robert Schumann, 1852 (1810-1856) .

Simon Sechter, 1852 (1788-1867) .

Ignaz Ritter von Seyfried, 1826 (1776-1841) .

Leopold von Sonnleithner, 1860 (1797-1873) .

Louis Spohr, 1826 (1784-1859) .

Gasparo Spontini, 1841 (1774-1851) .

Abbé Maximilian Stadler, 1826 (1746-1833) .

Horst Stein, 1990 (1928-2008) .

Otto Strasser, 1987 (1902-1996) .

Johann Strauß, 1894 (1825-1899) .

Richard Strauß, 1916 (1864-1949) .

Igor Stravinsky, 1952 (1882-1971) .

T

Sigismund Thalberg, 1938 (1812-1871) .

Ambroise Thomas, 1895 (1811-1896) .

Johann Wenzel Tomášek, 1836 (1774-1850) .

Arturo Toscanini, 1937 (1867-1957) .

U

Michaël Umlauf, 1826 (1781-1842) .

V

Giuseppe Verdi, 1880 (1813-1901) .

Johann Freiherr von Vesque Püttlingen, 1880 (1803-1883) .

Henri Vieuxtemps, 1843 (1820-1881) .

Robert Volkmann, 1876 (1815-1883) .

W

Richard Wagner, 1872 (1813-1883) .

Bruno Walter, 1937 (1876-1962) .

Gustav Walter, 1871 (1834-1919) .

Josef Walther von Herbstenburg, 1897 (1816-1891) .

Carl Maria von Weber, 1826 (1786-1826) .

Friedrich Dionys Weber, 1836 (1766-1842) .

Wilhelm Freiherr von Weckbecker, 1909 (1859-1936) .

Joseph Weigl, 1826 (1766-1846) .

Egon Wellesz, 1973 (1885-1974) .

Franz Welser-Möst, 2012 (geboren 1960) .

John Fane Earl of Westmoreland, 1844 (1774-1859) .

Graf Klemens Westphalen, 1883 (1836-1887) .

Clara Wieck (Schumann) , 1838 (1819-1896) .

Franz Wilt, 1896 (1824-1909) .

Marie Wilt, 1871 (1833-1891) .

Hermann Winkelmann, 1907 (1849-1912) .

Jan Matyáš Nepomuk August Vitásek, 1837 (1770-1839) .

Franz Wüllner, 1895 (1832-1902) .

Z

Leopold Alexander Zellner, 1892 (1823-1894) .

Karl Friedrich Zelter, 1827 (1758-1832) .

Vieux Conservatoire de Vienne

Durant leurs Ires années d'existence, les activités de la Société des Amis de la Musique (« Gesellschaft der Musikfreunde ») , fondée en 1812 par des membres de la famille Sonnleithner, se déroulent un peu partout à Vienne.

Les grandes et les petites salles de bal de la capitale (incluant l'auditorium de l'ancienne Université de Vienne) sont sollicitées par la Société.

Le Théâtre de la Cour de même que les différents théâtres de la banlieue offrent des concerts le matin, le midi et l'après-midi.

La Salle nationale de l'État (« Landständische Saal ») sur la « Herrengasse », dans le 1er arrondissement, organise des soirées de musique de chambre.

L'église des Augustiniens (« Augustinerkirche »), dans le 1er arrondissement, présentera jusqu'en 1832 des Concerts spirituels et des grandes œuvres chorales.

Les concerts d'Oratorios (comme le « Timotheus » de Georg Friedrich Händel, programmé en 1812) se tiennent dans le manège d'hiver de l'École d'équitation du Palais Impérial de Vienne. Plus tard, l'enceinte va accueillir les grands Festivals de la Société des Amis de la Musique.

« La Maison de la Pomme Rouge » (« Haus zum roten Apfel ») du 3 de la « Singerstraße », dans le 1er arrondissement, est aussi utilisée.

De 1815 à 1824, ce sera au tour des Sonnleithner, résidents de la Maison Gundel (« Gundelhof ») située au 2-4 « Bauernmarkt » (Place du marché des agriculteurs) à l'intersection de « Brandstätte » dans le 1er arrondissement, d'accueillir les activités de la « Gesellschaft der Musikfreunde » dans leur grand salon du 3e étage qui pouvait accueillir jusqu'à 120 personnes. Des récitals et des concerts auront lieu grâce à la formation par le fondateur de la Société, Ignaz Sonnleithner, d'un orchestre de chambre composé de citoyens du quartier (musiciens amateurs et amateurs de culture). On parle ici de 20 instrumentistes à cordes, de bassonistes, de flûtistes, de hautboïstes, de cornistes et d'un timbalier. Franz Schubert agira comme 1er altiste (et quelque fois comme violoniste). Il écrit ses 6 1res Symphonies, des Ouvertures (dont celle dans le style italien) et des pièces chorales avec cette formation en tête. Le tout dirigé par un ancien membre du « Burg-Theater », le peu talentueux Otto Hatwig (compositeur, professeur de piano, violoniste et bassoniste viennois). Également au programme : des Symphonies de Haydn, Mozart, Beethoven (les 2 1res), Krommer et Romberg ; des Ouvertures de Cherubini, Spontini, Catel, Méhul, Boieldieu, Wigel et Winter. Des femmes agiront comme soliste lors des concertos pour piano. Violoniste, flûtiste et corniste membres de l'ensemble vont aussi jouer comme concertistes. Chaque vendredi soir, Schubert aura l'opportunité de donner (souvent en 1re exécution) ses propres œuvres (lieder et pièces pour piano seul). On peut qualifier cet événement de « Schubertiade grand format ». Parmi les auditeurs, mentionnons l'écrivain Franz Grillparzer.

...

An der Stelle des heutigen, 1949 erbauten Hauses befand sich einst der Gundelhof. Wahrscheinlich von der Familie Schüttwürfel wurde hier im 13. Jahrhundert die Thomaskapelle gestiftet, die 1343 erstmals urkundlich als Hauskapelle nachzuweisen ist. 1434 erwarb Peter Strasser das Haus, über dessen Witwe Kunigunde es 1495 in den Besitz der Tiroler Familie Gundlach (verballhornt in Gundel) kam, da sie in zweiter Ehe mit Georg Gundlach verheiratet war. Danach wechselten die Besitzer häufig, der Name Gundelhof blieb aber erhalten. Zu jener Zeit handelte es sich um ein

eindrucksvolles Gebäude, das die Brandstätte vom Bauernmarkt abschloss. Im Hof standen Verkaufsbuden, wo der Gänsemarkt abgehalten wurde. In Erinnerung daran wurde der 1865-1866 geschaffene Gänsemädchenbrunnen von Anton Paul Wagner zuerst hier aufgestellt, ehe er 1879 aus Platzgründen an die Mariahilfer Straße versetzt wurde.

1607 wurde der frühere Wiener Bürgermeister Augustin Haffner Besitzer des Gundelhofes, der die verfallene Thomaskapelle wiederherstellen ließ. 1696 gelangte der Gundelhof in den Besitz von Bartholomäus I. von Tinti, in dessen in den Freiherrenstand erhobener Familie er über 100 Jahre lang blieb. 1801 kam der Hof an Erzherzog Ferdinand d'Este, den Bruder von Kaiser Joseph II. ; damals befand sich auch vorübergehend die 1. Wiener Börse in dem Gebäude. 1810 kaufte Bruno Neuling den Gundelhof, von dem ihn sein Sohn Vinzenz Neuling erbt. Hier befanden sich zwei bekannte Gasthäuser, der Goldene Stern und die Eiche, in der Ludwig van Beethoven des öftern verkehrte. Der Salon Ignaz von Sonnleithners, in dem Franz Schubert und Franz Grillparzer verkehrten, befand sich im Gundelhof. 1830 gelangte der Hof in den Besitz von Johann Malfatti. Der letzte Besitzer war Salomon Rothschild. 1877 wurde der Gundelhof abgerissen und durch ein modernes Wohnhaus ersetzt, das 1945 durch Bomben zerstört wurde.

...

De 1816 à 1847 et de 1851 à 1869, les concerts de la Société des Amis de la Musique sont donnés exclusivement dans la grande Salle de bal (« Großen Redoutensaal ») de la « Maison du Hérisson Rouge » (« Haus zum Roten Igel ») , sis au n° 558 (devenant plus tard le n° 12) rue « Tuchlauben » à proximité de la cathédrale Saint-Étienne et du Palais Impérial, dans le 1er arrondissement de Vienne. La Société devient locataire du bâtiment en 1822, et propriétaire en 1829. Une véritable salle de concert d'environ 700 places assises, un département des archives et un musée seront aménagés en 1831. En 1863, l'Empereur François-Joseph fera don d'un terrain à l'Association, en vue d'y édifier une nouvelle salle de concert de plus grandes dimensions.

Le Conservatoire de Vienne (« Wiener Konservatorium ») occupera la « Maison du Hérisson Rouge » jusqu'en 1870. L'édifice sera démoli en 1885.

La Société engage 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 sur la « Karlsplatz » 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.

La Société inaugure, le 6 janvier 1870, sa toute nouvelle salle de concert à l'acoustique exceptionnelle qui va acquérir une renommée internationale. C'est la maison de l'Orchestre philharmonique de Vienne avec, à sa tête, son tout 1er chef professionnel Carl Heibler. Des travaux de rénovation seront entrepris en 1911. La petite salle acquit rapidement une certaine renommée comme salle destinée aux concerts de musique de chambre. Elle sera rebaptisée « Brahms-Saal » en 1937, pour honorer la mémoire du compositeur.

...

À l'automne de 1880, des amis et des partisans du camp « Brahms » (d'un côté) et du camp « Bruckner » (de l'autre) vont décider d'organiser un face-à-face à l'amiable entre les 2 compositeurs au restaurant favori de Brahms, le « Zum Roten Igel » (situé juste à côté du vieux Conservatoire) dans l'espoir de mettre un terme à la querelle fratricide.

10 novembre 1861 : Après son examen final, Anton Bruckner espère se consacrer entièrement à la composition. Ses fantasmes se portent d'abord sur les improvisations libres à l'orgue. Mais pour fuir l'aridité, il espère entendre beaucoup de « musique pure » à Vienne.

19 novembre 1861 : Début de l'examen de fin d'études d'Anton Bruckner qui se tient d'abord au vieux Conservatoire de Vienne.

19 novembre 1861 : A 3-man Committee of the Vienna Conservatory meets to consider the candidacy of Anton Bruckner for a teaching position. They decide to meet in 2 days, to hear him improvise on a given theme. The jury will be composed of Simon Sechter, Josef Hellmesberger, Johann Herbeck, Otto Dessoff, and Moritz Adolf Ritter von Becker.

..

Au début de la séance d'examen, aucun membre du jury n'ose se commettre. Ce silence devenait embarrassant pour Bruckner. Finalement, Simon Sechter (qui était, dès le départ, contre l'examen connaissant les capacités de son élève) invite, tout sourire, les autres membres à poser des questions. On reconnaissait les accomplissements du candidat, âgé de 37 ans, mais on voulait savoir s'il était en mesure de développer un thème fugué sans préavis. On lui donne le choix entre plusieurs instruments. Bruckner opte pour l'orgue. Après 2 minutes, la séance est levée. Prochain rendez-vous : l'église des Piaristes.

...

An organ concert took place at « Piaristen » Church where Hans Rott had been organist. Erwin Horn, vice-president of the « Internationale Hans Rott Gesellschaft », played the very organ, which once had been played by Hans Rott and Anton Bruckner (as usual assisted by his wife Roswitha who did the registration) . He presented among other pieces his transcription of the 1st 2 movements of Hans Rott's Symphony No. 1 in E major.

...

The « Piaristenkirche » and its 1858 Buckow organ, which retains the brilliance of the Classical organ while also including the expressive registers expected of a Romantic period installation. Anton Bruckner played here in 1862 (his Conservatory examinations, after which one of his teachers said, in effect : « We should be studying with Herr Bruckner. ») , as did Johannes Brahms. Franz-Joseph Haydn's « Paukenmesse » was commissioned and premiered here (1796) , too. Another wonderfully overwrought interior, a feast for eye and ear. The organ console, positioned under a

central arch in the casework, though somewhat disconnected from the ambience of the room nonetheless allows a rather balanced appreciation of the organ's voices, heard rather well from this odd position. Coupling the 3 manuals together for extended periods would risk carpal-tunnel injury, but though the instrument could use some freshening, it continues in remarkably fine condition after all these years.

The church's characteristic twin towers with pointy spires are clearly visible from many spots in Vienna and make a good landmark - almost as good as those of the « Votivkirche » in the neighbouring 9th district. The church was designed by Lukas von Hildebrandt and is considered his Masterpiece on the list of his sacral buildings. Together with the « Peterskirche » in the 1st district, the « Piaristenkirche » is his answer to the « Karlskirche », which was designed by his life-long rival Fischer von Erlach.

The « Piarists » are an Order that was founded in 1597 by Saint-Joseph of Calasanz. Its objective was (besides many monkish ideals and principles) to provide schooling for the children of the poor. The Piarists opened an abbey in Vienna after the 2nd Turkish Siege in the late- 17th Century. From the beginning, the designs for the church were done by Vienna's star architect Lukas von Hildebrandt.

Lukas von Hildebrandt provided detailed plans and drawings before 1700, but the actual construction did not start until 1716. 4 years later, the basic structure of the church was set-up. Due to financial difficulties, the building was not finished and the altars were only provisory ones. Gradually and over the course of years, the church was finished piece by piece.

Typical for a design by Lukas von Hildebrandt, one cannot see the resulting fragments, bits and pieces at all - the church looks playful and light with many round shapes (which is characteristic for Hildebrandt's late, Italianesque Baroque) ; but homogenous altogether. The person in charge with supervising the construction was an employee at Hildebrandt's workshop, Franz Jäggli.

He got into an argument with the Piarist monks and quit his job in the 1730's. This and the continuing financial difficulties delayed the construction even further. Only in 1751, the façade and one of the 2 towers were finished. The following year, the cupola was finished - likely to be the only significant piece at the « Piaristenkirche » that differs from Hildebrandt's designs.

The altar painting was probably made by the locally active artist Josef Herzzusammen. According to legend, Herzzusammen fell ill with the plague and swore an oath to go on a pilgrimage to Rome, study paintings there and create a decent altar piece for the « Piaristenkirche ». Whereas it is unclear to what extent this legend is true, there is evidence that bits and pieces of the interiors were added over time.

The frescoes were made by Anton Maulbertsch around 1750, the furniture was added until the end of the 18th Century. The most recent addition was the massive organ, built until 1858. It is said that Franz Liszt and Anton Bruckner have played it.

The piazza in front of the « Piaristenkirche » as a distinctly Italianesque feeling. The 2 towers of the church were by the way not part of Hildebrandt's design - they were added later and are based on a sketch by Salomon Kleiner. The central eye-catcher on the square is a plague column dedicated to the Immaculate Mary. It was built in 1713. Attractions nearby include the « Theater in der Josefstadt » ; the « Rathaus » and Vienna University ; the « Votivkirche » and the « Altes AKH » .

21 novembre 1861 : Anton Bruckner improvises a fugue on a given 8 bar theme (an introduction and fugue on a theme by Simon Sechter) at the organ of the « Piaristenkirche » , in Vienna, for the qualification of « Teacher of Harmony and Counterpoint at Conservatoria » . After the test, the adjudicator Herbeck remarks :

« He should have examined us ! »

21-22 novembre 1861 : Suite et fin du même examen qui se déroule, cette fois, à la tribune de l'orgue de la « Piaristenkirche » de Vienne. En 1er lieu : élaboration du thème. Simon Sechter écrit sur un bout de papier : « Baisse de 4 mesures. » . Lorsque le chef Johann Herbeck présente le thème à improviser, il se tourne vers son collègue Dessooff et dit : « Développer le thème plus longuement. » . « Non » , réplique Dessooff : « Je ne préfère pas ! » . « Hé bien, je le ferai. » , insiste Herbeck. Et il l'étend à 8 mesures. « Ah, vous êtes dur ! » rétorque Dessooff.

Le jury demande alors à Anton Bruckner de développer, par une improvisation, un thème fugué.

Le papier griffonné est remis à l'organiste. Alors qu'il s'attarde aux pièges et au niveau de difficulté du thème proposé, le jury, de son côté, retient difficilement ses rires croyant avoir piégé le candidat. Mais Bruckner maîtrise rapidement la situation. Il débute par une introduction composée de sections du thème qu'il développe en une brillante fugue.

À la fin de l'épreuve, il est chaleureusement félicité par ses examinateurs. Il obtient ainsi le titre de Professeur de musique qui lui conférerait le droit d'enseigner.

Le Maître de chapelle de la Cour, Johann Herbeck, soufflé par les capacités de Bruckner, s'écrie en se tournant vers ses collègues : « Je serais heureux de savoir seulement le 10e de ce qu'il sait ! » ... « Mais c'est plutôt lui qui devrait nous examiner ! » .

22 novembre 1861 : Attestation relative à ces épreuves. Bruckner obtient son diplôme de professeur en provenance du Conservatoire de Vienne.

Une plaque commémorative marquant le passage de Bruckner lors de l'examen sera installée à l'entrée de l'église, le 18 juin 1961, par E. Hauser, le président du Conseil d'administration du Musée du patrimoine (« Heimatmuseum ») situé sur la « Josefstädterstraße » .

Les Ires salles philharmoniques

Concert music was long performed outdoors and in churches, palaces or theatres. It was only in the 18th Century that the 1st Symphony Halls were built.

The 18th Century marked the creation of the 1st dedicated Concert Halls (Oxford, London, Hanover and Leipzig) . In the 20th Century, with the rise of public, ticketed concerts, many cities decided to build large-size concert halls, basing them on the parallelepipedic form of drawing rooms and Protestant churches. The 1st reference model, called « shoe-box » , came into being. Here, the Orchestra is placed directly in front of the audience ; musicians and spectators are face-to-face.

« Gewandhaus » , Leipzig, Germany (1782, 1884, 1981)

The « Gewandhaus » (Garment House) is one of the world's most famous Concert Halls. Today's building is the 3rd to bear the name. The « Alte Gewandhaus » was built in 1781 by architect Johann Carl Friedrich Dauthe. The « Neue Gewandhaus » , designed by Martin Gropius and inaugurated in 1884, was bombed in 1943, during the Second World War. It remained in ruins until 1968, the idea being to rebuild it identically. The 3rd Concert Hall, built by architect Rudolf Skoda, was inaugurated in 1981. Since then, the « Gewandhaus » has hosted a succession of great conductors, including Felix Mendelssohn-Bartholdy, Carl Reinecke, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Hermann Abendroth, and more.

Inauguration years : 1781, 1884, 1981.

« Neue Gewandhaus » : 1,560 seats.

Architect : Rudolf Skoda.

Resident Orchestra : « Leipzig Gewandhaus Orchester » .

« Wiener Musikvereinsaal » (1870)

Another legendary Hall, home to an equally legendary Orchestra, the Vienna « Musikverein » was built by the Society of Music Friends in Vienna (« Gesellschaft der Musikfreunden ») on land granted by Emperor Franz-Josef for this purpose. The main auditorium, called the « Goldener Saal » (Golden Hall) is where the famous « New Year's Concert » is given.

Inauguration year : 1870.

Maximum capacity : 1,680 seats.

Acoustic space : 15,000 cube meters.

Architect : Theophil von Hansen.

Resident Orchestra : « Wiener Philharmoniker » .

Symphony Hall, Boston (1900)

Yet, another legendary Hall, declared « perfect in all requirements » by the Boston Globe, is Boston's Symphony Hall. It was Isadora Duncan's favourite venue and welcomed Afro-American contralto Marian Anderson when other Halls still practised segregation. It has always been home to the most French of American Orchestras, the Boston Symphony Orchestra. Known for its premiere performances, it has hosted the world premieres of works by Olivier Messiaen, Aaron Copland, Leonard Bernstein, Bohuslav Martinů, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Henri Dutilleux, Samuel Barber and Francis Poulenc.

Inauguration year : 1900.

Maximum capacity : 2,625 seats.

Architects : McKim, Mead & White.

Residence Orchestra : Boston Symphony Orchestra.

« Palau de la Música Catalana » , Barcelona (1908)

Unlike other Halls that are built for Orchestras, Barcelona's « Palau de la Música Catalana » was designed for a choir, the « Orfeo Català » . Its inaugural concert, on May 15th, 1908, was performed by a guest Orchestra, the Berlin Philharmonic, conducted specifically for the event by Richard Strauß. The Hall soon became a rite of passage for the 20th Century's greats : Wanda Landowska, Arthur Rubinstein, Albert Schweitzer, Sergei Prokofiev, Wilhelm Backhaus, Sergei Rachmaninoff and Pablo Casals. The « Palau de la Música Catalana » was declared a World Heritage Site, in 1997.

Inauguration year : 1908.

Maximum capacity : 1,970 seats.

Architect : Lluís Domènech Montaner.

Resident Choir : « Orfeo Català » .

À partir de décembre 1861 : Anton Bruckner entreprend l'étude de la forme musicale, de l'instrumentation et de la composition auprès du chef d'orchestre du Théâtre de Linz, Otto Kitzler (1834-1915) . De cette collaboration (qui durera jusqu'en juillet 1863) va résulter le « Kitzler-Studienbuch » (soit l'ensemble des cahiers d'exercices de Kitzler

utilisé par Bruckner) .

WAB 64

5 décembre 1861 : WAB 64 : « Du bist wie eine Blume » (vous êtes comme une fleur) , cantate profane (32 mesures) en fa majeur pour quatuor vocal mixte a cappella (SATB) . Composée à Linz sur un texte de l'écrivain et poète allemand Heinrich Heine. Dédiée à l'Association des chanteurs de Linz (« Sängerbund Linz ») . Création à Linz, le 15 décembre 1861. Reprise à Linz, le 14 février 1866.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) ; fac-similé du manuscrit autographe, page 193.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 49-50.

Du bist wie eine Blume
So hold und schön und rein ;
Ich schau' dich an,
Und Wehmut schleicht mir ins Herz hinein.
Mir ist, als ob ich die Hände
Aufs Haupt dir legen sollt',
Betend, daß Gott dich erhalte
So rein und schön und hold,
Betend, daß Gott dich erhalte
So rein und schön und hold.

Christian Johann Heinrich Heine

Christian Johann Heinrich Heine, né le 13 décembre 1797 à Düsseldorf, Duché de Berg, sous le nom de Harry Heine et mort le 17 février 1856 à Paris (8e arrondissement) sous le nom de Henri Heine, fut l'un des plus grands écrivains allemands du XIXe siècle.

Heine est considéré comme le « dernier poète du Romantisme » et, tout à la fois, comme celui qui en vint à bout. Il éleva le langage courant au rang de langage poétique, la rubrique culturelle et le récit de voyage au rang de genre artistique et conféra à la littérature allemande une élégante légèreté jusqu'alors inconnue. Peu d'œuvres de poètes de langue allemande ont été aussi souvent traduites et mises en musique que les siennes. Journaliste critique et politiquement engagé, essayiste, satiriste et polémiste, Heine fut aussi admiré que redouté. Ses origines juives ainsi que son positionnement politique lui valurent hostilité et ostracisme. Ce rôle de marginal marqua sa vie, ses écrits et l'histoire mouvementée de la réception de son œuvre.

« La ville de Düsseldorf est très belle, et quand au loin on pense à elle et que par hasard on y est né, on se sent

tout drôle. J'y suis né, et dans ces cas-là je crois que je dois rentrer à la maison tout de suite. Et quand je dis rentrer à la maison, je veux dire la Bolkerstrasse et la maison où je suis né. » (Heinrich Heine, 1827, dans *Idées*. Le livre de Le Grand.)

Si le lieu de naissance de Heine n'a jamais fait le moindre doute, la date précise de sa naissance reste aujourd'hui incertaine. Tous les documents, qui auraient pu fournir des indications à ce sujet, ont été perdus au cours des 2 derniers siècles. Heine lui-même s'est qualifié, en plaisantant, de " 1er homme du siècle ", car il serait né au Nouvel an 1800. De temps en temps, il mentionne aussi 1799 comme année de naissance. Les spécialistes de Heine considèrent aujourd'hui la date du 13 décembre 1797 comme la plus vraisemblable. À la suite de la Révolution française, son enfance et sa jeunesse se passent dans une époque de grands bouleversements.

La présence de la famille Heine est attestée à Bückeburg depuis le XVIIe siècle. Harry Heine (de son nom de naissance) était l'aîné des 4 enfants du drapier Samson Heine (geboren 19 août 1764 à Hanovre ; gestorben 2 décembre 1829 à Hambourg) et de sa femme Betty (à l'origine Peira) , née van Geldern (*27 novembre 1770 à Düsseldorf ; gestorben 3 septembre 1859 à Hambourg) . Betty était l'arrière-petite-fille de Joseph Jacob van Geldern, banquier et membre de la Chambre des comptes du prince-électeur Jean-Guillaume de Neubourg-Wittelsbach. C'est dans la maison de Joseph Jacob van Geldern que fut aménagée la 1re synagogue de Düsseldorf au début du XVIIIe siècle.

Heine eut pour frères et sœur :

Charlotte (geboren 18 octobre 1800 à Düsseldorf ; gestorben 18 octobre 1899 à Hambourg) .

Gustav (geboren vers 1803 à Düsseldorf ; gestorben 15 novembre 1886 à Vienne) , le futur baron Heine-Geldern et éditeur de la *Fremden-Blatt* de Vienne.

Maximilian (geboren vers 1804 ; gestorben 1879) , plus tard médecin à Saint-Petersbourg.

Tous, ils grandirent dans une famille imprégnée de l'esprit de la Haskala (les Lumières juives) et très largement assimilée.

À partir de 1803, Harry Heine fréquenta l'école privée israélite de Hein Hertz Rintelsohn. Lorsqu'en 1804, le gouvernement de Bavière-Palatinat, dont dépendait le duché de Berg et sa capitale Düsseldorf, autorisa la fréquentation des écoles chrétiennes aux enfants juifs, il intégra la Grundschule (école primaire) de la ville, puis, en 1807, la classe préparatoire du lycée de Düsseldorf, qui dispensait un enseignement dans l'esprit des « secondes Lumières » . Il fréquenta le lycée lui-même à partir de 1810, mais le quitta en 1814, sans certificat de fin de scolarité, pour suivre la tradition familiale et se préparer à un métier marchand, dans une école de commerce.

En 1811, Heine, âgé de 13 ans, assiste à l'entrée de Napoléon dans Düsseldorf. En 1806, le roi Maximilien Ier de Bavière avait cédé sa souveraineté sur le duché de Berg à l'Empereur des Français. Certaines biographies avancent l'hypothèse infondée, selon laquelle Heine aurait pu, pour cette raison, prétendre à la citoyenneté française.

Contrairement aux assertions ultérieures de Heinrich Treitschke, il ne le fit jamais. Son pays natal devint le grand-duché de Berg, gouverné par le beau-frère de Napoléon, Joachim Murat, de 1806 à 1808, puis par Napoléon lui-même jusqu'en 1813. État membre de la Confédération du Rhin, le grand-duché subissait une forte influence de la France. Durant toute sa vie, Heine admira l'Empereur pour l'introduction du Code civil, qui fit des juifs et des non-juifs des égaux aux yeux de la loi.

En 1815 et 1816, Heine travailla, d'abord comme stagiaire chez le banquier francfortois Rindskopf. C'est dans la Judengasse (Juiverie) de Francfort qu'il découvrit alors l'oppressante existence des Juifs dans les Ghettos, une vie qui lui était, jusqu'alors, restée étrangère. Heine et son père fréquentèrent à cette époque la loge franc-maçonnique francfortoise « Zur aufgehenden Morgenröte ». Parmi les francs-maçons, ils connurent la reconnaissance sociale, qui, en tant que juifs, leur était souvent refusée. De nombreuses années plus tard, en 1844, à Paris, Heine devint membre de la loge « Les Trinosophes ».

En 1816, il entra dans la banque de son oncle Salomon Heine à Hambourg. Salomon, qui, contrairement à son frère Samson, avait vu prospérer ses affaires et était plusieurs fois millionnaire, prit en charge son neveu. Jusqu'à sa mort en 1844, il lui apporta un soutien financier, bien qu'il n'eût que peu de compréhension pour les penchants littéraires de celui-ci. Salomon disait à propos d'Heinrich : « S'il avait appris quelque chose d'utile, il n'aurait pas à écrire des livres. ». Au cours de sa scolarité au lycée, Harry Heine s'était déjà essayé à la poésie. Depuis 1815, il écrivait régulièrement. En 1817, pour la 1^{re} fois, des poèmes de sa main furent publiés dans la revue « Hamburgs Wächter ».

Puisque Heine ne montrait ni goût ni talent pour les affaires d'argent, son oncle lui ouvrit un commerce de draps. Mais, dès 1819, « Harry Heine & Company » se trouva dans l'obligation de déposer le bilan. Son propriétaire préférait déjà se consacrer à la poésie. Les amours malheureuses de Heine avec sa cousine Amalie vinrent également troubler la paix familiale. Par la suite, il fit de cet amour non partagé le sujet de poèmes amoureux Romantiques dans Le Livre des Chants. Dans le poème Affrontenburg, il décrit l'atmosphère oppressante qui régnait dans la maison de son oncle, dans laquelle il se sentait de plus en plus indésirable.

Vraisemblablement, les dissensions au sein de la famille ont-elles enfin convaincu Salomon de faire cesser les pressions sur son neveu et de lui permettre de faire des études loin de Hambourg. En 1819, Heine entreprit des études de droit et de science camérale, bien qu'il n'eût que peu d'intérêt pour ces 2 disciplines il écrit dans ses Mémoires qu'il a " gaspillé 3 des belles années de ma jeunesse " et qualifie le Corpus juris de " Bible de l'égoïsme ". Il s'inscrit tout d'abord à l'Université de Bonn, mais n'y suivit que quelques cours de droit.

En revanche, durant le semestre d'hiver 1819-1820, il assista aux cours de August Wilhelm Schlegel sur « L'histoire de la langue et de la poésie allemande ». Le co-fondateur du Romantisme exerça une grande influence sur le jeune Heine, ce qui n'empêcha pas ce dernier de tenir des propos moqueurs sur Schlegel dans ses œuvres ultérieures. La même chose arriva à un autre de ses professeurs bonnois, Ernst Moritz Arndt, dont il prit, par la suite, les opinions nationalistes pour cibles dans plusieurs de ses poèmes et textes en prose. Durant cette période passée à Bonn, Heine traduisit en allemand des ouvrages du poète Romantique anglais Lord Byron.

Durant le semestre d'hiver 1820, il fréquenta l'Université de Göttingen, qu'il dut cependant quitter, après quelques mois seulement, à la suite d'une affaire de duel : en raison du mépris, dont les Juifs étaient l'objet dans la société allemande de l'époque, Heine avait tout fait pour dissimuler ses origines. Lorsqu'un autre étudiant l'insulta, du fait de sa judéité, il le provoqua en duel. L'Université le renvoya alors, en février 1821, ainsi que son adversaire, pour un semestre. Le même mois, il fut exclu de la Burschenschaft (Société d'étudiant) , pour cause d'atteinte à l' « exigence de chasteté » . À Bonn, en 1819, il avait adhéré à la « communauté » étudiante. En 1821, à Göttingen, il devint membre du Corps Guestphalia.

Quelques années plus tard, avec beaucoup de sarcasmes et d'ironie, il écrivit dans *Le voyage dans le Harz*, à propos de Göttingen :

« En général, les habitants de Göttingen sont partagés en étudiants, en professeurs, en philistins et en bétail, 4 états entre lesquels les lignes de démarcation sont pourtant très marquées. Celui du bétail est le plus considérable. Rapporter ici les noms de tous les étudiants et de tous les professeurs ordinaires et extraordinaires serait trop long ; d'ailleurs, je ne me rappelle pas en ce moment les noms de tous les étudiants, et parmi les professeurs il en est qui n'ont pas de nom du tout. La quantité de philistins de Göttingen doit être très grande, comme le sable, ou, pour mieux dire, comme la boue aux bords de la mer. En vérité, quand je les voyais, le matin, avec leurs figures sales et leurs blancs mémoires à payer, plantés devant la porte du sénat académique, je pouvais à peine comprendre comment Dieu avait pu créer tant de semblables canailles. » (Reisebilder : Tableaux de voyage, Heinrich Heine.)

Heine partit pour l'Université de Berlin, où il étudia de 1821 à 1823 et où il suivit les cours de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Bientôt, il se lia avec les cercles littéraires de la ville et devint un hôte régulier du salon d'Elise von Hohenhausen (1789-1857) ainsi que du second salon de Rahel Varnhagen. Rahel et son époux, Karl August Varnhagen von Ense, restèrent très proches de Heine et lui apportèrent leur soutien, en faisant l'éloge de ses Ires œuvres et en lui apportant d'autres contacts, par exemple avec la sœur de Varnhagen, Rosa Maria Assing, dont il fréquenta le salon à Hambourg. Jusqu'à la mort de Heine, Varnhagen von Ense entretint avec lui une abondante correspondance épistolaire.

C'est durant sa période berlinoise que Heine débuta en tant qu'écrivain. Au début de l'année 1822, ses Poèmes parurent dans les librairies maçonniques, puis, en 1823, ses Tragédies avec un intermède lyrique aux éditions Dümmler. Heine avait d'abord accordé beaucoup d'importance à ses tragédies *Almansor* et *William Ratcliff*, elle n'eurent cependant aucun succès. La première d'*Almansor*, en 1823, à Brunswick, dut être interrompue, en raison des protestations du public. *Ratcliff* ne fut jamais joué de son vivant.

De 1822 à 1824, Heine se consacra, pour la Ire fois, de façon intensive, au judaïsme : à Berlin, il fut membre actif du Verein für Cultur und Wissenschaft der Juden (Association pour la Culture et la Science des Juifs) , il entra en relation avec Leopold Zunz, l'un des fondateurs de la « Science juive » et entreprit en 1824 l'écriture du roman *Le Rabbin de Bacharach*, resté inachevé.

Lors d'un voyage à Poznań, qu'il fit en 1822, il découvrit, pour la Ire fois, le judaïsme hassidique, qui le fascina, avec lequel il ne put pourtant pas s'identifier. Au printemps 1823, 2 ans avant sa conversion au christianisme, il écrivit,

dans une lettre à son ami Immanuel Wohlwill : « Je n'ai pas la force de porter une barbe, de me faire insulter de « Judemauschel » , de jeûner » . Après sa conversion, les thèmes relatifs au judaïsme passèrent certes au second plan, mais ils l'occupèrent cependant toute sa vie et revinrent avec plus de force au 1er plan dans son œuvre tardive, par exemple dans les Mélodies hébraïques, le 3e livre de Romancero.

En 1824, Heine retourna à Göttingen. En mai de l'année suivante, il passa ses examens et devint docteur en droit en juillet 1825. Cependant, son projet de s'installer comme avocat à Hambourg échoua encore à la fin de cette même année.

Pour augmenter ses chances de travailler en tant que juriste, Heine s'était fait baptiser selon le rite protestant, juste après son succès aux examens, en juin 1825, à Heiligenstadt et avait pris les prénoms de Christian Johann Heinrich. Désormais, il s'appela Heinrich Heine. Il tenta d'abord de tenir ce baptême secret : c'est ainsi qu'il n'eut pas lieu à l'église, mais dans la maison du pasteur, avec le parrain pour seul témoin. Alors tout à fait indifférent au fait religieux, il ne voyait, de toute façon, dans le certificat de baptême qu'un « billet d'entrée vers la culture européenne » . Il dut cependant constater que bien des porteurs de cette culture n'acceptaient pas un juif, même converti, comme faisant partie des leurs. Heine n'était cependant pas prêt à supporter les humiliations et les discriminations sans répliquer.

Ceci fut démontré de façon très claire par la dite « Affaire Platen » : une dispute littéraire avec le poète lyrique, le Comte August Graf von Platen (Karl August Georg Maximilian Graf von Platen-Hallermünde né le 24 octobre 1796 à Ansbach et mort le 5 décembre 1835) dégénéra en affrontement personnel, au cours duquel Heine fut également attaqué du fait de ses origines juives. Ainsi, dans une comédie parue en 1829, Platen le décrivait comme le « Pétrarque de la fête des cabanes » . Il lui reprochait sa « fierté des synagogues » et écrivait : « Mais je ne voudrais pas être sa petite chérie car ses baisers secrètent une odeur d'ail. » . Heine considéra ces propos et d'autres encore comme faisant partie d'une campagne destinée à faire échouer sa candidature à une chaire de professeur à l'Université de Munich.

« Lorsque, tout d'abord, les prêtres m'ont attaqué à Munich et s'en sont pris au juif dans Heine, je n'ai fait que rire : j'envisageais cette manœuvre comme une simple sottise. Mais, lorsque j'eus éventé le système, quand je vis le ridicule fantôme devenir peu à peu un vampire, quand je pénétrai l'intention de la satire de Platen, alors je ceignis mes reins, et je frappai aussi dru, aussi vite que possible. » (Lettre à Varnhagen dans : Heinrich Heine, Correspondance inédite.)

Le coup porta, sous forme littéraire, dans la 3e partie des Tableaux de voyage : dans les Bains de Lucques, Heine critique les poèmes « stériles » de Platen et attribue cela à l'homosexualité du Comte, qu'il rend ainsi publique. Il le décrivait comme un « ami chaleureux » et écrivait que le Comte était « plus un homme de croupe qu'un homme de tête » .

Le conflit porta gravement préjudice aux 2 adversaires. Platen, socialement déconsidéré, s'exila en Italie. Heine, pour sa part, ne rencontra que peu de compréhension et pas plus de soutien public pour son procédé. Jusqu'à un passé très récent, à cause de ses propos, des critiques lui reprochèrent constamment sa « bassesse » , sans évoquer les motifs et circonstances de l'affaire. D'autres, comme son contemporain, le critique littéraire Karl Herloßsohn concédèrent par

contre à Heine qu'il n'avait fait que rendre à Platen la monnaie de sa pièce.

Heine vit dans les attaques antisémites de Platen, et d'autres encore, la raison pour laquelle le roi Louis Ier de Bavière ne lui accorda pas la chaire de professeur, qu'il pensait déjà assurée. C'est pour cette raison qu'il gratifia, par la suite, le monarque de toute une série de vers moqueurs, par exemple dans les Chants de louange du roi Louis :

« Voici Sire Louis de Bavière.
De semblable il y en a peu ;
Le peuple des Bavares honore en lui
Le roi devant qui l'on balbutie. »

(Nouveaux poèmes.)

Le baptême de Heine n'eut pas les conséquences espérées et il a, par la suite, à de multiples reprises, regretté explicitement sa conversion au christianisme.

« Je me repens beaucoup de m'être fait baptiser ; je ne vois nullement que, dès lors, les choses aient mieux tourné pour moi : au contraire, je n'ai eu, depuis, que malheur. »

(Lettre à Moses Moser le 9 janvier 1826, dans : Heinrich Heine, Correspondance inédite.)

Presque toutes les biographies insistent sur le caractère significatif des origines juives de Heine pour sa vie et son œuvre. En particulier, le critique littéraire Marcel Reich-Ranicki est de l'avis que l'émigration de Heine vers la France est moins politique que, bien plus, motivée par son exclusion de la société allemande. En France, Heine était considéré comme allemand et donc comme un étranger, alors qu'en Allemagne il restait un juif et un paria.

Avec l'affaire Platen avait échoué la dernière tentative de Heine pour obtenir un emploi de juriste dans un État allemand. Il décida alors de gagner sa vie en tant qu'écrivain indépendant, ce qui était plutôt inhabituel pour l'époque.

En 1816, durant son séjour hambourgeois, Heine publia ses Iers poèmes (Un rêve, certes bien étrange, De roses, de cyprès) dans la revue Hamburgs Wächter, sous le pseudonyme de « Sy. Freudhold Riesenharf » (anagramme de « Harry Heine, Düsseldorf ») . En décembre 1821, il publia son 1er recueil de poésie, Poèmes, à Berlin, sous le nom de « H. Heine » . En 1823 suivirent les Tragédies avec un intermède lyrique. Dans la tragédie Almansor, parue en 1821, Heine s'intéresse pour la Ire fois, de façon détaillée, à la culture islamique en Andalousie mauresque, qu'il a célébré, toujours et encore, et dont il a déploré la disparition, dans de nombreux poèmes. Dans Almansor apparaît son 1er propos politique :

« Ce n'était qu'un début. Là où on brûle
des livres, on finit par brûler des hommes. »

(Almansor)

En 1824 parut le recueil « 33 poèmes », dans lequel on trouve le texte de Heine aujourd'hui le plus célèbre en Allemagne : La Loreley. La même année, lors d'un voyage dans le Harz, il se rendit à Weimar pour rencontrer Johann Wolfgang von Goethe, pour lequel il avait une grande admiration. 2 ans auparavant, il lui avait déjà envoyé son 1er volume de poèmes, avec une dédicace. Cette visite se révéla cependant décevante pour Heine, car il se montra inhibé et gauche (tout à l'opposé de son naturel habituel) et Goethe le reçut avec politesse, mais resta distant.

En 1826, Heine publia le récit de voyage Voyage dans le Harz, qui fut son 1er grand succès public. La même année, il entra en affaires avec l'éditeur hambourgeois Hoffmann und Campe. Jusqu'à la mort de Heine, Julius Campe devait rester son éditeur. En octobre 1827, il édita le recueil Le Livre des Chants, qui fit la renommée de Heine et est resté populaire jusqu'à nos jours. La tonalité romantique, souvent proche des chants populaires, de ces poèmes et d'autres encore, qui furent, entre autres, mis en musique par Robert Schumann dans son œuvre Dichterliebe (Les amours du poète), toucha le public au-delà de son temps.

Mais Heine surmonta bientôt cette tonalité Romantique. Pour la saper, il utilise l'ironie et use également des moyens stylistiques de la poésie romantique pour des vers à contenu politique. Lui-même se qualifiait de « Romantique échappé ». Voici un exemple de cette rupture ironique, dans lequel il se moque du rapport sentimentalo-Romantique à la nature :

« La demoiselle au bord de la mer
Poussait de grands soupirs,
Elle était émue profondément
Par le coucher du soleil

Ne vous tourmentez pas, mademoiselle,
C'est une vieille chanson.
Il disparaît par devant
Pour réapparaître par derrière. »

(Nouveaux poèmes.)

Heine lui-même ne vit la mer pour la 1re fois que dans les années 1827 et 1828, durant ses voyages en Angleterre et en Italie. Il dépeignit ses impressions dans les Tableaux de voyage, qu'il publia entre 1826 et 1831. On y trouve le cycle Mer du Nord, ainsi que Les Bains de Lucques et Idées. Le Livre Le Grand, et enfin une profession de foi en faveur de Napoléon et des accomplissements de la Révolution française. La vénération de Heine pour Napoléon n'était cependant pas absolue. Il le formule dans les Tableaux de voyage : « Mon hommage ne vaut pas pour les actes, mais uniquement pour le génie de l'homme. Je ne l'aime inconditionnellement que jusqu'au jour du 18 Brumaire - il trahit alors la liberté. » .

Il se révèle commentateur spirituel et sarcastique, lorsqu'il écrit, par exemple, pendant son voyage à Gènes, en Italie : « Oui, il me semble parfois que le diable, la noblesse et les Jésuites n'existent qu'aussi longtemps que l'on y croit » . Une citation du même ouvrage montre combien l'humour de Heine pouvait être méchant : « Les Tyroliens sont beaux, enjoués, probes, honnêtes, et d'esprit borné au-delà de toute idée. C'est une race d'hommes saine, peut-être parce qu'ils sont trop sots pour pouvoir être malades. » .

Heine s'entendait aussi à égratigner la censure, à laquelle était soumises toutes ses publications en Allemagne, comme en 1827, dans Le Livre Le Grand.

Heine connut la censure à partir de novembre 1827, lorsqu'il devint rédacteur des Neue allgemeine politische Annalen à Munich. C'est, à peu près, à partir de cette époque que Heine fut peu à peu perçu comme un grand talent littéraire. À partir du début des années 1830, sa renommée s'étendit en Allemagne et en Europe.

C'est lors d'un séjour de détente sur l'île d'Heligoland, durant l'été 1830, que Heine apprit le début de la Révolution de Juillet, qu'il salua dans ses Lettres de Helgoland qui ne parurent qu'en 1840, en 2e livre de son mémoire sur Ludwig Börne. Le 10 août 1830, il écrivait :

« Moi aussi, je suis le fils de la révolution, et, de nouveau, je tends les mains vers les armes sacrées, sur lesquelles ma mère a prononcé les paroles magiques de sa bénédiction... Des fleurs ! Des fleurs ! je veux en couronner ma tête pour le combat. La lyre aussi, donnez-moi la lyre, pour que j'entonne un chant de guerre... Des paroles flamboyantes, qui en tombant incendient les palais et éclairent les cabanes... »

(Ludwig Börne. Un memorandum.)

De plus en plus attaqué (surtout en Prusse) , à cause de ses prises de position politiques, et exaspéré par la censure en Allemagne, il partit pour Paris en 1831. C'est ici le début de la seconde période de sa vie et de son œuvre. Durant toute sa vie, Heine devait avoir la nostalgie de l'Allemagne, comme l'atteste son poème A l'étranger :

« J'avais autrefois une belle patrie.

Le chêne

Y croissait si haut, les violettes opinaient doucement.

C'était un rêve.

Elle m'embrassait en allemand, et en allemand prononçait

(On imagine à peine comme cela sonne bien)

Les mots : " Je t'aime ! "

C'était un rêve. »

(Nouveaux poèmes.)

Il ne devait plus revoir sa patrie que 2 fois encore, mais il resta en contact constant avec ses relations sur place. Son 1er écrit à Paris fut le compte-rendu de l'exposition de peinture au Salon de Paris de 1831 pour la revue allemande *Morgenblatt für gebildete Stände*. Il y traite, entre autres, en détail, du tableau de Eugène Delacroix peint en 1830, *La liberté guidant le peuple*.

À partir de 1832, Heine fut correspondant à Paris du journal augsbourgeois *Allgemeine Zeitung*, le quotidien en langue allemande le plus lu alors, créé par Johann Friedrich Cotta, l'incontournable éditeur des *Classiques de Weimar*.

Pour ce journal, il rédigea une série d'articles, qui devaient paraître la même année sous la forme d'un livre, avec pour titre *La Situation Française*. Ces articles furent ressentis comme une bombe politique. Le journal de Cotta publiait certes les correspondances de façon anonyme, mais, pour tous ceux qui s'intéressaient à la politique, leur auteur ne faisait pas de doute. Autant les lecteurs étaient enthousiastes, autant les autorités étaient indignées de ces articles et exigeaient qu'ils soient censurés. En effet, à la suite de la révolution de juillet 1830 à Paris, l'opposition démocratique, nationale et libérale s'était formée en Allemagne et réclamait, avec toujours plus de force, des constitutions pour les états de la Confédération germanique. Le chancelier autrichien Metternich intervint auprès de Cotta, pour que la *Allgemeine Zeitung* arrête la série d'articles et ne publie plus le chapitre IX, écrit par Heine.

Son éditeur hambourgeois, Julius Campe, réédita cependant l'ensemble des articles de *La Situation Française*, en décembre 1832, non sans avoir, contre la volonté de Heine, remis le manuscrit à l'autorité de censure. Les autorités réagirent par des interdictions, des perquisitions, des saisies et des interrogatoires. C'était surtout la préface de Heine à l'édition allemande du livre qui provoquait leur mécontentement. Aussi, Campe édita-t-il alors un tiré à part, qu'il dut cependant à nouveau mettre au pilon.

À la suite de cela, les ouvrages de Heine (présents et futurs) furent interdits, d'abord en Prusse, en 1833, puis dans tous les États membres de la Confédération germanique, en 1835, par décision Parlement de Francfort. Le même destin attendait les écrivains de la Jeune-Allemagne. Le Parlement expliquait sa décision en indiquant que les membres de ce groupe tentaient de « s'attaquer à la religion chrétienne de la manière la plus impudente, de dégrader la situation actuelle et de détruire toute discipline et toute forme de moralité, sous couvert d'un style s'apparentant aux belles lettres et accessible à toutes les classes de lecteurs » .

De l'avis de nombreux historiens et spécialistes de la littérature, avec *La Situation Française*, Heine fonda le journalisme politique moderne. Avec cette série d'articles, Heine commence son historiographie du présent, un nouveau genre, dans lequel les journalistes et écrivains rendent compte de leur temps. Son style influence, encore aujourd'hui, les pages culturelles allemandes. De ce fait, elle reste un fait marquant de l'histoire de la littérature et de la presse allemandes. De surcroît, Heine prit, dès lors, le rôle d'un médiateur spirituel entre l'Allemagne et la France et il se plaça également pour la 1re fois dans un cadre général européen. En 2010, l'éditeur Hoffmann und Campe a publié un fac-similé du manuscrit de « *La Situation Française* », dont l'original passait jusqu'alors pour avoir disparu.

Après l'interdiction de ses œuvres en Allemagne, Paris devint définitivement le lieu d'exil de Heine. Durant ces années,

apparurent les premiers symptômes de la maladie (crises de paralysie, migraines et problèmes de vue) , qui devaient le clouer au lit pendant les 8 dernières années de sa vie. Mais, d'abord, il profita de la vie parisienne. Il entra en contact avec les grands noms de la culture européenne qui y vivaient, tels que Hector Berlioz, Ludwig Börne, Frédéric Chopin, George Sand, Alexandre Dumas et Alexander von Humboldt. Pendant un temps, il se rapprocha également des socialistes utopiques, comme Prosper Enfantin, un élève de Henri de Saint-Simon. L'espoir de Heine de trouver, dans le mouvement quasi-religieux de ses derniers, un « nouvel évangile » , un « 3e testament » , a contribué à sa décision de partir s'installer à Paris. Malgré sa fascination initiale, il se détourna bientôt des saint-simoniens, entre autres parce qu'ils attendaient de lui qu'il mette ses talents d'écrivain à leur service. En 1835, après que l'échec du mouvement fut devenu manifeste, Heine écrivit :

« Nous (les panthéistes) ne voulons ni sans-culottes, ni bourgeoisie frugale, ni présidents modestes ; nous fondons une démocratie de dieux terrestres, égaux en béatitude et en sainteté. Les saint-simoniens ont compris et voulu quelque chose d'analogue ; mais ils étaient placés sur un terrain défavorable, et le matérialisme qui les entourait les a écrasés, au moins pour quelque temps. On les a mieux appréciés en Allemagne. »

(Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne.)

Paris inspira à Heine une abondance d'essais, d'articles politiques, de polémiques, de mémorandums, poèmes et œuvres en prose. Alors qu'il cherchait à rapprocher les Allemands de la France et les Français de l'Allemagne, il mena à bien des analyses quasi prophétiques, par exemple en conclusion de Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne. Heine écrivit ce texte en 1834, à l'adresse des Français, 99 ans avant la prise du pouvoir par ceux qui allaient brûler ses livres :

« Le christianisme a adouci jusqu'à un certain point cette brutale ardeur batailleuse des Germains, mais il n'a pu la détruire, et quand la croix, ce talisman qui l'enchaîne, viendra à se briser, alors débordera de nouveau la férocité des anciens combattants, l'exaltation frénétique des Berserkers que les poètes du Nord chantent encore aujourd'hui. La pensée précède l'action comme l'éclair le tonnerre. Le tonnerre en Allemagne est bien à la vérité allemand aussi : il n'est pas très leste, et vient en roulant un peu lentement ; mais il viendra, et quand vous entendrez un craquement comme jamais craquement ne s'est fait encore entendre dans l'histoire du monde, sachez que le tonnerre allemand aura enfin touché le but. À ce bruit, les aigles tomberont morts du haut des airs, et les lions, dans les déserts les plus reculés de l'Afrique, baisseront la queue et se glisseront dans leurs antres royaux. On exécutera en Allemagne un drame auprès duquel la révolution française ne sera qu'une innocente idylle. »

(Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne.)

Bien avant la plupart de ses contemporains, Heine prit conscience du caractère destructeur du nationalisme allemand, qui (à la différence de la France) s'éloignait de plus en plus des idées de démocratie et de souveraineté du peuple. Le poète y ressentait, plus exactement, une haine sous-jacente de tout ce qui était étranger, comme il l'écrivait dans le poème En deçà et au-delà du Rhin :

« Nous autres Allemands, nous nous entendions mieux à la haine.
Elle sourd des profondeurs de l'âme,
la haine allemande ! Et pourtant elle se gonfle, géante,
et peu s'en faut qu'elle ne remplisse de ses poisons
la tonne de Heidelberg »

(Poésies inédites.)

L'École Romantique (1836) , le roman inachevé Le Rabbin de Bacharach et le mémorandum Sur Ludwig Börne (1840) sont d'autres ouvrages importants de ces années-là.

Heine y réagit aux Lettres de Paris de son ancien ami, dans lesquelles ce dernier lui reproche d'avoir trahi les idéaux de la Révolution. De même que lors du conflit avec Platen, des animosités personnelles jouèrent un rôle dans son affrontement avec Ludwig Börne, qui fut, en son temps, plus célèbre que Heine. Les causes profondes étaient cependant de nature fondamentale et reposaient sur l'idée que le poète et l'artiste se faisait de lui-même en général.

L'ensemble de l'œuvre de Heine est marquée par ses efforts pour être un artiste au-dessus des Partis. Il se voulait être un poète et journaliste libre, indépendant, et, sa vie durant, il ne se considéra jamais engagé dans aucun courant politique. Il se démarquait encore du publiciste, Ludwig Börne, républicain radical, d'une manière que Börne pouvait ressentir comme bienveillante : « Je suis une guillotine ordinaire et Börne une guillotine à vapeur. » . Mais quand il s'agissait d'art et de poésie, Heine accordait toujours un rang plus élevé à la qualité de l'œuvre qu'à l'intention ou à la manière de penser de l'artiste.

Börne voyait de l'opportunisme dans cette attitude. À de multiples reprises, il reprocha à Heine son manque d'opinion et il exigeait d'un poète qu'il se positionnât clairement dans le combat pour la liberté. Avec cette controverse pour savoir si, et à quel point, un écrivain peut être partial, Heine et Börne annoncent des polémiques à venir sur la morale politique en littérature, telles que celles qui, au XXe siècle ont opposé Heinrich et Thomas Mann, Gottfried Benn et Bertolt Brecht, Georg Lukács et Theodor W. Adorno, Jean-Paul Sartre et Claude Simon. C'est pourquoi Hans Magnus Enzensberger a tenu la dispute entre Heine et Börne pour « la controverse la plus importante de l'histoire de la littérature allemande » .

Le mémorandum ne parut qu'en 1840, 3 ans après la mort de Börne, sous le titre équivoque, non autorisé par Heine, de Heinrich Heine sur Ludwig Börne. Même des lecteurs, par ailleurs bien disposés à son égard, en tinrent rigueur à Heine, ainsi que des railleries qu'il contenait, sur la relation triangulaire de Börne avec son amie Jeannette Wohl et l'époux de celle-ci, le marchand francfortois Salomon Strauß. Strauß, qui se sentit ridiculisé par cette publication, affirma par la suite qu'il avait giflé le poète en public, à cause de ses propos. Heine le provoqua alors en duel et fut légèrement blessé à la hanche, tandis que Strauß en sortit indemne.

Un peu avant le duel, Heine épousa, en 1841, à l'église Saint-Sulpice l'ancienne vendeuse de chaussures Augustine Crescence Mirat, qu'il appelait Mathilde et qu'il voulait savoir à l'abri du besoin, au cas où il viendrait à mourir. Le

mariage eut lieu, selon son souhait à elle, selon le rite catholique. Toute sa vie durant, Heine lui a dissimulé ses origines juives.

En 1833, il avait fait la connaissance de la jeune fille, alors âgée de 18 ans, et vivait avec elle, vraisemblablement, depuis octobre 1834. Depuis 1830, Mathilde était ce que l'on appelait une grisette parisienne, c'est-à-dire une jeune ouvrière, non mariée, qui, selon les normes de l'époque, n'était pas respectable. Elle était séduisante, avait de grands yeux sombres, une chevelure brune, un visage rond et une silhouette très admirée. Reconnaisable entre toutes, sa « voix de fauvette » haut perchée lui donnait un air infantile, mais fascinait Heine. Il semble s'être épris de Mathilde très soudainement. Bon nombre de ses amis, en revanche, parmi lesquels Marx et Engels, désapprouvaient cette liaison avec une femme simple et joviale. Mais Heine semble aussi l'avoir aimée pour ces raisons, car elle lui apportait l'exact opposé de son entourage intellectuel. Au début de leur relation, il avait essayé de rehausser un peu le niveau d'instruction de son amie, issue de la campagne. Grâce à lui, elle apprit à lire et à écrire. Il lui finança plusieurs séjours dans des institutions d'éducation pour jeunes femmes.

Leur vie commune connut des turbulences : à de violentes scènes de ménage, souvent provoquées par la prodigalité de Mathilde, succédaient les réconciliations. À côté d'affectueuses descriptions de sa femme, on trouve également chez Heine des vers pleins de méchanceté, comme ceux du poème Célimène :

« Tes lubies, tes perfidies,
Je les ai endurées en silence
D'autres à ma place
T'auraient depuis longtemps assommée. »

Heine l'estimait, bien que Mathilde ne parlât pas allemand ou (plus exactement) parce qu'elle ne parlait pas l'allemand et, de ce fait, ne pouvait se faire une idée réelle de sa valeur en tant que poète. Ce propos de Mathilde nous est parvenu : « Mon mari écrivait des poèmes à longueur de temps ; mais je ne crois pas que cela avait beaucoup de valeur, car il n'en était jamais content. ». Pour Heine, cette ignorance était justement le signe de ce que Mathilde l'aimait pour l'homme qu'il était et non en tant que poète éminent.

En 1843, Heine écrivit son poème Pensées nocturnes :

« Quand je pense à l'Allemagne dans la nuit,
C'en est fini de mon sommeil,
Je ne peux plus fermer l'œil,
Et mes larmes brûlantes s'écoulent. »

Il finit par ces vers :

« Dieu merci ! par ma fenêtre se réfracte
La lumière du jour, française et joyeuse ;

Arrive ma femme, belle comme l'aube,
Et d'un sourire chasse les préoccupations allemandes. »

Les « préoccupations allemandes » de Heine ne concernaient pas seulement la situation politique outre-Rhin, mais aussi sa mère, désormais veuve et seule. C'est notamment pour la revoir et lui présenter son épouse, qu'il entreprit, en 1843 (L'Allemagne. Un conte d'hiver) et 1844 ses 2 derniers voyages en l'Allemagne. À Hambourg, il rendit visite à son éditeur Campe et, pour la dernière fois, à son oncle et soutien de toujours, Salomon Heine. À la mort de Salomon, en décembre 1844, un conflit de succession éclata entre son fils Carl et son neveu Heinrich Heine, conflit qui allait durer plus de 2 ans. Après la mort de son père, Carl cessa de payer la rente annuelle que Salomon avait accordée à son neveu en 1838, mais dont il n'avait pas prévu la poursuite dans ses dispositions testamentaires. Heinrich Heine, qui en éprouva de l'humiliation, usa également de sa plume au cours de ce conflit et fit ainsi publiquement pression sur son cousin. En février 1847, ce dernier finit par accepter la poursuite du paiement de la rente, à la condition que Heinrich Heine ne publiât plus d'écrits sur la famille sans son assentiment.

Le conflit trouva son origine dans le souci constant qu'avait Heine d'assurer sa situation financière et celle de son épouse. Par ailleurs, en tant qu'écrivain, son succès n'était pas qu'artistique, mais aussi économique : durant ses meilleures années parisiennes, il gagna jusqu'à 34700 francs par an, ce qui correspondrait aujourd'hui (2007) à plus de 200,000 euros. Il devait une partie de ce revenu à un apanage de l'État français, qui sera cependant supprimé après la Révolution de février 1848. Heine ressentit cependant toujours sa situation financière comme incertaine et, en public, la décrivait souvent plus mauvaise qu'elle ne l'était en vérité. Durant les années qui suivirent, il s'agit surtout, pour lui, d'assurer l'avenir matériel de sa femme.

Après la mort de Heine, Mathilde se révéla d'ailleurs particulièrement douée pour les affaires. C'est très favorablement qu'elle négocia avec Campe pour l'exploitation à venir des ouvrages de son époux. Elle lui survécut plus d'un quart de siècle et mourut en 1883. Leur union resta sans enfants.

Du milieu des années 1840 datent les grandes épopées en vers de Heine Atta Troll et (nourri par son voyage en Allemagne de 1843) Allemagne. Un Conte d'Hiver. Il y commentait, avec un mordant tout particulier, la situation de l'État, de l'Église et de la société en Allemagne. Il décrit ainsi, dans les vers d'introduction, une scène juste après le passage de la frontière, où une jeune fille chante un air pieux, sur une harpe, « avec de vrais sentiments et une fausse voix » :

« Elle chantait le chant du vieux renoncement,
Le tra-la-la du paradis
Avec lequel, quand il pleurniche, on assoupit
Le peuple, ce grand malappris.

J'en connais la mélodie, j'en connais les paroles,
Je connais même Messieurs les auteurs ;
Je sais, qu'en secret, ils buvaient du vin

Et prêchaient l'eau à leurs auditeurs.

Je veux vous composer, mes amis,
Un chant nouveau, ce qu'il y a de mieux !
Nous voulons déjà, ici-bas sur terre,
Fonder le royaume des cieux.

Nous voulons être heureux sur terre,
Et cesser d'être dans le besoin ;
Le ventre paresseux ne doit pas digérer
Le produit du dur labeur de nos mains. »

Dans ces vers résonnent des idées de Karl Marx. Il avait fait sa connaissance durant ces années-là, ainsi que celle du futur fondateur de la social-démocratie allemande, Ferdinand Lassalle. Par la suite, Heine collabora aux revues de Marx, le *Vorwärts !* et les *Deutsch-Französische Jahrbücher*. Il publia ses nouveaux chants, en 1844, dans le recueil *Nouveaux Poèmes*, dans lequel le *Conte d'hiver* apparaissait également au départ.

Depuis le début des années 1840, le ton de Heine s'était considérablement radicalisé. Il fit partie des Iers poètes allemands qui prirent conscience des conséquences de la révolution industrielle en marche et soulevèrent dans leurs œuvres la question de la misère de la toute nouvelle classe ouvrière. Son poème *Les Tisserands Silésiens*, de juin 1844, est exemplaire à ce sujet. Il était inspiré de la révolte des tisserands, qui avait éclaté, le même mois, dans les villes silésiennes de Peterswaldau et Langenbielau.

« Les Tisserands Silésiens

L'œil sombre et sans larmes,
Devant le métier, ils montrent les dents ;
Allemagne, nous tissons ton linceul.
Nous le tissons d'une triple malédiction -
Nous tissons, nous tissons !

Maudit le dieu que nous avons prié
Dans la froideur de l'hiver, dans les jours de famine ;
Nous avons en vain attendu et espéré,
Il nous a moqués, bafoués, ridiculisés -
Nous tissons, nous tissons !

Maudit le roi, le roi des riches,
Que notre misère n'a pu fléchir,
Qui nous a arraché jusqu'au dernier sou

Et nous fait abattre comme des chiens -
Nous tissons, nous tissons !

Maudite l'hypocrite patrie,
Où seuls croissent l'ignominie et la honte,
Où chaque fleur s'affaisse bien tôt,
Et la pourriture, la putréfaction régale la vermine -
Nous tissons, nous tissons !

La navette vole, le métier craque,
Nous tissons avec ardeur, et le jour, et la nuit -
Vieille Allemagne, nous tissons ton linceul,
Nous le tissons d'une triple malédiction,
Nous tissons, nous tissons ! »

Ce poème, également connu sous le nom de Chant des Tisserands parut le 10 juin 1844, sous le titre Les Pauvres Tisserands, dans le journal Vorwärts ! , édité par Karl Marx, et, tiré à 50,000 exemplaires, il fut distribué, sous forme de tract, dans les régions où avait lieu la révolte. Le ministre de l'intérieur de Prusse, Adolf Heinrich von Arnim-Boitzenburg, décrivit ce texte, dans un rapport au roi Frédéric-Guillaume IV, comme « une harangue aux pauvres parmi le peuple, au ton séditieux et remplie de propos criminels » . La Chambre Royale de justice de Prusse décréta l'interdiction du poème. En 1846, en Prusse, un récitant, qui avait, malgré tout, eu l'audace de dire ce poème en public, fut condamné à la prison. Friedrich Engels, qui avait fait la connaissance de Heine en août 1844, traduisit le Chant des Tisserands en anglais et le fit publier, en décembre de la même année, dans le journal The New Moral World.

Depuis le début de sa période parisienne, Heine entretenait des liens avec des représentants du saint-simonisme, l'un des premiers courants socialistes. Malgré ces contacts et ses relations amicales avec Marx et Engels, il eut cependant toujours une attitude ambivalente à l'égard de la philosophie marxiste. Heine reconnaissait la misère de la classe ouvrière naissante et soutenait ses revendications. En même temps, il craignait que le matérialisme et la radicalité des idées communistes ne détruisent beaucoup de ce qu'il aimait et admirait dans la culture européenne. Dans la préface de l'édition française de Lutèce, Heine écrivait, un an avant sa mort :

« Cet aveu, que l'avenir appartient aux communistes, je le fis d'un ton d'appréhension et d'angoisse extrêmes, et hélas ! ce n'était nullement un masque ! En effet, ce n'est qu'avec horreur et effroi que je pense à l'époque où ces sombres iconoclastes parviendront à la domination : de leurs mains calleuses ils briseront sans merci toutes les statues de marbre de la beauté, si chères à mon cœur ; ils fracasseront toutes ces babioles et fanfreluches fantastiques de l'art, qu'aimait tant le poète ; ils détruiront mes bois de lauriers et y planteront des pommes de terre ; et hélas ! mon Livre des Chants servira à l'épicier pour en faire des cornets où il versera du café ou du tabac à priser pour les vieilles femmes de l'avenir. Hélas ! je prévois tout cela, et je suis saisi d'une indicible tristesse en pensant à la ruine dont le prolétariat vainqueur menace mes vers, qui périront avec tout l'ancien monde Romantique. Et pourtant, je

l'avoue avec franchise, ce même communisme, si hostile à tous mes intérêts et mes penchants, exerce sur mon âme un charme dont je ne puis me défendre ; 2 voix s'élèvent en sa faveur dans ma poitrine, 2 voix qui ne veulent pas se laisser imposer silence. Car la 1re de ces voix est celle de la logique. Et si je ne puis réfuter cette prémisse : « que les hommes ont tous le droit de manger, » je suis forcé de me soumettre aussi à toutes ses conséquences. La seconde des 2 voix impérieuses qui m'ensorcèlent est plus puissante et plus infernale encore que la 1re, car c'est celle de la haine, de la haine que je voue à un parti dont le communisme est le plus terrible antagoniste, et qui est pour cette raison notre ennemi commun. Je parle du parti des soi-disant représentants de la nationalité en Allemagne, de ces faux patriotes dont l'amour pour la patrie ne consiste qu'en une aversion idiote contre l'étranger et les peuples voisins, et qui déversent chaque jour leur fiel, notamment contre la France. » (Heine, Lutèce, 1855.)

Proche du mouvement libéral constitutionnel, Heine suivit les événements de l'année 1848 en Europe avec des sentiments mêlés. Il était largement en accord avec la situation politique instaurée en France par la Révolution de juillet 1830. C'est pourquoi il n'avait aucun problème à accepter une rente de l'État français. De ce point de vue, il regarda la révolution parisienne de février et ses répercussions avec un scepticisme grandissant. Dans une lettre du 9 juillet 1848 à Julius Campe, par exemple, il qualifiait les événements d'« anarchie universelle, embrouillamini mondial, folie divine devenue manifeste ! » .

En revanche, en Allemagne, il fallait absolument créer un État national et avec une constitution démocratique. Cet objectif, que Heine soutenait, était alors également celui que poursuivaient les libéraux durant la Révolution de Mars dans les États de la Confédération germanique. Cependant, les défenseurs d'un régime républicain et démocratique restaient minoritaires, non seulement dans les parlements des différents États, mais également au Parlement de Francfort : déçu, Heine se détourna bientôt de l'évolution des événements en Allemagne. Dans la tentative du 1er parlement élu en Allemagne de créer une monarchie Impériale héréditaire, il ne vit que le rêve Romantique, et politiquement impropre, de la résurrection du Saint-Empire romain germanique, disparu en 1806.

Dans le poème Michel après mars, il écrit :

« Lorsque le drapeau noir-rouge-or,
Le bric-à-brac de la vieille Allemagne,
Parut à nouveau, alors l'illusion chancela
Ainsi que la féerie suave des contes.

Je connaissais les couleurs de cette bannière
Et leur présage :
De la liberté allemande, elles m'apportaient
Les pires nouvelles.

Je voyais déjà le Arndt et le père Jahn
Ces héros d'un autre temps
S'extirper de leurs tombeaux

Et se battre pour l'Empereur.

Toute cette faune d'étudiants
Sortis de mes jeunes années
Qui s'enflammaient pour l'Empereur,
Lorsqu'ils étaient ivres.

Je voyais la gent grissonante à force de péchés
Des diplomates et des prêtres,
Les vieux chevaliers servants du droit romain,
S'affairant au temple de l'unité. »

Les couleurs noir-rouge-or étaient donc, aux yeux de Heine, un symbole tourné vers le passé, les couleurs des Burschenschaften allemandes, à qui il reprochait leur « teutomanie » et leur « patriotisme pompeux ». À ceux qui critiquaient cette position, il avait déjà répondu en 1844, dans la préface de *Allemagne. Un conte d'hiver* : « Plantez les couleurs noir-rouge-or au sommet de la pensée allemande, faites-en l'étendard de la liberté des hommes, et je verserai pour elle le meilleur sang de mon cœur. Tranquillisez-vous, j'aime la patrie, tout comme vous. ». La Ire phase de la révolution échoua lorsque le roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV refusa la couronne Impériale, que lui proposait la majorité à l'assemblée nationale. En réaction, de nouveaux soulèvements démocratiques eurent lieu, à l'ouest et dans le sud-ouest de l'Allemagne. L'objectif était d'imposer aux princes la constitution de Francfort. Mais, entre l'été et l'automne, cette seconde vague révolutionnaire fut bientôt vaincue, en grande partie par les troupes prussiennes. Résigné, Heine commente les événements dans son poème *En octobre 1849* :

« Les vents violents se sont couchés
Et le calme revient au pays.
Germania, la grande enfant
se réjouit à nouveau de ses arbres de Noël.

Dans une douillette intimité se reposent le fleuve et la forêt,
baignés d'un doux clair de lune ;
Ne reste parfois qu'un bruit sec - Est-ce un coup de feu ? -
C'est un ami peut-être, que l'on fusille. »

En février 1848, alors que la révolution éclatait à Paris, Heine fit une grave crise. Presque totalement paralysé, il devra passer ses dernières 8 années alité, dans ce qu'il appela lui-même son « matelas-tombeau ». Depuis 1845, une maladie neurologique le rongait, s'aggravant de façon dramatique par crises successives. En 1846, il fut même déclaré mort. Des séjours dans des lieux de cure, à Barèges dans les Pyrénées en 1846 ou à la campagne près de Montmorency en 1847, par exemple, ne lui apportèrent aucun soulagement sensible. S'y ajoutèrent les désagréments occasionnés par le conflit de succession qu'il eut, des années durant, avec son cousin de Hambourg, Carl Heine, conflit qui ne sera réglé qu'en 1847. L'état de santé de Heine était alors déjà très dégradé.

Friedrich Engels rapportait, en janvier 1848, soit encore avant la crise décisive : « Heine est au plus mal. Il y a 15 jours, je suis allé le voir, il était au lit et venait d'avoir une crise nerveuse. Hier, il était debout, mais faisait peine à voir. Il ne peut plus faire 3 pas. En s'appuyant aux murs, il se glisse du fauteuil au lit, et vice-versa. En plus de cela, le bruit dans sa maison, qui le rend fou. » .

Heine lui-même semblait convaincu d'être malade de la syphilis et certains se prononcent, encore aujourd'hui, en faveur au moins du caractère syphilitique de son mal. De nombreux biographes reprirent d'abord ce diagnostic, qui est pourtant, depuis peu, de plus en plus remis en question. Une étude plus poussée de tous les documents contemporains relatifs aux antécédents de Heine attribue plutôt les symptômes les plus importants à une maladie tuberculeuse, tandis qu'une analyse des cheveux du poète, effectuée en 1997, suggère un saturnisme chronique. Une autre hypothèse circule, selon laquelle il aurait souffert de sclérose latérale amyotrophique ou de sclérose en plaques.

La puissance créatrice et intellectuelle de Heine ne faiblit pas durant les années passées dans son lit de douleur. Alors qu'il ne pouvait quasi plus écrire lui-même, il dictait le plus souvent ses vers et ses écrits à un secrétaire ou confiait à celui-ci la recopie des brouillons écrits de sa propre main. La relecture des manuscrits, dont il se chargera jusqu'à la fin, constituait pour Heine, presque aveugle, un tourment supplémentaire. Malgré ses conditions difficiles, il publia encore tout une série d'œuvres essentielles, au nombre desquelles le volume de poésie *Romancero* (1851) , ainsi que *Le Docteur Faust* et, en 1854, 3 volumes d'*Écrits mêlés*, qui comprenaient, entre autres, son testament politique *Lutèce* et *Les poèmes*.

Dans le poème *Enfant perdu* tiré du *Romancero*, il tire le bilan de sa vie politique :

« Sentinelle perdue dans la guerre de la liberté,
J'ai tenu, fidèle, pendant trente années.
J'ai combattu sans espoir de vaincre.
Je savais que je ne rentrerais pas indemne.

Mais je tombe vaincu, et mes armes
Ne se sont pas brisées - Mon cœur seul s'est brisé. »

Dans les années qui ont précédé sa mort, Heine développa une vision plus indulgente de la religion. Dans son testament du 13 novembre 1851, il déclare sa foi en un Dieu personnel, sans pour autant se rapprocher de l'une des Églises chrétiennes ou du judaïsme. Il s'y exprime ainsi :

« Bien que, par mon acte de baptême, j'appartienne à la confession luthérienne, je ne souhaite pas que des représentants de cette Église soient invités à mon enterrement ; de même, je refuse que tout autre prêtre officie, lors de l'inhumation de mon corps. Ce souhait n'est pas une lubie de libre-penseur. Depuis 4 ans, j'ai renoncé à tout orgueil philosophique et suis revenu vers des idées et des sentiments religieux ; je meurs dans la croyance en un Dieu unique, le créateur éternel de ce monde, dont j'implore la miséricorde pour mon âme immortelle. Je regrette d'avoir

parfois parlé de choses saintes sans le respect qui leur était dû, mais j'étais entraîné bien plus par l'esprit de mon époque que par mes propres penchants. Si j'ai, sans le savoir, offensé les bonnes mœurs et la morale, essence véritable de toutes les religions monothéistes, alors j'en demande pardon à Dieu et aux hommes. »

Déjà en septembre 1851, il avait justifié, par sa longue maladie, sa foi renouvelée en un Dieu « capable d'aider » . Il comparait, en même temps, la conviction de l'immortalité de l'âme, qui accompagnait cette foi, avec un « os à moelle que le boucher, content de son client, lui glisse dans le panier, en guise de cadeau » . D'un tel os, on fait « de délicieux bouillons, qui, pour un pauvre malade languissant, constituent un festin tout à fait bénéfique » . Le texte s'achève finalement par le refus de toute religiosité organisée :

« Je dois pourtant démentir formellement la rumeur, selon laquelle mes pas en arrière m'auraient mené jusqu'au sein ou même au seuil de quelque Église que ce soit. Non, mes convictions et opinions religieuses sont restées libres de tout clergé ; aucun son de cloche ne m'a séduit, aucun cierge ne m'a ébloui. Je n'ai joué d'aucune symbolique et n'ai pas tout à fait renoncé à ma raison. Je n'ai rien abjuré, pas même mes vieilles divinités païennes, dont je m'étais certes détourné, mais ne m'en séparant qu'avec amour et amitié. » (Postface de Romancero.)

Malgré sa souffrance, l'humour et la passion ne firent pas défaut à Heine. Les derniers mois de sa vie furent rendus plus supportables par les visites de son admiratrice Elise Krinitz, qu'il appelait tendrement « Mouche » , faisant référence à l'animal figurant sur le cachet de ses lettres. La jeune femme, âgée de 31 ans, était née en Allemagne et était venue à Paris avec ses parents adoptifs. Elle « vivait en donnant des cours de piano et de langue allemande » . Par la suite, elle deviendra écrivain sous le pseudonyme de Camille ou de Camille Selden. Heine fit d'elle sa « fleur de lotus adorée » et son « gracieux chat musqué » . Elise Krinitz aimait sincèrement cet homme moribond, quasi aveugle. Il avait été « le poète favori de ses jeunes années » . À cause de l'état de Heine, cette passion ne put pourtant s'épanouir que sur un plan purement intellectuel. Il commenta cela avec beaucoup d'auto-dérision dans les vers suivants :

« Des mots ! Des mots ! Pas de faits !
jamais de viande, poupée chérie.
L'esprit toujours et pas de rôti,
pas de boulettes dans la soupe »

Sa capacité à plaisanter encore de la mort - ainsi que la pleine conscience qu'il avait de son rang au sein de la littérature allemande -, c'est ce que montre ce poème :

« En mon sein sont morts
Tous les désirs vains de ce monde,
Quasi morte aussi en moi
La haine des méchants, et même le sens
De ma propre misère, comme de celle des autres -
En moi ne vit encore que la mort !

Le rideau tombe, la pièce est jouée,
Et maintenant, lassé, il rentre chez lui
Mon cher public allemand,
Les bonnes gens ne sont pas stupides,
Réjoui, il mange jusqu'à la nuit,
Et boit son verre, chante et rit -
Il a raison, le noble héros,
qui jadis disait, dans le livre d'Homère :
Le moindre philistin vivant
De Stuckert sur Neckar, est bien plus heureux
Que moi, le Pélide, le héros mort,
Le prince de l'ombre dans le monde souterrain. »

Le 17 février 1856, Heinrich Heine mourut au 3 avenue Matignon à Paris dans l'ancien 1er arrondissement (actuellement dans le 8e arrondissement) . 3 jours plus tard, il fut enterré au cimetière de Montmartre. Selon ses dernières volontés, Mathilde, dont il avait fait sa légataire universelle, sera enterrée avec lui, après sa mort, 27 ans plus tard. Le tombeau, construit en 1901, a été décoré par un buste en marbre du sculpteur danois Louis Hasselriis et du poème Où ? .

« Le dernier repos de celui que le voyage
A fatigué, où sera-t-il ?
Sous les palmiers du sud ?
Sous les tilleuls du Rhin ?

Serai-je, quelque part dans le désert,
Enfoui par des mains étrangères ?
Ou reposerai-je sur les bords
D'une mer, dans le sable ?

Quoi qu'il en soit ! le ciel de Dieu
m'entourera, là-bas comme ici
Et en guise de veilleuses flotteront
La nuit au-dessus de moi les étoiles⁶⁶. »

En raison de son originalité autant que de son étendue, tant au niveau de la forme que du fond, l'œuvre de Heine ne peut être clairement classée dans aucun courant littéraire. Heine est issu du Romantisme, mais il en a très vite dépassé la tonalité et la thématique - même en poésie. Son biographe Joseph A. Kruse voit dans son œuvre des éléments issus de l'Aufklärung (les Lumières allemandes) , du Classicisme de Weimar, du réalisme et du symbolisme.

Il était surtout un auteur critique du Vormärz. Son aspiration au changement politique, à plus de démocratie dans toute l'Europe, et particulièrement en Allemagne, le rapproche des écrivains de la Jeune-Allemagne, au nombre desquels on le compte parfois. Qu'il puisse concevoir la démocratie dans le cadre d'une monarchie constitutionnelle, comme celle du « Roi Citoyen », Louis-Philippe Ier, lui a valu la critique des républicains convaincus. Par contre, la prise de distance de Heine avec la littérature engagée, qu'il comparait à des « articles de journaux rimés » eut lieu bien moins pour des motifs politiques qu'esthétiques. Heine était proche de Karl Marx et de Friedrich Engels, sans pour autant partager tout à fait leur philosophie politique.

Heine divisait déjà ses contemporains, notamment parce que lui-même ne reculait pas devant des jugements clivants. Il attaquait ses adversaires, réels ou supposés, aussi durement qu'il était attaqué lui-même, et ne s'effrayait d'aucune polémique. Après sa mort, l'âpreté des débats à son égard s'accrut encore - et persista encore plus d'un siècle.

Symptomatique fut le conflit autour de l'édification d'un monument à la mémoire de Heine en Allemagne, qui fit dire à Kurt Tucholsky en 1929 : « Dans ce pays, le nombre des monuments allemands élevés à des guerriers se rapporte au nombre des monuments allemands à Heine comme le pouvoir à l'esprit. » .

Depuis 1887, il existait des initiatives pour l'érection d'un monument en l'honneur du poète dans sa ville natale de Düsseldorf, afin de célébrer le prochain centenaire de sa naissance. Mais la perception de Heine par le public était alors de plus en plus influencée par des spécialistes littéraires aux arguments nationalistes et antisémites. Adolf Bartels dénonçait, après coup, les projets de monument de Düsseldorf comme une « capitulation devant le judaïsme » et Heine lui-même comme « Juif de la décadence ». En 1893, face à de semblables attaques, le conseil municipal de Düsseldorf avait déjà retiré son approbation à l'érection du monument conçu par le sculpteur Ernst Herter. Cette représentation de la Loreley fut finalement acquise par des germano-américains pour le quartier du Bronx à New York. Aujourd'hui connue sous le nom de Lorelei fountain, elle se trouve à proximité du Yankee Stadium. À Düsseldorf, on apposa plus tard une plaque commémorative sur la maison natale de Heine, qui fut toutefois démontée et fondue en 1940.

Entreprise en 1931, une seconde tentative à Düsseldorf pour ériger un monument à Heine échoua 2 ans plus tard, avec l'arrivée des nazis au pouvoir. La sculpture allégorique, déjà achevée, le Jeune homme montant fut exposée, sans référence explicite à Heine, d'abord dans un musée, puis, après-guerre, au Ehrenhof de Düsseldorf. Ce n'est que depuis 2002 qu'une inscription sur son socle désigne Heine. La ville natale de Heine n'a honoré le poète officiellement, avec l'érection d'un monument, qu'en 1981, soit près de 100 ans après les initiatives dans ce sens, et cela a, à nouveau, généré un conflit. La Heinrich-Heine-Gesellschaft souhaitait l'exécution d'un projet qu'Arno Breker avait déjà conçu pour le concours de 1931. Breker, admirateur de Heine, mais également l'un des sculpteurs officiels au temps du National-Socialisme, avait réalisé une figure assise idéalisée, qui représente le poète sous les traits d'un jeune homme lisant. Le responsable du service culturel de Düsseldorf refusa cependant cette sculpture. Par la suite, elle fut exposée sur l'île Nordeney. C'est finalement le projet du sculpteur Bert Gerresheim qui a été réalisé, l'actuel monument à Heine sur le Schwanenmarkt de Düsseldorf.

Principaux monuments dédiés à Heine :

La Lorelei fountain, 1899, New York, Bronx.

Monument de Corfou, aujourd'hui à Toulon.

Wuppertal, monument remplaçant le 1er, érigé en 1893.

Francfort, le plus vieux monument, encore existant, 1913, Georg Kolbe.

Jeune homme montant, 1931, Georg Kolbe.

Düsseldorf, 1981, Bert Gerresheim.

Tout comme à Düsseldorf, l'érection d'un monument à Hambourg posa problème. L'impératrice Elisabeth d'Autriche, qui admirait Heine et avait soutenu la Ire initiative en faveur de l'érection d'un monument à Düsseldorf, voulut offrir à la ville hanséatique une statue en marbre représentant Heine assis, que le danois Louis Hasselriis (également créateur du buste ornant la tombe de Heine) avait exécutée en 1873. Cependant la ville refusa ce cadeau. L'impératrice fit alors exposer cette statue, en 1892, dans le parc de l'Achilléon, son château sur l'île de Corfou. En 1909, sur ordre de l'Empereur allemand Guillaume II, qui, entre-temps, avait acquis le château, la statue fut retirée. L'Empereur qui considérait Heine comme le « pire saligaud de tous les poètes allemands », céda la statue à l'éditeur hambourgeois Heinrich Julius Campe, le fils de Julius Campe. Celui-ci voulut en faire cadeau, pour la seconde fois, au sénat de Hambourg. Mais elle fut à nouveau refusée, au motif de la prétendue « attitude anti-patriotique » de Heine. À cette occasion, un débat public avait également eu lieu, auquel Adolf Bartels prit part, avec une argumentation antisémite. Le monument fut enfin érigé sur la propriété de la maison d'édition Hoffmann und Campe dans la Mönckebergstraße. Il ne fut exposé publiquement à Altona qu'en 1927. Afin de le protéger de la destruction par les Nazis, la fille de Campe le fit démonter en 1934 et, en 1939, elle le fit transporter dans sa résidence de Toulon, dans le sud de la France. Durant la période de l'occupation allemande, la statue fut cachée et ne trouva son emplacement définitif qu'en 1956, dans le jardin botanique de Toulon. Il y a quelques années, une initiative du comédien Christian Quadflieg pour ramener la sculpture à Hambourg fut conclue par un échec.

Ce n'est qu'en 1926 que Hambourg eut un monument dédié à Heine, lorsqu'une statue, réalisée en 1911 par le sculpteur Hugo Lederer, fut inaugurée dans parc municipal de Winterhuder. Ce monument fut enlevé par les Nazis, dès 1933, et fondu pendant la Seconde Guerre mondiale. Depuis 1982, une nouvelle statue de Heine, du sculpteur Waldemar Otto, se trouve sur le « Rathausmarkt » .

Le 1er monument, sans doute, qui fut érigé en Allemagne, en l'honneur de Heine, fut le fruit d'une initiative privée : en 1893, la baronne Selma von der Heydt fit ériger, sur le Friedensaue à Küllenhahn (aujourd'hui annexé à Wuppertal), une pyramide tronquée d'environ 2 mètres de haut, dans laquelle étaient enchâssées 3 plaques commémoratives. Un mât de drapeau qui en faisait partie avait déjà disparu en 1926, le reste fut détruit à l'époque nazie, par les jeunes hitlériennes. En 1958, la ville de Wuppertal inaugura un nouveau monument dans le Von-der-Heydt-Park. Le

sculpteur Harald Schmahl utilisa 3 blocs en calcaire coquillier, issus des ruines du Barmer Rathaus.

Le plus vieux monument à Heine encore existant se trouve à Francfort-sur-le-Main. Il s'agit également du 1er érigé par les pouvoirs publics. En 1913, Georg Kolbe, qui allait également recevoir, 20 ans plus tard, la commande du monument à Heine pour le Ehrenhof de Düsseldorf, avait déjà réalisé, à la demande de la ville de Francfort, une sculpture allégorique représentant un jeune homme marchant. Durant la période nazie, cette œuvre fut cachée dans la cave du Städel-Museum sous le nom inoffensif de « Chant du printemps ». Il fut ainsi le seul monument allemand dédié à Heine qui survécut à la dictature hitlérienne et à la Seconde Guerre mondiale. Il est aujourd'hui, à nouveau, sur le Wallanlagen.

Bert Gerresheim, le créateur du monument de Düsseldorf, érigé en 1981, a également réalisé le buste de marbre de Heinrich Heine, inauguré le 28 juillet 2010 au « Walhalla ». Le cercle des amis de Heine de Düsseldorf s'y était employé 10 années durant. En 2006, le gouvernement bavarois a approuvé l'entrée de Heine dans ce « panthéon », qu'il avait lui-même qualifié, de façon ironique, de « cimetière pour crânes de marbre ».

Durant le 3e « Reich », les œuvres de Heine furent interdites et furent victimes des autodafés de 1933. Après-guerre, le germaniste Walter Arthur Berendsohn affirma que La Loreley de Heine était parue dans des manuels de la période nazie, avec la mention « poète : inconnu ». Theodor W. Adorno contribua à diffuser cette assertion, cependant cela n'a, encore aujourd'hui, pas été attesté.

Même après 1945, la réception de Heine et de son œuvre en Allemagne est restée encore longtemps ambivalente et l'objet de multiples conflits, auxquels contribua notamment la division de l'Allemagne. Alors que, dans la République fédérale d'Allemagne du temps d'Adenauer, Heine était plutôt reçu avec réserve, et tout au plus comme un poète Romantique, la RDA se l'était approprié plutôt rapidement, conformément au concept d'« héritage culturel », et s'efforçait de populariser son œuvre. C'étaient, en fait, surtout l'Allemagne. Un conte d'hiver et ses liens avec Karl Marx qui étaient au centre de cet intérêt. Le 1er congrès scientifique international consacré à Heine fut organisé à Weimar, en 1956, année de commémoration de sa mort. La même année parut, pour la 1re fois, l'édition de ses œuvres en 5 volumes dans la Bibliothek Deutscher Klassiker chez Aufbau-Verlag. Le germaniste est-allemand Hans Kaufmann livra, en 1967, la monographie de Heine, aujourd'hui encore la plus importante de l'après-guerre.

En 1956, à Düsseldorf, la Heinrich-Heine-Gesellschaft fut certes fondée, à l'occasion du 100e anniversaire de sa mort. Mais ce n'est que dans les années 1960 que l'intérêt pour Heine se fit également sentir en RFA. Düsseldorf, sa ville de naissance, s'imposa peu à peu comme le centre de la recherche ouest-allemande sur Heine. À partir des archives sur Heine se développa progressivement le Heinrich-Heine-Institut avec des archives, une bibliothèque et un musée. Depuis 1962 paraît régulièrement le Heinrich-Heine-Jahrbuch, qui est devenu le forum international de la recherche sur Heine. Par ailleurs, depuis 1972, la ville de Düsseldorf décerne le Prix Heinrich Heine. Le débat autour de Heine persista cependant. Le projet de donner à l'Université de Düsseldorf le nom du plus important poète que la ville ait jamais donné, fut l'occasion d'un conflit de près de 20 ans. Ce n'est que depuis 1989 que l'université s'appelle Heinrich-Heine-Universität.

Indépendamment des hommages officiels, l'écrivain politique Heinrich Heine connaît un regain d'intérêt auprès des jeunes chercheurs et des lecteurs politiquement engagés - phénomène accéléré par le mouvement étudiant de 1968. L'organisation en 1972 de 2 congrès concurrents consacrés à Heine montre clairement que la RFA a rattrapé la RDA en matière de réception de l'œuvre de Heine. Autre conséquence de cette concurrence germano-allemande, les 1ers volumes de 2 éditions critiques et historiques de grande envergure paraissent de façon quasi simultanée : la Düsseldorfer Heine-Ausgabe et la Heine-Säkularausgabe à Weimar.

Dans les années 1980, le conflit autour de Heine, fortement idéologique, s'apaise sensiblement et tend à une certaine « normalisation ». La recherche se tourne vers des aspects jusqu'alors négligés, comme, par exemple, l'œuvre tardive de Heine. Son œuvre prend une place grandissante dans les programmes de lecture et d'enseignement des écoles et des universités, ce qui a conduit également à une augmentation significative de la littérature à vocation didactique sur Heine. La renaissance heinienne a atteint son apogée temporaire avec les nombreuses manifestations organisées en 1997, à l'occasion du bicentenaire de sa naissance.

En dépit de débats idéologiques et scientifiques, la poésie de Heine, tout particulièrement, jouit d'une popularité intacte. Ses poèmes romantiques et souvent proche du style du Volkslied, les poèmes de Heine sont mis en musique - en 1er lieu le Livre des Chants. Au théâtre, en revanche, les propres pièces de Heine sont peu présentes. Par contre, lors de l'année Heine, en 1997, Tankred Dorst a fait du poète l'objet d'une pièce : Harrys Kopf.

De nombreux écrivains du XIXe et XXe se sont emparés de l'œuvre de Heine, parmi eux les grands romanciers Theodor Fontane et Thomas Mann. Comme Heine, Bertolt Brecht et Kurt Tucholsky ont osé l'équilibre délicat entre poésie et politique. Les lauréats du Prix Heine Wolf Biermann et Robert Gernhardt se situent également dans la tradition de Heine.

Le style de la prose de Heine imprègne le journalisme, en particulier les pages culturelles, encore aujourd'hui. Beaucoup de notions portant son empreinte sont entrées dans la langue allemande courante, telles que le mot « Fiasko », emprunté au français, ou que la métaphore « Vorschusslorbeeren » (éloges anticipés) qu'il utilise dans son poème contre Platen.

Si Heine a longtemps été rejeté en Allemagne à cause de ses origines juives, en Israël, il reste aujourd'hui controversé, pour s'être détourné du judaïsme. On a ainsi assisté à un débat à Tel Aviv entre juifs séculaires et orthodoxes à propos de la dénomination d'une rue en hommage à Heine. Alors que les uns voient en lui une figure majeure du judaïsme, les autres jugent sa conversion au christianisme impardonnable. C'est finalement une rue située isolée dans une zone industrielle qui a été baptisée de son nom, au lieu d'une rue à proximité de l'université, comme le proposaient les défenseurs de Heine. L'hebdomadaire de Tel Avivi Ha'ir a, à l'époque, ironisé sur « l'exil de la rue Heine », dans lequel la vie du poète se reflétait symboliquement. Depuis d'autres rues portent le nom de Heine, à Jérusalem et Haïfa. Une société Heine est également active en Israël.

La réception de Heine dans le reste du monde s'est passée, pour l'essentiel, sans heurt. Heine a été l'un des 1ers auteurs allemands dont l'œuvre a pu être lue dans toutes les langues. Ainsi s'explique l'influence qu'il a exercé sur les

autres littératures nationales. En plus de la France, en Angleterre, en Europe de l'Est et en Asie, il jouit d'une reconnaissance toute particulière.

Heinrich Heine ne jouait d'aucun instrument de musique et était également profane en matière de théorie de la musique. Mais, puisque, selon sa compréhension des choses artistiques, il n'y avait aucune frontière entre les différentes formes d'art, il commenta, en tant que journaliste (par exemple, dans le *Augsburger Allgemeine Zeitung*), bon nombre de représentations et d'œuvres musicales de son époque, parmi lesquelles quelques-unes de renommée internationale comme Giacomo Meyerbeer, Franz Liszt, Robert Schumann ou Richard Wagner.

Son intérêt pour la musique transparaît également dans sa poésie, par exemple dans le poème ironique *De la téléologie* :

« Des oreilles, Dieu nous en donna deux,
Pour écouter les chefs-d'œuvre
De Mozart, Gluck et Haydn -
S'il n'y avait eu que les coliques musicales
Et les sonorités hémorroïdales
Du grand Meyerbeer,
Une oreille déjà aurait suffi ! »

Malgré ses lacunes théoriques dans le domaine de la musique, beaucoup de compositeurs et interprètes de son temps accordaient de l'importance à son opinion, vraisemblablement parce qu'ils lui reconnaissaient, en tant que poète, une certaine compétence en matière musicale. Il serait cependant incorrect de considérer Heine comme un critique musical. Il était conscient des limites de ses compétences dans le domaine et écrivait toujours en tant que feuilletoniste, abordant la thématique d'une pièce de façon subjective et intuitive.

Plus importantes encore que les propos de Heine sur la musique sont les adaptations de beaucoup de ses œuvres par des compositeurs. La 1^{re} date de 1825, avec la mise en musique par Carl Friedrich Curschmann du poème *Gekommen ist der Maie* (Le mois de mai est arrivé) .

Dans son ouvrage « *Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen* », Günter Metzner établit la liste chronologique de toutes les adaptations musicales des poèmes de Heine. Pour l'année 1840, il répertorie 14 musiciens, qui ont composé 71 pièces à partir d'œuvres de Heine. 4 ans plus tard, ce sont déjà plus de 50 compositeurs et 159 œuvres. La raison de cette augmentation rapide fût sans doute la publication du recueil *Nouveaux poèmes* chez Campe. Le nombre des mises en musique des œuvres de Heine atteignit son apogée presque 30 ans après la mort du poète, en 1884 avec 1,093 pièces par 538 musiciens et compositeurs. Jamais auparavant ni plus jamais après, un seul poète ne vit ses œuvres être à l'origine d'autant de compositions musicales en une seule année. Au total, la biographie de Metzner recense 6,833 adaptations de Heine, parmi lesquelles celles de Franz Schubert, Robert et Clara Schumann, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Franz Liszt, Richard Wagner, Piotr Ilitch Tchaïkovski, Alexander Borodine, Wendelin Weißheimer, Alma Mahler-Werfel et Charles Ives. Entre autres, le *Liederkreis* (Opus 24) et le *Dichterliebe*

(Opus 48) de Schumann, ainsi que le Schwanengesang (D. 957) de Franz Schubert appartiennent au répertoire régulier des salles de concert du monde entier. L'adaptation musicale de Heine la plus populaire en Allemagne est sans doute La Lorelei de Friedrich Silcher.

Comme Schumann, Richard Wagner, qui entretint, à Paris, des relations amicales avec Heine, adapta également le poème faisant l'apologie de Napoléon Les grenadiers, toutefois dans une traduction française. Un récit tiré de Dans les mémoires de monsieur von Schnabelewopski de Heine inspira Richard Wagner pour son opéra Der fliegende Holländer.

L'importance de Heine pour la création musicale perdura jusqu'à la Première Guerre mondiale. Par la suite, l'antisémitisme croissant fit considérablement retomber le « boom Heine », jusqu'à ce qu'il cesse tout à fait au temps du National-Socialisme en Allemagne.

...

Novembre 1861 : Richard Wagner begins to compose the Overture for the Opera, « Die Meistersinger von Nürnberg », which shows the influence of « Tristan und Isolde ». But, at the same time, is very different from it.

The 39 year old Joachim Raff completes his Symphony No. 1 in D major, in 5 movements, Opus 96, entitled : « An das Vaterland » (To the Fatherland) , which will later win a prize.

Fin-1861 : Building is begun in Vienna for the new « Kaiserlich-königliche Hofoper » Theater, on the « Ringstraße », designed by architects August Sicard von Sicardsburg and Eduard van der Nüll.

...

(Le cahier d'exercices de l'élève Bruckner, auprès de son Maître Otto Kitzler, totalise 163 pages de manuscrits.)

Cahier d'exercices de l'élève Bruckner (1861-1862)

WAB manquant (1861-1862) : « Herzeleid » (le cœur en peine) , lied en mi mineur pour voix soliste et piano. Composé sur le texte allemand « Die Menschenbrust ist freudlos und verlassen » (qu'il est triste de quitter le sein maternel) . Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, page 20.

WAB manquant (1861-1862) : « Nachglück » (le cœur en peine) n° 2, lied en fa majeur pour voix soliste et piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, page 21.

WAB manquant (1861-1862) : « Von der schlummernden Mutter » (le sommeil de la mère) , lied en fa majeur pour voix soliste et piano. Composé sur le texte allemand « Da schlummerst nach Schweiß und Mühen » (sommeiller après la sueur du labeur) . Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, page 22.

WAB manquant (1861-1862) : « Des Baches Frühlingsfeier » (la fête du ruisseau au printemps) , lied en ré mineur (la majeur) pour voix soliste et piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, page 23. Composé sur le texte allemand « Was soll's mit deinem Brausen » .

WAB manquant (1861-1862) : « Wie neid ich Dich, du stolzer Wald » (comme je t'envie, fière forêt) , lied en mi bémol majeur pour voix soliste et piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, page 24.

13 décembre 1861 : « Afferentur regi » (**WAB 1**) for chorus, 3 trombones and organ by Anton Bruckner is performed for the 1st time, at Saint-Florian.

14 décembre 1861 : The « Psalm 146 » (**WAB 37**) for solo voices, double chorus and orchestra by Anton Bruckner is performed for the 1st time, at Saint-Florian.

16 décembre 1861 : « Du bist wie eine blume » (**WAB 64**) for unaccompanied chorus by Anton Bruckner, to words of Heinrich Heine, is performed for the 1st time, in Linz.

AB 58 : 1862

WAB 55

Janvier 1862 : **WAB 55** - « Der Abendhimmel » n° I (le ciel du soir) , cantate profane (38 mesures) en la bémol majeur pour quatuor vocal masculin a cappella (TTBB) . Composée à Linz sur le texte allemand « Wenn ich an deiner Seite im Abenddunkel geh' » (lorsque je marche à vos côtés dans l'obscurité du soir) de l'officier autrichien, écrivain, poète épique et dramaturge, Joseph Christian Freiherr von Zedlitz (1790-1862) . Création à Vienne, le 11 décembre 1898 ; puis à Linz, le 4 juillet 1900.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 18-20.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 51-53.

Wenn ich an deiner Seite
Im Abenddunkel geh',
Den Mond und sein Geleite,
Die tausend Sterne seh',
Dann möcht' ich den Mond umfassen
Und drücken an meine Brust,
Die Sterne herunterlangen
In voller, sel'ger Lust,

Mit ihnen die Locken dir schmücken
Und schmücken die schöne Brust,
Ich möcht' dich schmücken und drücken
Und sterben vor Wonn' und Lust.

...

WAB 55 (1862) : « Der Abendhimmel » No. 1 ; secular choral work in A-flat major for male quartet. Lyrics by dramatist and epic poet, Joseph Christian Freiherr von Zedlitz.

The Austrian dramatist and epic poet Joseph Christian Freiherr von Zedlitz (Baron Joseph Christian von Zedlitz) was born on February 28, 1790, in Jánský Vrch Castle, Javorník (today, in the Czech Republic) , and died on March 16, 1862, in Vienna.

His wife died in 1836, and, in 1837, he was nominated to work for the Foreign Office. He was sent as representative of the Austrian Imperial Court to the principalities of Sachsen-Weimar-Eisenach, Nassau, Braunschweig, Oldenburg and Reuss. He was also a good friend of Joseph Freiherr von Eichendorff.

Works :

Todtenkränze, 1828.

Gedichte, 1832, 1859.

Soldaten-Büchlein, 2 Bände, 1849-1850.

Kerker und Krone, 1834 (Drama) .

Über die orientalische Frage, 1840 (Politische Flugschrift) .

Übersetzungen (Lord Byron) , Ausgabe : Dramatische Werke, 4 Bände, 1830-1836.

Philipp Gotthard Joseph Christian Karl Anton von Zedlitz

L'officier et écrivain autrichien, poète épique et dramaturge, Philipp Gotthard Joseph Christian Karl Anton von Zedlitz, baron de Zedlitz et de Nimmerstatt est né le 28 février 1790 au château de Johannisberg à Jauernig, en Silésie autrichienne, et est mort le 16 mars 1862, à Vienne.

Œuvres :

« Totenkränze » , 1828.

« Gedichte » , 1832, 1859.

« Kerker und Krone » (drame) , 1834.

« Über die orientalische Frage » , 1840.

« Soldaten-Büchlein » , 1849-1850.

Traductions de poèmes de Lord Byron (1830-1836) parus en 4 volumes.

...

The Austrian dramatist and epic poet Joseph Christian Freiherr von Zedlitz (Baron Joseph Christian von Zedlitz) was born on 28 February 1790 in Jánský Vrch Castle, Javorník (today, in the Czech Republic) and died on 16 March 1862 in Vienna.

His wife died in 1836. In 1837, he was nominated by the foreign service to work for the Foreign Office. He was sent as representative of the Austrian Imperial Court to the principalities of Sachsen-Weimar-Eisenach, Nassau, Braunschweig, Oldenburg and Reuss.

He was also a good friend of Joseph Freiherr von Eichendorff.

...

Philipp Gotthard Joseph Christian Karl Anton Freiherr von Zedlitz und Nimmersatt (geboren 28. Februar 1790 auf Schloß Johannisberg bei Jauernig, Österreichisch-Schlesien ; gestorben 16. März 1862 in Wien) war ein österreichischer Offizier und Schriftsteller.

Zedlitz war der Sohn des bischöflichen Landeshauptmanns und Schlosshauptmanns auf Schloß Johannisberg, dem heutigen Schloß Jánský Vrch. Mit den Juristen Karl Abraham Freiherr von Zedlitz und Constantin Freiherr von Zedlitz-Neukirch war er weitläufig verwandt. Neben der Erziehung durch Hauslehrer besuchte Zedlitz das Gymnasium zu Breslau ; dort wurde und andere Joseph Freiherr von Eichendorff sein Schulfreund.

Mit 16 Jahren trat Zedlitz 1806 in das österreichische Husarenregiment Erzherzog d'Este ein. Nach zwei Jahren war er bereits zum Oberlieutenant und Ordonanzoffizier des Feldmarschalls Prinz Friedrich Franz von und zu Hohenzollern-Hechingen. Mit seinem Dienstherrn nahm Zedlitz auch am Feldzug von 1809 teil. Wegen enormer Tapferkeit in den Schlachten bei Teugn-Hausen, Eggmühl, Aspern und Wagram wurde Zedlitz mehrfach gelobt und ausgezeichnet.

Als am 14. Oktober 1809 der Friede von Schönbrunn geschlossen wurde, war es um eine Karriere bei Militär schlecht bestellt. Als Napoleon I. 1810 Marie-Louise von Habsburg heiratete, nahm Zedlitz seinen Abschied und verwaltete bis 1836 auf Wunsch seiner Familie die Zedlitz'schen Güter in Ungarn. Am 19. April 1811 heiratete er als Kaiserlich-Königlich Kammerherr Ernestine, eine Tochter des Freiherrn Anton von Liphay (1745-1800). Nebenbei versuchte sich Zedlitz als Schriftsteller und debütierte 1815 mit seinem Gedichtzyklus Frühlingsrosen.

Ab 1819 konnte Zedlitz regelmäßig in Aglaja einer jährlichen Almanach-Reihe publizieren. Zu literarischen Zirkeln in Wien, so und andere zum Kreis um Johann Jakob Jacobi, pflegte er losen Kontakt. Viele seiner Werke konnte er in den Wiener Jahrbüchern der Literatur von Johann Ludwig Deinhardstein veröffentlichen. Wichtige Kollegen waren ihm da Franz Grillparzer, Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall, Joseph Schreyvogel, Zacharias Werner und andere. Als man nach dem Tod von Kaiser Franz I. die österreichische Kaiserhymne änderte, griff man auf einen Text von Zedlitz zurück.

Im Frühjahr 1830 lud König Ludwig I. von Bayern Zedlitz nach München ein. Der König hätte Zedlitz gerne in seinem Kabinett gesehen, doch nach einigen Tagen ergebnislosen Verhandeln trennte man sich wieder.

Als am 10. September 1836 seine Ehefrau an der Cholera starb, kehrte Zedlitz wieder in den Staatsdienst zurück. Nach einer längeren Reise nach Paris (1837) und Rom (1838) wurde er vor allem durch Empfehlung von Fürst Klemens Wenzel Lothar von Metternich und dessen Minister Franz Anton Graf von Kolowrat-Liebsteinsky von Kaiser Ferdinand I. berufen. Bis zur Märzrevolution 1848 wirkte Zedlitz in Wien meistens im Kriegsministerium und im diplomatischen Korps. Neben seinen dienstlichen Obliegenheiten wirkte er vermehrt als Schriftsteller und Korrespondent der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Hervorzuheben ist hier sein Bericht « Aufstand in Galicien » und seine Flugschriften, welche er ganz im Sinne der Metternich'schen Politik verfasste.

1840 und nochmal 1842 reiste Zedlitz zusammen mit Metternich nach Köln. Neben den Dienstgeschäften machte er die Bekanntschaft von August Daniel von Binzer. In dessen Haus erlebte Zedlitz wichtige literarische Inspirationen bei Diskussionen und andere mit Ferdinand Freiligrath, Carl Leberecht Immermann, Gottfried Kinkel und Karl Simrock.

Nach der Revolution blieb Zedlitz bis 1851 auf seinen Besitzungen in Aussee (Salzkammergut), wo er sehr zurückgezogen lebte. In diesem Jahr wurde Zedlitz durch Fürsprache von Kaiser Ferdinand I. Ministerresident des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach am Wiener Hof. Später berief man ihn zusätzlich noch zum Geschäftsträger kleinerer deutscher Höfe, wie Braunschweig, Nassau und Oldenburg. Diese Ämter erforderten keine regelmäßige Anwesenheit bei Hof, so daß Zedlitz sich bis an sein Lebensende dem Schreiben widmen konnte.

1859 reiste Zedlitz anlässlich des 100. Geburtstages von Friedrich Schiller zum Schiller-Fest nach Stuttgart.

Im Alter von 72 Jahre starb Freiherr Joseph Christian von Zedlitz und Nimmersatt am 16. März 1862 in Wien. Als er mit großen Schmerzen im Sterben lag, soll er gesagt haben :

« Es sind schon so viele gestorben, ich werde das auch noch überleben. »

Ritterkreuz des Stephansordens.

Bayerischer Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst.

Ludwigsorden.

Im Jahr 1865 wurde in Wien Innere Stadt (I. Bezirk) die Zedlitzgasse nach ihm benannt.

Grillparzer widmete Zedlitz ein Spottgedicht mit folgendem Inhalt :

« Gott erhalte unseren Zedlitz,
Gott erhalte ihn fett und feist
allen Menschen Gutes gönnend,
Doch, wie billig, sich zumeist ... »

(Franz Grillparzer)

Altnordische Bilder (1850) .

Cabinettsintrigen. Lustspiel (1829, Im Stile August von Kotzebues) .

Dramatische Werke in 4 Theilen (Stuttgart, Cotta 1860) .

Gedichte (1832) .

Herr und Sclave.

Kerker und Krone (1834, thematisiert die letzten Lebenstage Torquato Tassos) .

Der Königin Ehre (1834, Dramatisierung der Abencerragensage) .

Liebe findet ihren Weg.

Politische Flugschriften.

Fromme Wünsche aus Ungarn' (1846) .

Über den galicischen Aufstand (1846) .

Über die orientalische Frage (1840) .

Der Lieb Lust und Qual.

Der Stern von Sevilla (1830, nach Motiven Lope de Vegas) .

Todtenkränze. Gedichte (1827, in dieser Anthologie befindet sich auch die berühmte Ballade Die nächtliche Heerschau, welche und andere von Carl Löwe, Sigismund von Neukomm, Adam Emil Tittl, Mikhail Glinka - auf russisch - , Gustave Carulli - auf französisch - vertont worden ist) .

Soldatenbüchlein (1848, eine Art poetischer Katechismus) .

Waldfräulein. Poetische Erzählung (1843) .

Zwei Nächte zu Valladolid. Tragödie (1825, nach Motiven von Lope de Vega) .

...

En 1862, Otto Kitzler demande à Bruckner de composer, en guise d'exercice, une importante partie du Quatuor à cordes en do mineur (**WAB 111**) ; 3 mouvements de sonate (en fa majeur, en fa mineur et en sol mineur) ; 1 Adagio en fa mineur pour piano ; 3 Petites pièces pour orchestre ; et l'Ouverture en sol mineur. (En 1863, Kitzler reviendra avec le « Psaume 112 » pour double chœur et orchestre.)

(Le cahier d'exercices de l'élève Bruckner, auprès de son Maître Otto Kitzler, totalise 163 pages de manuscrits.)

Cahier d'exercices de l'élève Bruckner (1862)

WAB manquant (1862) : « O habt die Thräne gern » , lied en la mineur pour voix soliste et piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, page 42 (2e version) .

WAB manquant (1862) : « Last des Herzens » (cœur lourd) , lied en mi bémol majeur pour voix soliste et piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, page 43.

WAB manquant (1862) : « Es regnet » (il pleut) , esquisse d'un lied en mi mineur pour voix soliste et piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, pages 46 et 47.

WAB manquant (1862) : « Wunsch » (désir) , esquisse d'un lied pour voix soliste et piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, pages 47 et 48.

WAB manquant (août 1862) : Rondo en do mineur pour 2 violons, 1 alto et 1 violoncelle, servant de mouvement alternatif à celui du Quatuor à cordes (**WAB 111**) . Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch »)

auprès d'Otto Kitzler, pages 197 à 206.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1985) . « Separatdruck » : publié à part.

Durée approximative : 6 minutes.

...

WAB missing (1862) : Alternative Rondo in C minor (for 2 violins, 1 viola and 1 cello) for the String quartet (**WAB III**) taken from the Otto Kitzler Studienbuch (student book) , pages 197 to 206.

Ist Publication : 1985.

Average Duration : 6 minutes.

Upon being assigned to « stretch-out » by his form teacher Otto Kitzler, Anton Bruckner produced, among other things, a String Quartet. That particular item met with Kitzler's approval with the caveat that the closing Rondo could have been elaborated upon a bit more. The ever fervent student complied, producing a Rondo completely different and 40 measures longer than that in the Quartet. Although in the same key, meter (2/4) , and overall mood as the Quartet's Rondo, the current one was not intended to supplant the original Finale. Thus, the Rondo in C minor stands on its own.

As with most of the Kitzler era works, little of the quintessential Bruckner can be divined in this 1862 piece. The overall fleet mood here will bring to mind Felix Mendelssohn-Bartholdy. Yet, within the Rondo form, one can discern some interesting inclinations. Despite the lack of dynamics and mood indications in the score (for Bruckner, this was purely a study piece) , there is the unmistakable feel of his later « Gesangperiode » (Song period) in the episodes which alternate with the mercurial main theme. Also, the central statement reveals a working-out of the material, seemingly akin to the process of a development section. It is not certain if this is a precursor of the composer's later process of telescoping development and recapitulation ; yet, this is an intriguing thought. This, however, should not preoccupy the listener. The Rondo is a brief and pleasant piece of light Romanticism and should be enjoyed as such.

...

The Rondo in C minor (**WAB deest**) is a composition for String Quartet by Anton Bruckner. It was written in 1862 but was not performed publicly until 1984, after the composer's death. A critical edition was 1st published, in 1985, and the piece was 1st recorded in 1992 by the Raphael Quartet.

Bruckner composed his String Quartet in 1862 as a student exercise assigned by his form and orchestration teacher, Otto Kitzler. Kitzler, on reviewing Bruckner's work, suggested that a more fully developed final Rondo movement would

have benefited the piece. Bruckner responded by creating this new large Rondo form, creating a new work significantly different in musical content from the original as well as noticeably longer, with a performance time of approximately 5 minutes. However, Bruckner did not intend for the Quartet to be publicly performed with either Rondo, or for the Rondo in C minor to be performed independently, as he saw these compositions only as technical studies for the purposes of practicing form.

The autograph date on the work is 15 August 1862. The Rondo in C minor was part of the Kitzler « Studienbuch » , a collection of autographs and sketches created during Bruckner's studies with Kitzler, and like much of this collection it was not widely known or distributed until well after the composer's death. The Rondo in C minor was premiered on 17 August 1984, in Vienna, as part of a celebration of the 80th birthday of Leopold Nowak, the musicologist known for editing the works of Bruckner. Nowak's edited critical edition of the Rondo was 1st published, in 1985.

The work was not known at the time of Renate Grasberger's thematic catalogue of Bruckner's music, « Werkverzeichnis Anton Bruckners » (**WAB**) , and so is referred to as « **WAB deest** » .

The piece in C minor and 2/4 time is sparingly notated, with few indications of dynamic. The work's « overall fleet mood will bring to mind Mendelssohn » . The Rondo's « less angular phrasing and the secondary theme's more expansive manner give the composer greater room to elaborate his material » than in the String Quartet's original Rondo. He also describes « a more fully developed central section, serving to place less emphasis on the themes at their reappearance » and a coda that « draws on more imitative means to less forceful ends » . The Rondo « sounds far more like Haydn than like the Bruckner we know from the Symphonies that were soon to follow » .

...

WAB manquant (1862) : « Der Trompeter an der Katzbach » (le trompette du Katzbach) , lied in fa mineur pour voix de basse et piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, pages 207 à 213. Composé sur le texte allemand « Von Wunden ganz bedeckt » (je suis tout couvert de blessures) du dramaturge et poète allemand (de descendance juive) , Julius Mosen (né Moses) . Le « Katzbach » se trouve dans le quartier « Sankt Magdalena » , dans le secteur nord de la ville de Linz.

...

WAB missing (1862) : « Der Trompeter an der Katzbach » ; lied in F minor for voice and piano taken from the Otto Kitzler Studienbuch (student book) , pages 207 to 213. Lyrics by Julius Mosen.

The German poet and author (of Jewish descent) Julius Mosen (Moses) was born on 8 July 1803 at Marieney, in the Saxon Vogtland, and died on 10 October 1867, in Oldenburg. He was associated with the Young Germany movement, and now remembered principally for his patriotic poem the « Andreas-Hofer-Lied » .

Julius Mosen

Julius Mosen est né le 8 juillet 1803 à Mariency, dans le Vogtland Saxon et est mort le 10 octobre 1867 à Oldenburg. Il était le fils de Johannes Gottlob Moses, le cantor et instituteur de Mariency. De 1817 à 1822, Julius Mosen étudie au lycée de Plauen. Puis, il fait ses études de droit à l'Université de Jena. Il pratique ensuite comme avocat à Dresde, et, s'étant distingué dans la poésie dramatique, il reçoit la direction du théâtre d'Oldenburg. Il sera associé au mouvement de renouveau de la jeune Allemagne. Au cours d'un long séjour de 2 années en Italie, l'inspiration lui permettra, quelques années plus tard, d'écrire ses œuvres majeures. Mosen est aujourd'hui principalement connu pour son poème patriotique « Andreas-Hofer-Lied ». De longues souffrances physiques supportées avec un stoïcisme inaltérable n'ont pas moins contribué que la noblesse de ses sentiments à donner à ses poésies une popularité momentanée, mais qui ne s'est pas soutenue. Mosen n'a pas le sentiment du vrai tragique. Ses drames historiques, « Heinrich, der Finkler » (1836), « Cola Rienzi », « König Otto III », « Die Bräute von Florenz », sont faiblement composés, déclamatoires, et écrits dans une langue sans homogénéité poétique. Dans ses épopées : « Lied vom Ritter Wahn » (1831), « Ahasvar » (1838), l'intérêt est refroidi par des prétentions allégoriques et métaphysiques ; dans les « Gedichte » (1836, 1874, 1884), il y a quelques fleurs exquises, « Andreas Hofer », « Die letzten zehn vom 10 Regiment », qui ont été recueillies par les anthologies ; mais, en général, l'auteur n'a pas une personnalité à lui, et il flotte entre différents modèles.

Son fils a écrit sa biographie et publié un recueil en 6 volumes de ses œuvres (Édition Bailly, Leipzig, 1880) .

...

Le poète et écrivain allemand Julius Mosen a étudié le droit à Léna et, après 2 ans en Italie, à Leipzig. En 1834, il s'installe à Dresde en tant que défenseur. Il avait entre-temps montré de grandes promesses littéraire par son « vom Lied Ritter Wahn » (1831) . Elle a été suivie par la « Ahasver » plus philosophique (1838) et par un volume de poèmes, « Gedichte » (1836 ; 2e édition, 1843), parmi lesquels « Andreas Hofer » et « Die letzten Zehn vom vierten Régiment » sont devenus populaires. Il a écrit les pièces historiques « Heinrich der Finkler » (Leipzig, 1836), « Cola Rienzi », « Die Bräute von Florenz », « Wendelin und Helene » et « Kaiser Otto III » (les 4 derniers à être publiés dans son « Théâtre » de 1842) . Le roman politico-historique, « Der Kongreß von Verona » (1842) a été suivie par une charmante collection de courtes histoires (« Bilder im Moose », 1846) . En 1844, Mosen accepte la nomination de dramaturge au Théâtre de la Cour d'Oldenburg, mais il a été bientôt frappé de paralysie, et après être resté invalide depuis de nombreuses années, est décédé à Oldenburg le 10 octobre 1867. Parmi ses œuvres ultérieures, on peut citer « Die Dresdner Gemaldegalerie » (1844) et les tragédies « Herzog Bernhard » (1855) et « er Sohn des Fürsten » (1858) .

Une collection de ses œuvres, « Samtliche Werke », paru en 8 volumes (1863) . Une nouvelle édition (avec une biographie) a été publiée par son fils en 6 volumes (1880) .

...

The German poet and author of Jewish descent Julius Mosen was born on 8 July 1803 at Mariency, in the Saxon

Vogtland, and died on 10 October 1867 in Oldenburg. He was associated with the Young Germany movement, and now remembered principally for his patriotic poem the « Andreas-Hofer-Lied » .

He was the son of Johannes Gottlob Moses, the cantor and school Master of Marieney. He studied at the « Gymnasium » in Plauen, from 1817 to 1822, and, afterwards, studied law at the University of Jena where he came to the notice of Gœthe. During a 2 year long visit to Italy, he received the inspiration that resulted several years later in his major works (« Ritter Wahn » , « Cola Rienzi » , « Der Kongreß von Verona ») .

On his return, he finished his law studies at Leipzig, where he then worked as a lawyer. From 1835 to 1844, he was an independent advocate in Dresden known for his liberal leanings who combined his legal work with literature. . He had meanwhile shown great literary promise in his « Lied vom Ritter Wahn » (1831) . This was followed by the more philosophical « Ahasvar » (1838) and by a volume of poems, « Gedichte » (1836 ; 2nd edition, 1843) , among which « Andreas Hofer » and « Die letzten Zehn vom vierten Regiment » became popular. As an active freemason in Dresden, he encountered several important literary figures, including Ludwig Tieck, Ludwig Uhland, Georg Herwegh, Richard Wagner and Gottfried Semper, and was soon himself reckoned to be among the best-known German poets.

He also wrote the historical plays « Heinrich der Fünfte » (Leipzig, 1836) , « Cola Rienzi » , « Die Bräute von Florenz » , « Wendelin und Helene » and « Kaiser Otto III » (the 4 last being published in his « Theater » of 1842) . His tragedies were very well received and were performed at the Dresden Court Theatre (« Dresdner Hofbühne ») . For his services to German theatre, the faculty of Philosophy at the University of Jena awarded him an honorary doctorate.

In addition, he tried his hand at fiction, in his only novel, the politico-historical « Der Kongreß von Verona » (1842) , and followed by a charming collection of short stories published in 1846, « Bilder im Moose » .

In 1844, the Grand Duke Paul Friedrich August von Oldenburg offered him the appointment of dramaturgist at the Court Theatre in Oldenburg, which he accepted, in the hope of putting into practice his vision of German national theatre. In the same year, he had his family name changed from « Moses » to « Mosen » by Dresden ministerial decree. But, in 1846, he was stricken with paralysis as the result of a rheumatic illness, and after remaining bed-ridden for the rest of his life, died at Oldenburg on 10 October 1867. He was buried in the churchyard of Saint-Gertrude's Chapel (« Gertrudenfriedhof ») in Oldenburg.

Of his later works may be mentioned « Die Dresdner Gemäldegalerie » (1844) , and the tragedies « Herzog Bernhard » (1855) and « Der Sohn des Fürsten » (1858) . A collection of his works, « Sämtliche Werke » , appeared in 8 volumes in 1863 (a new edition was produced by his son, with a biography, in 6 volumes in 1880) .

His best-known poem is the text of the « Andreas-Hofer-Lied » (« Zu Mantua in Banden ») , the present anthem of the Austrian « Bundesland » of the Tyrol. Robert Schumann wrote a Lied using as lyrics his poem « Der Nussbaum » (The Walnut Tree) .

There are 3 principal themes in Mosen's life and work : love of the home country ; the battle for freedom ; and the

now-destroyed German-Jewish symbiosis.

In « Erinnerungen » (Memories) , he writes of the « dependency on the soil of home, the Vogtland » that draws and holds the gaze « as though yonder, far back in the distance beneath the sap-dripping pines, there where the mountains rise-up like terraces in dark blue, some secret were hidden that lures us to it and that would gladly reveal itself to us » . The « Vogtländer » for him are the « Saxon Tyrolese, only pleasanter, livelier, more persistent in the pursuit of their goal, but just as sober, if also rougher » .

« Ritter Wahn » , epic poem (1831) .

« Gedichte » , poems (1836 ; 2nd edition in 1843) .

« Heinrich der Fünfte » , drama (1836) .

« Ahasvar » (1838) .

« Der Kongreß von Verona » , novel (1842) .

« Kaiser Otto der Dritte » , drama (1842) .

« Cola Rienzi » , drama in « Theater » (1842) .

« Wendelin und Helene » , drama in « Theater » (1842) .

« Kaiser Otto III » , drama in « Theater » (1842) .

« Die Bräute von Florenz » , drama in « Theater » (1842) .

« Die Dresdner Gemäldegalerie » (1844) .

« Bilder im Moose » , collection of novellas (1846) .

« Bernhard von Weimar » , drama (1855) .

« Der Sohn des Fürsten » , drama (1858) .

« Erinnerungen » , memoirs.

...

Julius Mosen's « Gedichte » were published in 1836 by Brockhaus of Leipzig ; Robert Schumann found « Der Nussbaum » on page 122 of that edition. It is possible that the composer had encountered Mosen personally. Mosen had a highly-successful career as a playwright but his Schiller-influenced historical dramas (as well as his poems which seem, on the whole, exceedingly unoriginal) are not worthy of revival (he was also well-known in his time as a producer of plays) . His novel « Der Kongreß von Verona » , on the other hand, is a witty and perceptive piece of political writing, and his memoirs (« Erinnerungen » , published in 1893) are an atmospheric evocation of his times. Mosen died a reasonably famous man in 1867 but he is now almost completely forgotten.

Although Schumann set only one solo song by Julius Mosen there are 2 other settings for male chorus (TTBB) : « Der träumende See » , Opus 33, No. 1, and « Der Zecher als Doktrinär » , Opus 33, No. 4 ; both of which date from 1840. There are also settings of Mosen by Peter Cornelius (the duet « Brennende Liebe » , Opus 16, No. 2) and by the American Charles Griffes.

...

Julius Mosen, eigentlich Julius Moses (geboren 8. Juli 1803 in Marieney, Vogtland ; gestorben 10. Oktober 1867 in Oldenburg) war ein deutscher Dichter und Schriftsteller, der heute vor allem als Dichter des Andreas-Hofer-Liedes bekannt ist.

Julius Moses wurde als Sohn von Johannes Gottlob Moses geboren, der als Kantor und Schulmeister in der Gemeinde von Marieney wirkte. Die ursprünglich jüdische Familie findet sich Mitte des 16. Jahrhunderts in Prag. Der Familienname und seine Änderung durch Julius in Mosen im Jahr 1844 war bis in die jüngste Gegenwart immer wieder Anlass, die Familie mit der jüdischen Religion in Verbindung zu bringen. Vater und Großvater aber waren in Marieney beziehungsweise Arnoldsgrün evangelische Pfarrer und Kantoren. In Marieney gab es außerdem keine jüdische Gemeinde, in der der Vater von Julius Mosen gewirkt haben soll, wie das anlässlich seines 200. Geburtstages im Magazin « Freie Meinung » zu lesen war. Auch die bis ins 16. Jahrhundert erforschten Ahnen gehörten dem christlichen Glauben an. In Plauen besuchte er das Gymnasium und danach die Universität Jena. In Jena schloß er sich 1822 der Burschenschaft Germania an. Während eines einjährigen Aufenthaltes in Italien empfing er Anregungen zu seinen bedeutendsten Werken (Ritter Wahn, Cola Rienzi, Der Kongreß von Verona) .

Nach Abschluß des Jurastudiums arbeitete er von 1828 bis 1830 in Markneukirchen als Rechtsanwaltsgehilfe, ab 1831 bis zu seiner Übersiedelung nach Dresden als Gerichtsaktuar in Kohren bei Leipzig. 1835 ließ er sich als Rechtsanwalt in Dresden nieder. Hier wurde er Mitglied der Freimaurerloge Zu den drei Schwestern. In dieser Zeit entstanden vorwiegend Dramen. Im Jahre 1844 übersiedelte er nach Oldenburg, wo er als Dramaturg am Hoftheater tätig war. Im gleichen Jahr wurde der Familienname Moses durch Dresdner Ministerialerlass in Mosen geändert. Doch schon 1846 erkrankte er schwer an einer rheumatischen Krankheit und war die letzten zwanzig Jahre seines Lebens bettlägerig. Sein Grab befindet sich auf dem Gertrudfriedhof in Oldenburg.

Sein bekanntestes Gedicht ist der Text des Andreas-Hofer-Liedes („Zu Mantua in Banden“), das heute Landeshymne des österreichischen Bundeslandes Tirol ist. In dem Gedicht « Die letzten Zehn vom vierten Regiment » verherrlichte er die

Tapferkeit der polnischen Aufständischen während des Novemberaufstandes in der Schlacht von Ostroleka.

In Leben und Werk von Mosen lassen sich drei Leidensmotive feststellen : die Heimatliebe, der Freiheitskampf und schließlich auch die heute zerstörte deutsch-jüdische Symbiose.

In den « Erinnerungen » schreibt er von der « Anhänglichkeit an die heimatliche Erde des Vogtlandes » , das den Blick anzieht, « als müsste dort weit hinten in der Ferne unter den harztropfenden Tannen, dort wo die Berge terrassenartig in dunkler Bläue emporsteigen, irgendein Geheimnis verborgen sein, das uns an sich lockt und sich uns gern enthüllen möchte » . Die Vogtländer sind für ihn die « sächsischen Tyroler, nur genügsamer, nur regsamer, nur hartnäckiger in Verfolgung ihres Zieles, doch ebenso bieder, wenn auch derber » .

Ritter Wahn, Epos.

Heinrich der Finkler, König der Deutschen, Historisches Schauspiel in fünf Akten (1836) .

Ahasver, Episches Gedicht, (1838) .

Bilder im Moose, Novellensammlung.

Kaiser Otto der Dritte, Drama (1842) .

Cola Rienzi, Herzog Bernhard, Drama (1842) .

Die Bräute von Florenz, Drama (1842) .

Bernhard von Weimar, Drama.

Der Sohn des Fürsten, Drama.

Der Kongreß von Verona, Roman.

...

WAB manquant (1862) : Valse en mi bémol majeur. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Valse en do majeur. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Polka en la majeur pour piano. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner

(« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Mazurka en la mineur pour piano. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Menuet en do majeur pour piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Menuet en sol majeur pour piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Marche en ré mineur pour piano. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler. On y trouve le prototype de tous les futurs Scherzi brucknériens ; elle est également intéressante par la similitude de son thème avec le thème initial de la Ire Symphonie.

La Marche en ré mineur affecte une forme tripartite, nettement plus développée. D'une couleur locale très accusée, elle sera suivie, en 1865, par une autre Marche (cette fois, en mi bémol) qui se veut un curieux exemple de musique militaire viennoise, proche du style du compositeur Franz von Suppé. Les 2 Marches figurent dans les annexes d'August Göllerich, en réduction pianistique.

WAB manquant (1862) : Andante en mi bémol majeur pour piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Andante en ré mineur pour piano. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Étude pour piano en sol majeur. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Étude chromatique pour piano en fa majeur. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Variations sur un thème en sol majeur pour piano. Tirées du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Fantaisie pour piano en ré mineur. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Fantaisie pour piano en ré mineur. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Fantaisie pour piano en do mineur. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Fantaisie pour piano en do mineur. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB manquant (1862) : Scherzo en sol mineur pour Quatuor à cordes. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler.

WAB 16

25 avril 1862 : **WAB 16** - « Festkantate » (« Fest-Cantate bei Gelegenheit der Grundsteinlegung zum Dombau ») , cantate festive (à l'occasion de la pose de la 1re pierre pour la construction de la cathédrale) en ré majeur pour voix de baryton (ou de basse) , quatuor vocal masculin (TTBB) , chœur d'hommes à 4 parties (TTBB) a cappella, ensemble d'instruments à vent (2 flûtes, 2 hautbois, 4 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba) et timbales. Composée sur le texte allemand « Preiset den Herrn » (louez le Seigneur) du théologien, docteur Maximilian Pammesberger (né le 1er janvier 1820 et mort le 1er janvier 1864) . Commande de l'évêque Franz-Josef Rüdiger à Bruckner en vue de la cérémonie protocolaire du 1er mai 1862, lors de la pose de la 1re pierre de la nouvelle cathédrale de l'Immaculée-Conception (« Mariä Empfängnis Dom ») de Linz. Le jour de la célébration, la cantate fut chantée par des solistes de marque, accompagnés du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » et des musiciens de la fanfare du régiment local sous la direction d'un collègue de Bruckner, Engelbert Lanz. Ce dernier a aussi composé pour l'occasion l'offertoire à 8 voix « Misit Dominus » .

Après l'annonciation du dogme de l'Immaculée-Conception de Marie (1854) , l'évêque de Linz Franz-Josef Rüdiger 1811-1884) et son chanoine décidèrent, en 1855, de construire une nouvelle cathédrale avec ce patronyme. Pour la pose de la 1re pierre de ce monumental ouvrage néo-Gothique, Anton Bruckner acheva une « Festkantate » , le 25 avril 1862. L'auteur du texte est Maximilian Pammesberger, qui a joué un rôle dans la conception architecturale de la nouvelle cathédrale de Linz. Il était prêtre diocésain et, de 1856 à 1864, professeur de théologie morale à l'institut épiscopal diocésain de théologie de Linz. La 1re représentation, le 1er mai 1862, a été assurée par l'orphéon « Frohsinn » et l'orchestre de musique militaire du 13e régiment d'infanterie « Freiherr von Bamberg » (du Baron de Bamberg) , dirigé par le chef de chœur Engelbert Lanz. Ce n'est qu'en 1924 que la construction de la cathédrale de l'Immaculée-Conception de Marie de Linz fut achevée. Pour l'inauguration de la chapelle votive, Bruckner composa sa Messe en mi mineur (**WAB 27**) , qui fut jouée à l'extérieur en avant-première, le 29 septembre 1869, sur la nouvelle place de la cathédrale.

Durée approximative : 10 à 13 minutes.

1re édition : D 8869, édition Ludwig Döblinger, Vienne (1955) ; arrangement pour piano édité par Karl Etti, avec un avant-propos.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2, pages 197-216 ; fac-similé du manuscrit autographe.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXII/6-8, Vienne (1987) , pages 149-77 ; partition intégrale.

To celebrate the laying of the foundation stone of the new « Mariä-Empfängnis-Dom » (Cathedral of the Immaculate-Conception) of Linz, Bishop Franz-Josef Rüdiger asked Bruckner for a cantata. Bruckner responded enthusiastically with the composition of the Festive Cantata « Preiset den Herrn » (Praise the Lord) on a text of the theologian Maximilian Pammesberger.

On 1 May 1862, the foundation stone was laid. To celebrate the event, the cantata was performed by the male-choir « Frohsinn » , invited guest singers and members of a local regimental band.

The Festive Cantata, **WAB 16**, is the 1st notable religious work, which Bruckner composes after his strenuous study period by Simon Sechter. It will be followed, 1 year later, by « Psalm 112 » (1863) and, again 1 year later, by the secular cantata « Germanenzug » and the 1st great Mass, Mass No. 1 in D minor (1864) .

The work is composed for men's chorus, male solo quartet, bass soloist, wind band (2 flutes, 2 oboes, 4 clarinets, 2 bassoons, 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones, 1 bass tuba) and timpani.

It is composed of 8 short parts :

Opening choir : « Preiset den Herrn » (Bewegt, doch nicht zu schnell) , in D major veering to F-sharp minor.

Aria : « Taue deine Kraft und Stärke » (Langsam, bittend) , in A major veering to F-sharp major ; for solo quartet a cappella, choir repeat with woodwinds (flute, clarinet and bassoon) .

Bridging choir : « Preiset den Herrn » (Bewegt, nicht zu schnell) , in D major.

Arioso : « Aus der Erde Schoß » (Langsam, nicht schleppend) , in G major ; for bass soloist.

Aria : « Das ist der Unbefleckten Haus » (Langsam bewegt) , in E-flat major ; for solo quartet a cappella with internal repetition.

Prelude by reed instruments (clarinets and bassoons) , in E-flat major veering to G major.

Chorale : « Des Landes Stämme wallen fromm » , in G major ; a cappella.

Final choir : « Preiset den Herrn » (Bewegt, nicht zu schnell) , in D major.

The opening choir with its starting octave-leap in unison, as in the Overture in G minor, and its reminiscence to the Hallelujah-chorus from Händel's « Messiah » (on which Bruckner often made improvisations) is majestic and solemn. It, thereafter, evolves in a fugato on « Grund und Eckstein bist du, o Herr » . To bind the work together the solemn opening choir is repeated twice, in the 3rd and 8 parts.

Preiset den Herrn,
Lobsinget seinem heiligen Namen !
Grund und Eckstein bist du, Herr
Deiner Kirche groß und hehr.

Thau deine Kraft und Stärke
Ueber Fundament und Stein,
Die wir zu dem heil'gen Werke
Weihend senken ein.

Preiset den Herrn, Maria preiset,
Ohne Mackel empfangen !

Aus der Erde Schooß
Wächst der Bau
Riesengroß
In des Himmels Blau.

Das ist der Unbefleckten Haus,
Drin öffnet sich die Gnadenquelle,
Und strömet reich und helle
Ins Land hinaus.

Des Landes Stämme wallen fromm
Aus allen Gauen zu dem Dom
Von unsrer lieben Frauen ;
Sie grüßen sie viel tausendmal
Und schöpfen Heil im Gnadensaal
Durch Glauben und Vertrauen.

Preiset den Herrn,
Lobsingt seinem heiligen Namen,
Maria preiset,
Die mächtige Helferin. Amen.

...

Praise the Lord,
Sing the praises of his holy name !
My Lord, Thou art the fundament and cornerstone
of thy great and noble church.

Thaw thy power and force
on foundation and stone,
which we sink devoutly
into the holy work.

Praise the Lord, praise Mary,
conceived immaculate !

From the bowels of the earth
the building is growing
whacking great
into the blue of the sky.

This is the house of the Immaculate,
in which the source of grace
arises and streams rich and pure
into the country.

The tribes from all the districts of the country
go on a devout pilgrimage to the cathedral
of our blessed Lady ;
they greet her times without number
and find salvation in the room of grace
by faith and trust.

Praise the Lord,
Sing the praises of his holy name,
praise Mary,
the mighty helper. Amen.

...

WAB 16 (1862) : « Preiset den Herrn » (« Festkantate ») ; Festive cantata in D major for bass, male quartet, male-choir, winds and timpani. To celebrate the laying of the foundation stone of the new « Mariä-Empfängnis-Dom » (Cathedral of the Immaculate-Conception) of Linz, bishop Franz-Josef Rüdiger asked Bruckner to compose a Cantata. Bruckner responded enthusiastically with the composition of the Festive Cantata « Preiset den Herrn » on a text of the theologian Maximilian Pammesberger. On 1 May 1862, the foundation stone was laid. To celebrate the event, the Cantata was performed by the choir of the Liedertafel « Frohsinn » , invited guest singers and members of a local regimental band.

The Festive Cantata, **WAB 16**, is the 1st notable religious work, which Bruckner composes after his strenuous study period by Simon Sechter. It will be followed, 1 year later, by the « Psalm 112 » (1863) , and, again, 1 year later, by the secular Cantata « Germanenzug » and the 1st great Mass, the Mass No. 1 in D minor (1864) .

The work is composed for male-voice choir, male solo quartet, bass soloist, and wind band (2 flutes, 2 oboes, 4 clarinets, 2 bassoons, 4 French horns, 3 trumpets, 3 trombones, 1 tuba) and timpani.

It is composed of 8 short parts :

Opening choir : « Preiset den Herrn » in D major veering to F-sharp minor - Bewegt, doch nicht zu schnell.

Aria : « Taue deine Kraft und Stärke » in A major veering to F-sharp major - Solo quartet a cappella, choir repeat with woodwinds (flute, clarinet and bassoon) - Langsam, bittend.

Bridging choir : « Preiset den Herrn » in D major - Bewegt, nicht zu schnell.

Arioso : « Aus der Erde Schoß » in G major - Bass soloist - Langsam, nicht schleppend.

Aria : « Das ist der Unbefleckten Haus » in E-flat major - Solo quartet a cappella with internal repetition - Langsam bewegt.

Prelude by reed instruments (clarinets and bassoons) in E-flat major veering to G major.

Chorale : « Des Landes Stämme wallen fromm » in G major, a cappella.

Final choir : « Preiset den Herrn » in D major - Bewegt, nicht zu schnell.

The opening choir with its starting octave-leap in unison, as in the Overture in G minor, and its reminiscence to the Hallelujah-chorus from Georg Fredrich Händel's Messiah (on which Bruckner often made improvisations) is majestic and solemn. It, thereafter, evolves in a fugato on « Grund und Eckstein bist du, o Herr » . To bind the work together the solemn opening choir is repeated twice, in the 3rd and 8th parts.

...

Die Festkantate **WAB 16** (voller Titel : Fest-Cantate bei Gelegenheit der Grundsteinlegung zum Dombau) ist ein geistliches Chorwerk von Anton Bruckner für vierstimmigen Männerchor, Männer-Soloquartett, Baß-Solo und Blasorchester.

Die Komposition entstand im Auftrag des Linzer Bischofs Franz Josef Rüdiger zur Grundsteinlegungsfeier des Maria-Empfängnis-Doms in Linz. Die Textvorlage lieferte der Theologieprofessor Maximilian Prammesberger. Für die Instrumentalbesetzung wählte Bruckner ein großes Blasorchester (2 Flöten, 2 Oboen, 4 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baß-Tuba) sowie Pauken und ein alternativer Orgelsatz ad libitum. Bruckner stellte am 25. April 1862 das Werk fertig und am 1. Mai wurde die Kantate auf dem Bauplatz unter Leitung von Engelbert Lanz uraufgeführt.

Das Werk ist unterteilt in acht kurze Teile :

I. Chor : « Preiset den Herrn » (Männerchor, Orchester) .

II. Solo-Quartett und Chor : « Taue deine Kraft und Stärke » (Solisten, Männerchor, Flöte, Klarinette, Fagott) .

III. Chor : « Preiset den Herrn » (Männerchor, Orchester) .

IV. Baß-Solo : « Aus der Erde Schoß » (Baß-Solist, Orchester) .

V. Solo-Quartett : « Das ist der Unbefleckten Haus » (Solisten a cappella) .

VI. Präludium : Klarinetten, Fagotte.

VII. Chor a cappella : « Des Landes Stämme wallen fromm » (Männerchor a cappella) .

VIII. Chor : « Preiset den Herrn » (Männerchor, Orchester) .

Die Nummern 3 und 8 greifen jeweils zu Beginn das Hauptthema aus Nummer I auf. In der Nummer I ist zudem an das Hauptthema die Fuge « Grund und Eckstein » angeschlossen.

Auf eine Wiederaufführung des Werks 1955 durch den Wiener Männergesang-Verein unter Karl Etti folgte der Druck eines Klavierauszugs und der Orchesterstimmen beim Musikverlag Ludwig Döblinger. Die Studienpartitur ist 1987 (2. Ausgabe 1998) im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe herausgegeben worden.

...

1er mai 1862 : The Festive Cantata « Preiset denn Herrn » (**WAB 16**) by Anton Bruckner's (aged 37) , to words of

Maximilian Pammesberger, for the laying of the foundation stone for the new Linz Cathedral, is performed for the 1st time.

Bruckner travaille à composer divers mouvements de danse pour piano dans ses cahiers d'exercices.

WAB manquant (juin 1862)

29 juin 1862 : WAB manquant - « Sonatensatz » , esquisse du 1er mouvement d'une sonate pour piano en sol mineur. Composée à Linz. Tirée du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, pages 157 à 164.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2 (1988) , pages 29-39.

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

27 juillet 1862 : A Fugue in D minor (**WAB 125**) for organ by Anton Bruckner is performed for the 1st time, in Linz.

août 1862 : Les cahiers d'exercices de Bruckner montrent des études d'instrumentation et des arrangements orchestraux du 1er mouvement de la Sonate pour piano, dite « Pathétique » , de Beethoven.

WAB 111 : Quatuor à cordes

7 août 1862 : WAB 111 - Quatuor à cordes en do mineur pour 2 violons, 1 alto et 1 violoncelle. Achevé le 7 août 1862. Tiré du cahier d'exercices de l'élève Bruckner (« Studienbuch ») auprès d'Otto Kitzler, pages 165-196. Le thème principal de l'Andante (2e mouvement) du quatuor à cordes de Bruckner (**WAB 111**) est tiré du « Miserere » de la Messe n° 1 en ré mineur (**WAB 26**) . Création en privé à Vienne, le 17 novembre 1881. 1re audition publique à Vienne, le 8 janvier 1885. Exécution à Berlin (après avoir retrouvé le manuscrit) , le 15 février 1951, par le Kœckert Quartet.

1re version (1862) : Le manuscrit original tiré du cahier d'études nous informe peu sur la dynamique et l'agogique en ce qui attrait à l'exécution.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XIII/1 : Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak, Vienne (1955) . Ré-édition avec rapport de vérification (« Revisionsbericht ») (1956) .

Edition Silvertrust, Riverwoods, Illinois.

Un coup d'œil au répertoire des œuvres de Bruckner nous rappelle quels furent l'éducation musicale et le milieu de ce dernier : chef de chœur, organiste, puis (après qu'il eut entendu la musique de Richard Wagner) Symphoniste. Ses travaux de jeunesse incluent de la musique pour fanfare militaire et pour orchestre, œuvres conçues cependant par Bruckner, l'organiste. Parmi les rares morceaux de musique de chambre, un Quatuor à cordes fut composé par Bruckner en tant qu'exercice d'étudiant, pour Otto Kitzler, un violoncelliste travaillant au Théâtre municipal de Linz et auprès duquel il avait pris des leçons de composition. Le morceau ne fut découvert que longtemps après la mort du compositeur.

...

WAB III (1861-1862) : String Quartet in C minor. Taken from the Otto Kitzler « Studienbuch » (student book) , pages 165 to 196. It was written as a preliminary to exercises in orchestration.

A week after completing the composition, Kitzler tasked with Bruckner in writing a longer Rondo. Though the key and the form are « the same both times » , in which « the Rondo theme (the A theme) appears 4 times, enclosing 3 episodes of which the 1st and 3rd must be described as lyric groups » and the later Rondo is only slightly longer, the later Rondo has new themes. But Bruckner never intended the new Rondo as a replacement in performance, since he intended neither piece for performance. (The later Rondo is sometimes offered as an additional track in recordings.)

Anton Bruckner's String Quartet was composed in 1862 at which time he was, at 38, a student of Otto Kitzler. Bruckner regarded the compositions, he produced during this period, as exercises. In the case of the C minor String Quartet, the goal was to master form and the chamber music idiom. Listeners new to this work will find virtually nothing premonitory of the essential Bruckner in it but this piece, highly by the book, is well-crafted and charming, often looking back to the late- Classical / early- Romantic period. If anything Brucknerian can be divined, it is the very subtle thematic connections between movements, possibly intentional.

The Quartet commences with something of a 2 part theme, the 1st Albinoni-like and the 2nd more animated, similar in nature to some of Edward Elgar's string writing. The lyrical 2nd theme has a slightly brooding character, not yet inhabiting the song-like world of Bruckner's later 2nd themes. The development is unusual in its working-out of the 2 parts of the main theme and largely avoiding the 2nd theme. The recapitulation is very conventional and the movement comes to a concise end. The main theme of the slow movement is searching with a faint suggestion of Franz Liszt ; however, one may detect a premonition of mature Bruckner in the shifting of tonal planes and a characteristic slightly clerical closing cadence. The more animated middle-section is very Schubertian in its use of insistent dotted rhythms and makes for an attractive contrast. The return of the main theme is more contrapuntal while retaining its muted lyricism. The charming Scherzo is virtually a minuet, very Haydnesque and almost anachronistic ; interestingly, the clerical cadence reappears, suggesting a possible link to the slow movement, a device to which Bruckner would return in later works. The Trio is more in the nature of a « Ländler » and quite Austrian in

flavor. The Finale is a Rondo, its 1st theme bearing a resemblance to that of the 1st movement. The lyrical 2nd theme is followed by an unusual spiraling figure leading back to the 1st theme. This, in turn, is followed by a rhythmic contrapuntal episode, followed by a repetition of all 3 themes in order. A sequence on a fragment of the 3rd theme leads to the terse Coda.

...

Unlike his later works, Bruckner gave few indications as to phrasing, while dynamics appear only at a few key points. Rudolf Kœckert allowed musicologist Leopold Nowak to put his group's phrasing and dynamics into the « Gesamtausgabe » parts. However, the « Gesamtausgabe » score contains only those markings in Bruckner's hand.

Bruckner did not bequeath the score as he did his later works, and so, it wound-up in Munich, where it was discovered there, in 1950, by the Kœckert Quartet. The Quartet was premiered by this ensemble, in February 1951, in a « Rundfunk im amerikanischen Sektor » (RIAS) broadcast, and next month, in a concert.

The piece is a conventional String Quartet in the usual 4 movements :

Allegro moderato, C minor, common time.

Andante, A-flat major, 3/4, with Minore section in A-flat minor.

Scherzo, Presto G major, 3/4, Trio.

Rondo, Schnell, C minor, 2/4.

The exposition of the 1st movement is marked for repeat ; the only other Bruckner work with such a repeat is the Study Symphony (« 00 ») . The Andante mirrors Beethoven's choice of key for a slow movement after a C minor Allegro, but having the central section in the parallel minor is something Bruckner never does again. Bruckner biographer Derek Watson finds the Trio of the Scherzo « has a Schubertian, freshly bucolic charm » . The Rondo is in ABACABA form, with the B theme 1st appearing in E-flat major and, later, in C major, and the last turn of the A theme being highly-ornamented.

...

Anton Bruckner wrote 2 fine works of chamber music, which, unlike his Symphonies, are rarely if ever performed in public. They have many fine qualities which, in part, shed a different light on the composer. At the time, he wrote his String Quartet, in 1862, he was completing his studies with Simon Sechter and putting the finishing touches on his technique of orchestration and instrumentation. The Quartet arose from these studies and shows the Mastery of form and technique that Bruckner had attained as a result of them. Though Classical in form, the thematic material is highly-Romantic. The opening Allegro consists of a conversational interplay between 2 themes, the 1st reminiscent of

Johann Sebastian Bach, the somewhat mysterious 2nd already showing Bruckner's later style. The 2nd movement, Andante, begins in a subdued fashion, later a Schubertian interlude leads to the rhythmically interesting 2nd theme. The Scherzo which follows is quite typical of Bruckner's later Symphonic style. The theme comes in wave like episodes heightened by the syncopated dotted rhythm. The Trio consists of a lovely Austrian « Ländler » (country dance) . The exciting Finale, Rondo-Presto, is characterized by brilliant passages, voice leading and fine string writing.

...

Anton Bruckner's rare C minor Quartet was discovered in a lost notebook after WWII. It was written in 1862, during a time of artistic maturation for Bruckner. Doubtless, it is a study work, but it exhibits Bruckner's meticulous craftsmanship (for, in his personal integrity, Bruckner ever determined to create fine work within its boundaries) . Withal, this is quite a nice String Quartet : tidy, with echoes of early Beethoven, also perhaps exhibiting parallels with the contemporaneous Franz Lachner.

The Quartet's form is perfect in its way, illustrating proficient string writing and good development of thematic material. One would need a microscope, however, to detect in this piece hints of Bruckner's later greatness.

...

Bei Anton Bruckner fußte das musikalische Denken vollkommen auf den Gesetzmäßigkeiten symphonischer Musik, ganz im Gegensatz zu seinem Antipoden Johannes Brahms, dessen Schaffen im Zeichen der Kammermusik steht. So lässt es sich auch erklären, daß Bruckner, nachdem er gegen Mitte der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts die ihm eigene Ausdrucksform erkannt hatte, fast nur noch Symphonien komponierte und auch in seinen nicht-symphonischen Werken deutlich deren Einfluß zu spüren ist. Zur Komposition für kleine Ensembles fühlte er sich eher wenig hingezogen und schrieb folglich nur wenige Kammermusiken. Es sind dies :

Streichquartett in C-Moll, **WAB 111** (1862) .

Rondo für Streichquartett in C-Moll (1862) .

Abendklänge für Violine und Klavier, **WAB 110** (1866) .

Streichquintett in F-Dur, **WAB 112** (1878-1879) .

Intermezzo für Streichquintett in D-Moll, **WAB 113** (1879) .

...

In Bruckners künstlerischem Leben, das ganz der Entwicklung der Großform gewidmet war, war wenig Platz für den Kammermerton. Tatsächlich komponierte Bruckner nur zwei echte kammermusikalische Werke. Im Jahre 1862 entstand das

Streichquartett in C-Moll. Mehr als eineinhalb Jahrzehnte später folgte ein Streichquintett, das allerdings stilistisch und seiner orchestralen Anlage wegen im Grunde nur ein weiteres Bauelement im symphonischen Großgebäude des Meisters ist.

Das Quartett in C-Moll ist ein Übungswerk, das Bruckner im Rahmen seiner Kompositionsstudien bei Otto Kitzler verfasste. Durch Kitzler, seinerzeit erster Kapellmeister am Linzer Orchester und zehn Jahre jünger als sein Schüler, kam Bruckner erstmals in Kontakt mit der neueren Musik seiner Zeit, insbesondere mit Richard Wagner, was für seine weitere künstlerische Entwicklung entscheidend werden sollte. Davon abgesehen widmete sich Bruckner unter Kitzlers Leitung aber auch kompositorischen Studien auf der Basis der historischen Musik. Das Vorbild der Klassiker ist denn im Streichquartett in C-Moll auch deutlich sichtbar. Ansätze zum eigentlichen Brucknerstil finden sich nur gelegentlich. Dieser sollte sich erst einige Jahre später entwickeln.

Als reines Studienwerk war das C-Moll Quartett nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Die einzige Quelle des Werkes ist die handschriftliche Partitur in Bruckners Studienbuch. Dementsprechend ist es zu Lebzeiten Bruckners auch nie gespielt worden. Die erste Aufführung fand erst im Jahre 1951 durch das Kœckert Quartett statt. Da es Bruckner und seinem Lehrer offenbar nur darauf ankam, sich mit der Struktur eines Werkes dieser Gattung vertraut zu machen, fehlen alle Vortragszeichen, was den Interpreten große Freiheit gibt. Das Werk ist damit eigentlich unfertig. Dennoch kann es als Wegmarke im Werdegang eines (späten) Genies durchaus Interesse beanspruchen.

...

Bruckners erstes Kammermusikwerk ist das Streichquartett in C-Moll. Es entstand, wie etwas später auch die bekanntere F-Moll Symphonie, als Studienarbeit, während Bruckner, bereits fast 38 Jahre alt, beim Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler Unterricht in freier Komposition nahm, und wurde am 7. August 1862 beendet. Den späteren Symphonien des Komponisten ist das nur etwa 20-minütige Opus qualitativ keinesfalls an die Seite zu stellen. Es zeigt jedoch einen satztechnisch sicheren Stil. Auch die strengen Unterweisungen im Kontrapunkt bei Bruckners vorherigem Lehrmeister Simon Sechter lassen sich in ihm ausmachen. Der erste Satz (Allegro moderato) weist mit seinem elegischen Hauptthema und der ausschweifend modulierenden Durchführung schon etwas auf den späteren Bruckner. Im Hauptthema des zweiten Satzes (Andante) nimmt Bruckner die Melodie des Miserere aus seiner Messe Nr. 1 in D-Moll vorweg. Das kurze Scherzo (Presto) ist rustikal gefärbt, ein Ländler dient als Trio. Am Schluß des Werkes steht ein Rondo (Schnell) mit sonatenartigen Zügen, das sich an die Finalsätze der Wiener Klassik anlehnt. Bruckners Streichquartett war über lange Zeit verschollen und wurde erst in den 1950er Jahren aufgefunden. Seither erfreut sich das Stück gelegentlicher Pflege bei den Streichquartettensembles.

Das im gleichen Jahr wie das Quartett entstandene Rondo in C-Moll für dieselbe Besetzung wurde offensichtlich komponiert, weil Bruckner glaubte, mit dem Finale des Streichquartetts die Rondoform noch nicht gemeistert zu haben. So entstand ein zweites, etwas längeres Rondo « in größerer Form » (Bruckner) . Es ist in Charakter, Aufbau, Ton- und Taktart völlig identisch mit dem ersten Rondosatz, könnte also auch problemlos mit ihm als Finalsatz des Streichquartetts ausgewechselt werden.

Das kleine Charakterstück Abendklänge für Violine und Klavier entstand 1866 als Gelegenheitswerk zu der Zeit, als Bruckner an der ersten Symphonie arbeitete.

...

Die Aufnahmen im historischen Überblick :

Nowaks Entscheidung, die Studienpartitur konform dem Studienbuch abzdrukken und so eine mehr oder weniger « diplomatische » Ausgabe herauszubringen, ist wissenschaftlich natürlich vollkommen korrekt, aber der mit der Studienpartitur versehene Musikliebhaber kann jetzt nicht mehr nachvollziehen, inwiefern sich die diversen Einspielungen auf die vom Kœckert-Quartett erarbeiteten Phrasierungen und dynamischen Zeichen stützen oder eigene Wege gehen. Generell lässt sich in den Einspielungen chronologisch gesehen eine zunehmende Interpretationsfreiheit gegenüber dem überlieferten Text feststellen ; offenbar musste sich erst eine Rezeption herauskristallisieren, und auch die Sicht des Kœckert-Quartetts ist Teil von ihr. Die Tatsache, daß bis in die 1990er Jahre hinein die Wiederholung im I. Satz nicht gespielt wurde, spiegelt eine Gepflogenheit der Musikpraxis, die früher gang und gäbe war.

Das erste Ensemble, das Bruckners Streichquartett einspielte, war 1962, elf Jahre nach der Uraufführung, das Keller Quartett. Die Aufnahme atmet romantischen Geist in klassischem Gewande, da wo möglich wird romantisches Empfinden zum Ausdruck gebracht ; das Ensemble hebt vor allem das Lyrische dieses Quartetts hervor, alles ist fließende Bewegung, manches klingt zart (etwa I, 110-114) , vor allem die I. Geige spielt manchmal zögerlich-zart. II hat Schubertsches Gepräge und wird sensibel gespielt, Dynamik wird dementsprechend behutsam angewandt. In III wird der Kontrast zwischen dem forschenden Scherzo und dem leicht und elegant gespielten Trio spürbar. Auch in IV wird der Kontrast zwischen dem ersten und dem zweiten Thema betont, aber die Kontraste sind weniger groß als zum Beispiel beim Kœckert-Quartett ; das Keller Quartett verwendet auch mehr legato. Insgesamt ist die Aufnahme des Keller Quartetts weniger klar strukturiert als die des Kœckert Quartetts, aber sie kennt mehr Expression als diese ; dazu passt auch das Ritardando in IV (165-166) . Die Aufnahme besitzt eine gute Balance, aber die Musik klingt wenig räumlich.

Von der Uraufführung des Streichquartetts 1951 durch das Kœckert Quartett beim RIAS Berlin existiert im Rundfunkarchiv des RIAS-Nachfolgers Rundfunk Berlin-Brandenburg ein Mitschnitt, aber dieser ist nie veröffentlicht worden, und auch der Bayerischen und der Norddeutsche Rundfunk besitzen bisher unveröffentlichte Mitschnitte aus 1951 ; daneben gibt es einen späteren Mitschnitt vom Bayerischen Rundfunk (1974) , der auf dem angeblich nepalesischen Piratenlabel Karna erschienen ist. Anders als die Aufnahme vom Keller Quartett ist dies eine kräftige, energische Interpretation, die das Werk in die Tradition der Wiener Klassik stellt. I klingt souverän, mit mehr Ruhe als beim Keller Quartett, wozu auch das langsamere Tempo (07'06 gegen 06'19 - wenn man die Wiederholung in den späteren Einspielungen abzieht die langsamste Einspielung des I. Satzes !) beiträgt. Ein anderer Unterschied ist der klare und helle Klang der Aufnahme. Das Kœckert-Quartett spielt den I. Satz wie aus einem Guss, es ist eine große Linie. Im Vergleich zu anderen, besonders neueren Einspielungen fällt auf, daß die Dynamik zwar eingesetzt wird, aber eher sparsam ; an einer Stelle weicht man von der Nowak-Ausgabe ab, nämlich in 173-174, wo Nowak pp notiert, das Kœckert Quartett aber (als einziges Ensemble) f spielt. Auch II führt nicht romantischen Stimmungen, auch hier herrscht

Klarheit vor und das Spiel bleibt leicht und hell. III wird nüancenreich gespielt, aber glasklar ; es wirkt verspielt, aber nicht elegant und das Trio wird ziemlich schnell gespielt (00'49 gegen Keller Quartett 00'57) . IV ist sehr kontrastreich, das erste Thema heftig, das zweite zarter ; das pp in 180 wird über ein Diminuendo erreicht.

Das relativ unbekanntes Bamberger Dom-Quartett (jetziger Name : Bamberger Streichquartett) war allem Anschein nach hauptsächlich regional aktiv, aber wer von da aus Rückschlüsse auf die Qualität der Aufnahme machen würde, wäre einem Vorurteil erlegen. Die Einspielung hat einen eigenen Stil, der schon gleich zu Anfang deutlich wird. Die Einleitung von I (1-6) wird langsam gespielt, quasi als « Auftakt » , um dann mit einer Beschleunigung das Allegro moderato zu erreichen. Dieser Interpretationsansatz lässt sich auch im weiteren Verlauf verfolgen : Es gibt zwar ein Grundtempo, aber dieses wird immer wieder modifiziert, und so entsteht eine geladene, Ausdrucksstarke Interpretation, die von der variablen, mit viel Phantasie eingesetzten Dynamik unterstützt wird. Dadurch klingt das Werk weniger anfängerhaft als beim Keller Quartett und dem Kœckert Quartett. II wird zart, aber, anders als beim Keller Quartett, gleichzeitig fest gespielt, leicht und gleichzeitig mit einem warmem Ton, wie überhaupt das Dom-Quartett einen dunkleren Klang produziert als die beiden Vorgänger. Das Scherzo klingt eher lieblich-biedermeierlich mit einer Prise Nachdenklichkeit, und das Scherzo ist ein Wunder an Zartheit ; man kann sich höchstens fragen, ob dem Presto, das Bruckner hier vorschreibt, Genüge getan wird - mit 03'37 ist dieses Scherzo fast das langsamste aller Aufnahmen (Reinhold Quartett : 03'39) . IV ist weniger auf Kontrastwirkung ausgelegt als beim Keller Quartett, und das gilt auch für die Dynamik : Die Extreme ff und pp sind nicht sehr ausgeprägt (vergleiche T. 176, 180, 189) , und da sich auch das Ritardando am Schluss in Grenzen hält, verschenkt man ein wenig von der Klimaxwirkung.

Das Bruckner-Quartett strebt in seiner Einspielung (1991) vor allem nach Klarheit, aber « klar » bedeutet hier nicht etwa « klassisch » (wie etwa beim Kœckert Quartett) , sondern meint einen eher nüchtern-sachlichen Spielstil ; es geht weniger um runden Schönklang als um eine scharfe Profilierung der Musik. In I gibt es einige nur leicht angedeutete Ritardandi, die dynamischen Unterschiede dienen dazu um Strukturen hervorzuheben und Spannung aufzubauen. Die Koda von I gelingt so packend. Trotzdem bleibt der I. Satz insgesamt etwas brav. Das Andante (II) ist mit 07'45 sehr langsam, ist eher ein Adagio und atmet Wehmut ; besonders in diesem Satz ist die Dynamik sehr schön abgestuft. Das Scherzo wird tänzerisch leicht gespielt, gleichzeitig auch strikt im Rhythmus, ist also nicht « wienerisch » weich. Das Trio verbreitet einen gewissen Charme, aber auch hier bleibt die Klarheit vorherrschend. IV klingt dann lebhaft und forsch, Sensibilität scheint diesem Spielstil fremd zu sein. Unterschiede in der Dynamik sind hier nicht sehr ausgeprägt - so fällt das ff (176) nicht besonders auf, das pp in 180 ist eher ein p. Die Interpretation ist jedoch konsistent. Die Aufnahme ist gut, aber etwas kühl ; vor allem die I. Geige klingt in den Ecksätzen in höheren Lagen leicht scharf.

L'Archebudelli (1994) hat sich historischen Instrumenten und einem entsprechenden « historischen » Spielstil verschrieben, und das hat natürlich einen deutlich anderen, im Vergleich « herben » Klang zur Folge, an den manche sich vielleicht erst noch gewöhnen müssen, aber dadurch gelingt eine wunderbare Transparenz im Ausdruck. L'Archibudelli ist übrigens das erste Ensemble, das in seiner Aufnahme die Wiederholung im I. Satz spielt. Ähnlich wie das Bamberger Dom-Quartett werden in I die ersten Takte eher nachdenklich gespielt, wonach dann das Tempo beschleunigt, im weiteren Verlauf aber variabel gehandhabt wird. Das Spiel ist lebhaft und glasklar, die Dynamik variiert, und das macht den Ablauf spannend. Durch den Tempokontrast gelingt die Koda effektiv. Wenn man die Aufführungsdauer um die Wiederholung korrigiert, stellt man fest, daß dies die bisher schnellste Einspielung des I.

Satzes ist, aber das Reinhold Quartett und vor allem das Leipziger Streichquartett werden dieses Tempo noch unterbieten ; für die anderen Sätze liegen die Tempi im Durchschnitt. II klingt zart und intim ; die I. Geige spielt die Hauptrolle, die anderen Instrumente drängen sich nicht in den Vordergrund. Emotionen gelangen nicht durch Eruptionen, sondern durch leichte Tempomodifizierungen zum Ausdruck. Gerade diese zurückhaltende Spiel hinterlässt großen Eindruck. III lebt vom Kontrast zwischen Scherzo und Trio, ersteres eher burschikos-männlich, letzteres anmutig-weiblich. Wie I kennzeichnet sich IV durch lebhaftes Spiel, das durch zum Teil heftige Crescendi unterstrichen wird, etwa 46-50, mit einem ausgekosteten herben Akkord 51-52 - wir sind hier weit vom vergleichsweise « abgeklärten » Spiel des Kœckert Quartetts entfernt. Ab 137 wird dann ein langsames Crescendo aufgebaut, das nach zwei ausgespielten Fermaten in den sorgfältig aufgebauten Klimax mündet.

Die Einspielung des Tassilo Quartetts, 1996 zusammen mit anderen selten gespielten beziehungsweise nie vorher aufgenommenen Werken des Komponisten aus Anlass des 100. Todestages auf CD erschienen (die schon deshalb eine kleine Kostbarkeit darstellt) erreicht dieses Niveau trotz virtuosen Spiels nicht. Das Ensemble spielt sehr begeistert, ist aber wenig um Subtilitäten bemüht. Anders als bei L'Archebudelli ist die Balance nicht optimal, alle vier Instrumente klingen gleich laut und dadurch wirkt die Musik unruhig und ungestüm. Der Spannungsaufbau gelingt nur mäßig ; so wirken zum Beispiel die langsamen Takte am Ende von I (174-176) nicht. Das Andante bleibt blass, verläuft zu gleichmäßig. IV ist mit 04'48 von allen Einspielungen am langsamsten - bestimmt kein « Schnell » , wie die Partitur vorschreibt und dadurch wirkt der Satz schwerfällig, zumal die begleitenden Stimmen der Bratsche und des Cellos genau so laut klingen wie die I. und 2. Geige. Für die Aufnahme gilt, daß sich an dem Spiel technisch wenig aussetzen lässt, nur berührt es zu wenig, trotz aller Sorgfalt, die darauf verwendet wird.

Die Aufnahme des Reinhold Quartetts (2002) bietet makellostes Ensemblespiel, präzise und homogen. Die Dynamik dient der Abstufung, es wird subtil gespielt und schön phrasiert. Am Ende von I erzeugt das « Langsamer » (174-176) Spannung, die sich dann in den Schlusstakten (177-179) löst. Die Schönheit des Spiels mutet kühl an, ein Bild, das allerdings in II leicht korrigiert wird : Das Andante wird stellenweise mit großer Zartheit gespielt, etwa zwischen C und E (38-58) - leicht und zart tänzeln die Figuren daher, ohne daß dabei die Expressivität zu kurz käme. Leider können III und IV die Erwartungen nicht einlösen, und das dürfte vor allen Dingen an den gewählten Tempi liegen. Das Scherzo ist mit 03'39 das langsamste aller Einspielungen, es ist dadurch etwas zahm und bieder geraten ; das Trio dagegen klingt lieblich und sogar etwas empfindsam. Auch das Schluss-Rondo ist mit 04'22 nicht wirklich schnell, und da dadurch die (Fermate-)Pausen relativ lang geraten, droht die Einheit zu zerbröckeln, weil Bruckner in diesem kurzen Satz, anders als bei seinen späteren großen Symphonien, keine langen Spannungsbögen aufbaut. Das pp (180) geht mit einer Verzögerung einher, wodurch das Ritardando am Schluss (189) an Wirkung einbüßt und das Quartett mit einem fast tragisch-pathetischen Unterton endet, den man nach dem Vorhergehenden nicht erwartet hätte. Eine Einspielung, die also einen etwas zwiespältigen Eindruck zurücklässt.

Die schnellste Einspielung bisher stammt vom Leipziger Streichquartett (2004) , und zwar wird dies vor allem durch den I. Satz bewirkt : 07'56 inklusive Wiederholung, 05'50 ohne. Das Ensemble spielt sehr eloquent und phrasiert sehr schön, trotz des hohen Tempos. Die vier Stimmen sind mit guter Balance aufgenommen, wobei sich die Stimme der I. Geige nicht auf Kosten der anderen produziert. Die Wiederholung ist nicht eine Reproduktion des ersten Durchgangs, sondern variiert diesen leicht. Dies ist eine klare Interpretation, eher auf Haydns Spuren als der Romantik verpflichtet -

frisch, beweglich, stellenweise fast heiter, fast ungewohnt für Bruckner ! Für ein Allegro moderato mag das vorgelegte Tempo aber doch etwas schnell anmuten. Der 2. Satz wirkt entrückt und ätherisch, ist von apollinischer Schönheit. III ist das wieder erdverbunden und schnell (vergleichbar mit L'Archebudelli, Keller und Kœckert) . Das Trio ist eine Spur behäbiger, bleibt aber tänzerisch - man ahnt quasi den Ländler dahinter. IV ist ein spukhaft gespieltes Rondo, teils aber auch heiter, mit skurrilen Läufen am Rande der Konvention ; es wird gespielt als ein Mix von Klassik und Romantik.

Ganz anders die Aufnahme des Fine Arts Quartet (2007) , die zu den langsameren gehört. Der etwas melancholische Einsatz trägt gewissermaßen : Das Fine Arts Quartet greift nach etwa sieben Takten kräftig zu und bringt eine packende Interpretation, die hie und da kräftige Akzente liebt und auch vor leichten Portamenti und Rubati nicht zurückschreckt, so daß eine gewisse Pathetik dieser Einspielung nicht fremd ist. Sie wartet weniger mit subtilen Nüancen auf, sondern bringt eine emotionsgeladene Interpretation, die trotzdem alles andere als grob gestrickt ist - das Quartett liefert Spiel vom höchsten Niveau. II ist mit 06'55 langsam, aber das Bruckner Quartett und das Israel String Quartet sind da langsamer) ; daß Spiel ist sehr kantabel, kennt aber kaum echt leise Stellen. Auch das Scherzo gehört mit 03'18 nicht zu den schnellsten Aufnahmen (es bewegt sich im Mittelfeld) , wird aber sehr lebhaft und erdverbunden gespielt, wogegen das Trio sehr leichtfüßig wirkt. Das Rondo (IV) wird nicht wirklich « schnell » gespielt - mit 04'31 ist es die zweitlangsamste Aufnahme - aber wohl vital, so daß nicht der Eindruck der Langsamkeit entsteht, wie beim Tassilo Quartett und dem Reinhold Quartett, obgleich es immer wieder ganz leichte Verzögerungen gibt. Zwecks Steigerung der Intensität wird zweimal vor einem Fermate (166, 176) ein Ritardando eingelegt. Die Dynamik spielt in dieser Aufnahme eine untergeordnete Rolle (wie in Bruckners Manuskript) sie besticht durch ihr warmes, glutvolles Spiel.

Ähnlich klingt die Aufnahme des Israel String Quartet. Auch hier wird der I. Satz robust und forsch gespielt, zarte Momente sind selten - das Ganze klingt wenig « biedermeierlich » , eher zupackend, aber auch packend. II bildet dazu einen großen Kontrast, was den Andante-Charakter wirksam betont. Die einzelnen Figuren werden rhythmisch präzise gespielt, und das verleiht dem Satz stellenweise etwas Tänzeldes. Mit 7'08 ist II eher langsam ; nur das Bruckner-Quartett war 1991 noch langsamer, während das Fine Arts Quartet mit 06'55 etwas schneller ist. Das Scherzo - Presto - ist eine Spur langsamer als man vielleicht erwartet hätte, das Trio aber wirkt tänzerisch leicht und schnell und im Vergleich zu seiner Umgebung auch zart. In IV werden die Kontraste zwischen den einzelnen Abschnitten scharf herausgehoben, robust und zart wechseln sich ab, wodurch die Interpretation sehr lebhaft und spannend wird. Durch die Art der Interpretation wird das Quartett über den Status eines « Anfängerwerks » hinausgehoben und verweist mehr auf den späteren Bruckner. Die Aufnahme wirkt sehr transparent.

...

The 29 year old Johannes Brahms visits Vienna for the 1st time and, after several extended stays, will make it his residence.

The 30 year old Heinrich Bellermaun publishes his treatise, « Der Contrapunct, oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition » (Counterpoint, or guidance for voice-leading in musical Composition) , which will become the main text used by Arnold Schœnberg when he begins his teaching career in earnest, in 1904.

The 49 year old Richard Wagner has a brief love-affair with actress Friederike Meyer, sister of « Frau » Meyer-Dustmann, of the Vienna Opera. As a result of the affair, Wagner cannot get « Tristan und Isolde » staged at the Vienna Opera, and his wife, Minna, also finally leaves him for good. Wagner is also granted amnesty from Saxony. He periodically works on the libretto of the Opera, « Die Meistersinger von Nürnberg » .

The 43 year old Franz von Suppé produces, in Vienna, his Operetta, « Zehn Mädchen und kein Mann » (10 Maidens and no Man) .

In Brussels, woodwind manufacturer Eugene Albert mechanizes the Iwan Müller 13 key system clarinet by the use of Theobald Böhm's brille on the right-hand joint, creating the « Albert system » , also still called by its old name of « simple system » , and a clarinet system still in some use today, especially in Eastern Europe.

22 septembre 1862 : Otto von Bismarck becomes Chancellor of Prussia, and immediately begins a policy of uniting Germany as a « Kleindeutschland » (little Germany) under Prussian rule ; as opposed to the idea of a « Großdeutschland » (large Germany) which would include Austria.

WAB 96

12 octobre 1862 : **WAB 96** - « Apollo-Marsch » , marche en mi bémol majeur pour harmonie militaire (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba et timbales) . Originellement attribuée à Bruckner, l'œuvre est en réalité du compositeur hongrois Béla Kéler, un autre élève du Maître contrapuntiste Simon Sechter. Création au monastère de Klosterneuburg, le 12 octobre 1927. Publiée en 1934. Durée approximative : 4 à 5 minutes. L'œuvre servira de modèle à la Marche militaire de 1865 (**WAB 116**) .

...

The March in D minor (**WAB 96**) is the only one of the 4 Orchestral Pieces which has some slight indication of the Bruckner to come. It is interesting to note that it already contains a passage which will recur much later in the 8th Symphony. The orchestral setting of the March used 2 additional trombones.

WAB 115

Vers 1862 : **WAB 115** - « Mazzuchelli-Marsch » , marche en l'honneur du Conte Earl Mazzuchelli, en mi bémol majeur (Allegro moderato - Allegro) pour orchestre. Originellement attribuée à Bruckner, elle est en réalité du compositeur hongrois Béla Kéler (Adalbert von Kéler-Béla) , un autre élève du Maître contrapuntiste Simon Sechter. (De 1856 à 1860, Béla Kéler sera le chef musical de la bande militaire du Conte Mazzuchelli.) Cette composition servira de modèle d'orchestration pour la Marche militaire de 1865 (**WAB 116**) . Création à Vöcklabruck, le 14 septembre 1924.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : XII/8, Anhang, édition Rüdiger Bornhöft (1996) .

...

WAB 115 : « Apollo-Marsch » (« Mazzuchelli-Marsch ») in E-flat major for concert band ; actually composed by Béla Kéler, another pupil of contrapuntist Simon Sechter. A model for the Military March, **WAB 116**.

Anton Bruckner copied the instrumentation and form (but not the harmony) of Béla Kéler's « Apollo-Marsch » (also called « Mazzuchelli-Marsch ») exactly for his own March in E-flat major. The « Apollo Marsch » was later mistaken for a work by Bruckner.

Anton Bruckner and the « Apollo March » for military band

(Paul Hawkshaw, Yale School of Music.)

Throughout this Century, bands have included 2 Marches by Anton Bruckner (1824-1896) in their repertoire of compositions by major 19th Century composers : the March in E-flat Major (**WAB 116**) and the « Apollo March » (**WAB 115**) . (1) While there is no doubt that Bruckner composed the former work because it survives in an autograph score signed and dated by him, the « Apollo March » has no such unassailable claim to authenticity. (2) No autograph materials survive for this piece. (3) Its authorship was questioned, as early as 1937, by Max Auer who stated that the authenticity of the work was doubtful without giving any reason for his suspicions. (4) Max Auer's reservations notwithstanding, more recent Bruckner scholars, such as, Deryck Cooke, Renate Grasberger, Leopold Nowak, Manfred Wagner, and Derek Watson, have continued, albeit with a certain degree of ambivalence in some instances, to include the « Apollo March » in the corpus of the composer's works. (5) This paper will reconsider the question of the authorship of the « Apollo March » from 2 points of view : (1) since there is no surviving autograph evidence, how did the piece come to be associated with Bruckner ; and (2) do the surviving sources contain any information which would confirm that the work is by the composer ? The earliest reference I have been able to find connecting the March with Bruckner is an obituary which appeared in 1897, 1 year after the composer's death. (6) Observing that the March survived in a copyist's score only, the author, Heinrich Rietsch, included it in his list of Bruckner's works without any further elaboration. He did not speculate as to a possible date of composition. 5 years later, Max Graf wrote that Bruckner had composed the « Apollo March » and the March in E-flat Major for a military band which was stationed in Linz. (7) He did not give any source for this information and did not suggest a date of composition for the « Apollo March » . In 1921, Franz Gräflinger assigned both the E-flat Major March and the « Apollo March » to the year 1860, without any explanation. (8) 2 years after that, Max Auer wrote that Bruckner composed both Marches in 1865. (9) Once again, no reasons were given. In 1932, in the 3rd volume of the biography begun by August Göllerich, Max Auer changed his mind, stating that Bruckner wrote the « Apollo March » in 1862, as an exercise for his composition teacher Otto Kitzler. (10) Auer must not have been entirely confident about this date either because he gave no evidence in support of it and, at the end of the volume, listed the March among Bruckner's undated Linz compositions. He also observed that only a copy score of the piece survived. (11) By 1937, as we have seen, he had begun to doubt that the piece was by Bruckner at all. Subsequent studies have added no new information concerning the March. This brief survey of the literature points out 2 important facts :

(1) Renate Grasberger : « Werkverzeichnis Anton Bruckner » (WAB) , Hans Schneider, Tutzing (1977) , pages 128-129.

(2) Austrian National Library, Wien : Mus. H~. 3168 is the autograph of the March in E-flat Major.

The signature and date, 12 August 1865, appear on folder 4v. , at the end of the composition. The work is also preserved in « Wien Mus. Hs. 6027 » , a copy score by Bruckner's principal Linz copyist, Franz Schimatschek. The composer signed this manuscript on folder 1r.

(3) Paul Hawkshaw : « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works » . Ph.D. dissertation, Columbia University (1984) , page 302.

(4) August Göllerich and Max Auer : « Anton Bruckner : Ein Lebens- und Schaffensbild » . Gustav Bosse Verlag (1922-1937) , Volume 4, page 227.

(5) Deryck Cooke : « Anton Bruckner » , « The New Grove Dictionary of Music and Musicians » , Stanley Sadie Edition, Macmillan Publishers Limited, London (1980) . Volume 3 : page 366.

Renate Grasberger : **WAB 128**.

Leopold Nowak : « Anton Bruckner : Musik und Leben » , Rudolf Trauner Verlag, Linz (1973) , page 293.

Manfred Wagner : « Bruckner » . B. Schott Söhne, Mainz (1983) , page 68.

Derek Watson : « Bruckner » , J. M. Dent & Sons, London (1975) , page 156.

Deryck Cooke, Renate Grasberger and Derek Watson list the work as doubtful ; Leopold Nowak and Manfred Wagner do not.

(6) Heinrich Rietsch : « Anton Bruckner » . « Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog 1/1896 » , Reimer Verlag, Berlin (1897) , page 311.

(7) Max Graf : « Anton Bruckner : Der Entwicklungsgang » , « Die Musik I » (1901-1902) , page 584.

(8) Franz Gräflinger : « Anton Bruckner : Sein Leben und seine Werke » , Gustav Bosse Verlag, Regensburg (1921) , page 114.

(9) Max Auer : « Anton Bruckner : Sein Leben und Werke » , 2nd edition, « Musikwissenschaftlicher Verlag » , Vienna (1934) , page 109. The 1st edition appeared in 1923.

(10) August Göllerich - Max Auer, Volume 1 of 3, page 144. The 1862 date has been accepted by most subsequent Bruckner biographers.

(11) Ibid. , page 658, 2.

Béla Kéler

Le chef d'orchestre et compositeur de musique de danse Béla Kéler (connu sous le nom d'Albert von Kéler) est né le 13 février 1820 à Bartfeld, en Hongrie. Adorant la musique, il jouait du violon dès son enfance, mais son père l'envoya faire son droit à l'Université. Cela n'empêcha pas le jeune homme de s'occuper de peinture et de faire du paysage pendant plus de 3 ans, après quoi, il étudia sérieusement la musique. S'étant rendu à Vienne, en 1845, il y étudia le contrepoint et l'harmonie avec Maurice Schlesinger et Simon Sechter, tout en tenant une partie de violon dans l'Orchestre de l'un des théâtres de l'endroit (le « Theater an der Wien ») . Puis, en 1856, il partit pour Berlin, où il devint le chef d'orchestre de la « Sommer'schen Kapelle » , dirigée précédemment par Joseph Gung'l, et où il se distingua, tout à la fois, comme directeur, violon solo, compositeur de danses, de marches, et de pots-pourris. En 1855, il retournait à Vienne pour succéder à Auguste (Augustin) Lanner, qui venait tout juste de mourir. En 1856, il devenait chef de musique d'un régiment d'infanterie et, en 1867, se fixait à Wiesbaden comme chef d'orchestre du « Kursall » , conservant cette position jusqu'en 1873. À partir de ce moment, le mauvais état de sa santé vint l'obliger au repos. Il vécut retiré à Wiesbaden, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer encore à la composition. Béla Kéler mourut le 20 novembre 1882 à Wiesbaden, en Allemagne.

Outre ses nombreux morceaux de musique de danse, on lui doit quelques Ouvertures, des lieder, des Concertos et des fantaisies pour violon. Le nombre de ces œuvres publiées s'élève à environ 110 Opus.

Aelpler's Lust, Opus 96.

Am schönen Rhein gedenk ich dein, Opus 83.

Árva lány haj a suvegem bokrétája, Opus 38.

Bártfai Emlék Csárdás, Opus 31.

Bokréta-Csárdás, Opus 40.

Come palpita il mio cor, Opus 61.

Conferenz Quadrille, Opus 28.

Courier-Galopp, Opus 19.

Csokonay-Overture, Opus 139.

Deutsches Gemüthsleben Walzer, Opus 88.

Ein Ton aus deiner Kehle, Opus 9.

Eine Liebesgabe, Opus 92.

Emlék sugarak, Opus 50.

Französische Lustspiel Overture, Opus 111.

Die Friedenstaube, Opus 80.

Grand Galop infernale, Opus 60.

Kimo Kaimo Galopp, Opus 84.

Des Kriegers Heimkehr, Opus 81.

Die letzten Glückstunden, Opus 100.

Lustspiel-Overture, Opus 73.

Mazur przemyski, Opus 97.

Nagy-Szebeni emlék, Opus 123.

Österreich-Ungarn Walzer, Opus 91.

Ouverture Romantique, Opus 75.

Rákóczy-Overture, Opus 76.

Rösige Träume Walzer, Opus 72.

Schlummerlied, Opus 10.

Sempre crescendo Galopp, Opus 119.

Serenata Veneziana, Opus 98.

Spanische Lustspiel-Overture, Op.137.

Die Sprudler, Opus 65.

Tokaji cseppek Csárdás, Opus 54.

Üdvözlet Hazámhoz, Opus 56.

Ungarische Concert-Overture, Opus 136.

3 Ungarische Idyllen, Opus 134.

Üstökös-Csárdás, Opus 49.

Wanderlied, Opus 23.

Werböczy Csárdás, Opus 46.

Wiedersehen Polka, Opus 41.

...

The Slovakian-Hungarian composer and conductor Béla Kéler (also known as Vojtech Keler, Adalbert Kéler, Albert Paul Keler, Adalbert Paul von Kéler) was born on 13 February 1820 in Bardejov (Slovakia) and died on 20 November 1882 in Wiesbaden (Germany) .

Father Stefan (1781-1849) was a Principal magistrate of the town of Bardejov (part of Austria-Hungary during this period) . Mother Anna (1793-1848) raised 13 children. Siblings : Frederika, Stefan, Emilia, Antonia, Matilda, Augusta, Apolonia, Ferdinand, Viktor, Jozefina, Amalia.

As a little boy, Béla Kéler studied violin with Franz Schiffer, in Bardejov. The household was German. In 1834, he studied at the « Lyceum » (« Gymnasium ») , in Levoca. Then, he studied at the evangelical Collegium, in Presov. Later, he went for short studies (law, philosophy and, also, Hungarian language) , in Debrecin. Soon, he left and studied again in Presov. Living and working in Presov, he lead the student orchestra there.

After dropping-out of Law school, Kéler worked on a farm where he read a text book by Saint-Florian composer Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) and started practicing the violin. By the time he moved to Vienna, he was good enough to play in the Orchestra of the « Theater an der Wien » . While holding this position, he studied with

contrapuntist Simon Sechter. Since 1845, Kéler heads the « Theater an der Wien ». He became leader of the « Gung'l Band » in Berlin, in 1854, and, the next year, succeeded August (Augustin) Lanner (1801-1843) in Vienna. From 1856 to 1863, he was « Kapellmeister » of an infantry regiment in the Vienna garrison. In 1863, he left for Wiesbaden. In 1867, he joined the « Kur » Orchestra, in Wiesbaden, where he remained until 1873. In the 1870's, he toured all over Europe.

Kéler was very popular as a composer of orchestral and dance music, and was looked upon as one of the best of writers of violin solos. His Overtures and compositions for small orchestra were long popular in the United States and England.

Composer Johannes Brahms based one of his Hungarian Dances on a « csárdás » by Kéler ; he mistakenly thought it was a genuine Hungarian folk melody.

Béla Kéler legated all his works (autography, etc.) to the town of Bardejov.

...

Béla Kéler (whose real name is Albert von Kéler) was born at Bartfeld, in Hungary, on 13 February 1820. After attempting both law and farming, he settled himself to music and, in 1845, began regular study in Vienna, under Schlesinger and Sechter, playing the fiddle in the band of the « Theater-an-der-Wien », at the same time. May 7, 1854, he took the command of « Gung'l » 's Band, in Berlin, and began his career as conductor, solo-player, and composer. After a few months, in Berlin, he returned to Vienna, and succeeded to August (Augustin) Lanner's position at the head of that celebrated band. This, again, he left before long for an infantry regiment. As band Master to the latter, he was called to Wiesbaden, in 1863, and, in 1870, became « Kapellmeister » of the « Kur » Orchestra there, a post which he resigned from ill health, in 1872. He still resides in Wiesbaden, and celebrated his silver anniversary on May 7, 1879. He died on 20 November 1882. His works, which have reached Opus 130, consist of Overtures, dance music, and pieces for solo violin, all distinguished for showy brilliant style and clever orchestration. Among the most popular are his « Hofnungssterne Valse » ; « Hurrah-Sturmgalopp » ; « Grosser Sturmgalopp » ; and the « Friedrich-Karl » March.

...

It reads February 13th, 1820. Principal magistrate of the town, Stefan Keler and his wife Anna (born Bothová) are happy parents of a new-born baby boy, Albert Paul. The Kelers belonged to Upper-Hungarian Protestant peerage. They acquired privilege from King Leopold, in 1699, and they deservedly used their own Coat of arms. Father Stefan was a city Counsellor and a school superior of his Protestant church. The mother took good care of numerous family and raised 12 children. In his last will, Béla Kéler introduced the names of his siblings in this numerical order : Frederika, Stefan, Anna Emília, Antónia, Matilda, Augusta, Apolónia, Ferdinand, Viktor, Jozefina and Amália. The household of the Kelers was German. Folk schools in Bardejov belonged to the Clergy, until 1898. Albert Paul attended the Protestant Boys' School (just behind the church) with German as the tuitional language. As a boy, Albert Paul could hear on the

street the majority of people speaking Slovak, or a soft Upper-Saris dialect. He couldn't speak Hungarian and nobody couldn't speak his language fully, even if he later started to use Béla as his 1st name.

He was gifted musically, since childhood. When he entered school, he started to play the violin as a student, in the Bardejov's Choir under « Kapellmeister » Franz Schiffer. He was an autodidact at piano playing. In October 1834, his father enrolled him at the Protestant « Lyceum » (« Gymnasium ») , in Levoca. He continued his education in Debrecín, studying law and philosophy and learning Hungarian. He didn't last too long there, and returned to the Protestant College, in Presov, where he probably led a Student Orchestra. He finished studying law with excellent grades. According to the wish of his parents, he was supposed to devote his life to agriculture. On July 1st, 1840, he worked in Liptov ; then, in Mukacevo ; and later, in Beskydy. For 1 year, he stopped to think about his future. His mind was full of music and notes ; not full of grain and plough. To fulfill the wish of his parents, he started to work for his brother at the Law Manor, in Halic.

In the evening, after work, he often played violin and improvised waltzes which he composed during his student years. During his 4 years of « agricultural life » , he wrote approximately 50 compositions plus studied musical theory, in the evenings, with Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) . The book entitled « Theorie der Tonkunst » was precious to him. Step by step, he decided to leave agricultural life to devote himself entirely to music. His brother lost his personal fortune (due to natural disasters) . Bela Keler could now return back to Bardejov.

Keler didn't find his parents at home ; they were staying in their Villa in Bardejov Spa (the Villa isn't there anymore) . He became a member of the Spa Orchestra and, in 1844, he decided to leave Presov and make his living as a musician. He taught music, practiced, played in the Theatre Orchestra, and saved some money.

In 1845, the noted Viennese theater, « Theater an der Wien » , announced a recruitment campaign. They were looking for a 1st violin. Keler applied and got the position. He left home and family. His professional career started, as 1st violin at the « Theater an der Wien » , with the presentation of Friedrich von Flotow's light Opera « Alessandro Stradella » . In Vienna, he received great impulses in musical development. He studied instrumentation and harmony with Maurice Schlesinger and counterpoint with Simon Sechter. His artistic evolution was influenced by great European composers such as Hector Berlioz and Giacomo Meyerbeer. He played under the direction of Gustav Adolf Lortzing and Franz von Suppé. In Vienna, he stayed for 9 years and, there, he composed his 1st significant composition, a Romantic Overture (« Ouverture Romantique ») , which was appraised by the conductor of the Theater, Franz von Suppé. Shortly after, Keler conducted the work himself during a public concert. It was printed and edited in its revised form, in 1872, as Opus 75, by the Publishing House C. J. W. Spiegel of Leipzig, in Saxony. From 1846, the other Keler's compositions started to be published in various publishing houses. His popularity was growing.

He left Vienna, in 1854, as he accepted the position of conductorship in the Berlin Band of J. Sommer under the name « Béla Kéler » . He won the Berlin audience with his « Valse » called « Hoffnungssterne » (Waltz of Stars of Fortune) , Opus 17. His next success came with the « Grosser Sturmgalopp » , Opus 12, a spectacular concert work which was performed in Berlin for more than 23 years, after Kéler's departure.

In September 1854, Kéler was performing the « Seemannsfahrten Valse » (Waltz of the Journeys of Sailors) , Opus 43, in the « Hamburger Tonhalle » . A year later, he was in Vienna, where he led the Orchestra after the death of August (Augustin) Lanner. In December 1855, he conducted a splendid concert in Hietzingu, near Schonbrun. He performed his large composition « Eine Nacht in Venedig » (Night in Venice) . Only a fragment has been preserved. From the old printed programs, we can partially imagine the extent of the work. For the next 4 years, he became the military band Master for Count Mazzuchelli. That brought him performances in Pest', Debrecin, Brasov and Sibiu. In 1860, his health condition worsened rapidly and he had to stop conducting to be cured. Later, he left the military service too. Then, he stayed in Pest where he founded the Orchestra with his childhood friend Joseph Dubec. During the inaugural concert, he performed, for the 1st time, his duo for violin named « Die Kunstbruder » . The New Folk Theater, situated in the Budapest burrough of Nepszínház, opened with Kéler's voluminous « Rákozci » Overture, Opus 76.

During the years 1863 to 1866, Kéler conducted the Spa Orchestra and was the manager for the Duke of Nassau, in Wiesbaden. He was performing at Court balls and during many other events. Between 1867 and 1870, he retreated into privacy and devoted his life to composing. In the summer, he travelled a lot, performing his compositions in Switzerland and Paris.

In the summer of 1868, Kéler was having a rest at the Bardejov Spa. During his visit, he performed his compositions. He devoted the profit of it to the inhabitants of his birthplace which was hit by fire. After his return to Wiesbaden, he conducted the premiere of his « Valse » named « The beautiful Rhine, I will remember you » (« Am schönen Rhein gedenk' ich Dein ») , Opus 83. Quality of this composition was often compared to Johann Strauß' « The Beautiful Blue Danube » Waltz. It is the most famous Kéler's composition which was performed world-wide and was printed in many Publishing Houses in Berlin, Paris, Milan and London. In December 1868, he conducted wide-ranging cycle of concerts.

On July 25th, 1870, he was commissioned to lead the Spa Orchestra, in Wiesbaden, and he remained at this post until December 1872. With no rest, he was writing composition after composition. He was an incredible hair splitter and he kept every printed program of his concerts. Thanks to this personality feature, we can say that he conducted the incredible number of 366 concerts, altogether. Since May 1872, he conducted the Orchestra in Wiesbaden, only as visitant. He devoted all his free time to composing. We can mention, for example, the « Valse » named « On the Wings of Love » (« Auf Flügel der Liebe») , Opus 93, or his 100th Opus, the « Valse » named « Last Moment of Happiness » (« Die letzten Gluckstuden ») , Opus 100. In September 1874, he was associated with the London Covent Garden Opera House, where he organized and conducted the so-called « Concerts populaires » . For the occasion, he performed some of his own compositions : « Die schöne Reiterin » , Opus 102 ; the « Valse » named « On the Bank of the River Thames » (« An der Themse Strand ») , Opus 104 ; and « The Beautiful English Woman » (« La Belle Anglaise ») , Opus 109. Concerts in Manchester followed at the « Free Trade Hall » . In 1875, he conducted Symphonies in Berlin. In June of the same year, he led the « Gung'l » Orchestra, in Munich. In the beginning of September, he was conducting at the « Tonhalle Zürich » Concert Hall and performed a series of successful concerts near Luzern. In January 1875, he came back in London. There, he conducted and composed 7 new works. After all these successes, he returned to Wiesbaden and composed : the « Valse » named « From the Rhine to the Danube » , Opus 138 ; the « Turkish March » , Opus 128 ; and the « Russian March » , Opus 127. We know nothing on him from the year 1877. In 1880, in Bardejov Spa, Kéler modified his youth song named « Ach Liebste, wen ich bei Dir bin » , which was

published as Opus 103. We know that, in 1881, Kéler performed a total of 134 concerts in Wiesbaden, Berlin and Leipzig.

Béla Kéler died in Wiesbaden, on November 20th, 1882, aged 62. He is also buried there. Even during the last days of his life, he never forgot the home of its birthplace which he loved and where resides his musical heritage.

On his gravestone, we can see chiseled-out the 1st bars of his « Valse » named « Beautiful river Rhine, I will remember you » plus the inscription :

« Béla Kéler, composer and band Master of the Duke from Nassau. Born and educated in the Upper-Hungarian Kingdom, he performed and deceased in Wiesbaden. »

The German newspaper « Hamburger Fremdenblatt » published a comprehensive retrospective of his work and his life. During the 23 years of composing and conducting activities, he received the following honours :

King Oscar of Sweden and Norway awarded him with the « Literis et artibus » Gold Medal.

King Wilhelm IV of Prussia awarded him with a hand-made Jar.

German Emperor Wilhelm I awarded him with a golden ornamental Brooch.

The Duke of Nassau awarded him with the « Für Verdienste und Wissenschaft » Silver Cross.

Some of these awards plus others (with their proper documentation) are preserved in our Museum.

Love to homeland and home-town was one of the most important feelings for Keler during his life. He was not married, never had a family, and devoted his life to music. However, he loved his homeland. His compositions are witnesses of this love. He devoted his life to music. His yearning for home had probably started from this well. In his homeland he always found the rest after exhausting concert journeys.

When he felt that the end of his life is near, he made a testament according to which he left all his musical heritage to the cities Bardejov and Prešov. It was not only beautiful and big-hearted deed, but also big honour and trust to his home-town. He believed that old-time town Bardejov will be a dignified caretaker of his heritage and he believed also that his artistic endeavour will not be forgotten.

Short after composer's death his heritage was sent to Bardejov. It encompassed two portraits of the composer, signs manual and original scores with printed versions of majority of his compositions, his awards, printed programs of all his concerts tied in 10 books, two volumes of piano versions of his compositions and so on.

All inclusive extend of Béla Kéler composer's heritage cannot be exactly said, because no list of the items that were

received was preserved. We even don't know if he left such a list. After employees of museum received the heritage, the reference about it was placed in the register office of Bardejov city hall. After Saris Museum was established, the heritage was placed into its collections.

In 1905 the campaign for memorable notice board on Keler's house to be made started as the stimulus from Bardejov cultural institutions. The whole process was led by the commission which consisted of the functionaries of the town. The memorable notice board was opened in 1906 during which the orchestral concert full of Keler's compositions was realized. There is rich correspondence well-preserved from the day in then official language, Hungarian.

Similar event happened in 1952, when there was Keler's memorable notice board exhibited to the public. The original board was removed, but it has been preserved in the deposit of Šariš museum. It is of big size, the material is white marble with golden inscription in Hungarian language. The board is embellished with the embossement of the composer. Simultaneously there was opened also the memorable room of Vojtech Keler. There are displayed two portraits of composer, some manuscripts, printed music and several documents.

Not a single one of the endeavours wasn't sufficient stimulus to the formation of original scientific work about the life and work of the composer. There exists only brief monograph written by opera singer and musicologist, Stefan Hoza. For the present the most comprehensive study of Keler's heritage was written in 1970 by associate professor, Doctor in Philosophy Frantisek Matus, CSc. According to him, Keler's heritage was found in a very inconvenient condition in the deposit of southern citadel. In the wooden container there were precious materials and documents threw with no system, probably the food for mice, the inhabitants of the container. Luckily, precious handwritings were not sharply damaged.

Later prolusory classification and detailed study of the material followed, which was definitively divided in three groups :

The documents and papers were put into paper wrappings with the title and signature. The inventory elaboration of all material followed. The register of the list goes beyond 250 pages and it is in hand-writing. It is tabular and it includes every sheet of music paper. Whole heritage of the musician found its dignified place in the archive of Šariš museum. However, the attention was not paid to this treasure for almost 40 years. It was required to take scores and distribute them to musicians... and play, nothing more.

190 years after Béla Kéler was born, the time might start to fulfill the heritage of our famous countryman. His music is going to be revived, our lives enriched. In the end, let me mention the idea of Štefan Hoza: „Keler crossed the borders of Slovakia and it would be the ingratitude of his countrymen not to recollect his work and life. He deserves it, because in his time he meant a lot: he was popular and reputable. With his work he did honour to his native time-honoured Bardejov and to us, his countrymen.”

...

The creative heritage of Béla Kéler wasn't fully evaluated till now. The exception might be the short study written by Štefan Hoza and only one study by associate professor František Matúš, from the year 1970. From this place, we try to bring a brief section through his work.

Until 1877, 138 of his compositions were published in 12 European publishing houses. Some of the compositions are hand-written and they are the part of the collection of our Museum. Vast editorial activity gives evidence of Kéler's success as the composer and about the quality and popularity of his compositions. He composed 27 voluminous « Valses » ; 27 Marches ; 20 Csardasses ; 18 Polkas ; 15 Songs ; 13 Galops ; 10 Overtures. Many of his compositions were not preserved or they are missing.

Highly-appraised are his Overtures, which were published exclusively in the Publishing House of C. F. W. Spiegel, in Leipzig. Except for aforementioned « Romantic » Overture, Opus 75 ; and « Rákoczi » Overture, Opus 76. The biggest success was the following Overtures : « Comedically » Overture, Opus 73 ; « Comic » Overture, Opus 74 ; « Festive » Overture : « Consecration of the Temple » , Opus 95 ; « French Comedically » Overture, Opus 131 ; and many others.

12 Piece sound painting, « A Night in Venice » for violin and piano in modern revision and arrangement by Pavel Burdych. (Béla Kéler : Noc v Benátkch - revízia Pavel Burdych.)

Kéler composed several extensive compositions, to which belong musical poems for large Symphonic orchestra :

« La Chasse aux papillons » , Opus 133 ; « Serenata Veneziana, quasi Cavatina » , Opus 93 ; musical scene of « The Carpathians » and « A Night in Venice » .

Kéler tackled also extensively other genres : « Csokonay » Overture ; « Grand concert » for violin and orchestra ; « Old and New Year » , a musical dialogue in the questions and answers ; « Der Musikalische Fernsprecher » (The Musical Telephone) ; « Pot-pouri » from Verdi's Opera « Troubadour » ; and many others.

His compositions are written in dance forms but they are appointed more for listening than dancing. The following episode that was preserved in the memory of Almos Jaschika gives the evidence of the fact. When Kéler conducted his « Valse » named « In the New Homeland » , Opus 112, the dancing couples gradually stopped dancing as they were listening with interest for the rest of the « Valse » . Nostalgic and broody atmosphere of the composition (together with many others of his works) serves more to calm down the soul than to initiate somebody to dance. Today, we call this music : therapy. Emotional and melodically attractive are also other « Valses » , such as : « Stars of Hope » , Opus 17 ; « In the Wings of Love » , Opus 93 ; « Sparkling Spring » , Opus 65 ; « Rosy-coloured Dreams » , Opus 72 ; and, also, his last « Valse » called « From the Rhine to the Danube » , Opus 138. And, of course, Kéler's most famous « Valse » called « Beautiful River Rhine » .

However, his vocal compositions are very melodic too. Let's mention his concert « Valse » for soprano and orchestra called « Come palpita il mio cor ! » , Opus 61. Its score and schedule for musical instruments of the Orchestra are

preserved in hand-writing of the author. The part « Árványhaj » , Opus 38, belonged to the most performed songs in « Czardas » form. Kéler's Polkas and Quadrilles belonged in his era to the most popular. Polka-mazurka « Traumglück-Polka » , Opus 94, was published in 2 big Printing Houses : Bote & Bock, in Berlin ; and Cramer, in London. Interesting fact is that his « Grand Diabolical Galop » (« Grand Galopp Infernale ») , Opus 60, was composed in Prešov, in February 1861. The piano version was dedicated to all poor « dancesick » devils. The composition is divided into the following parts : « Orcus » , « The Choir of Diabolical Ghosts » , « Furies in Action » , « Dance of Demons » , « Hour of Ghosts Stroke » , « Revelation of Pluto » , « Jubilant Welcoming in Orcus's Temple » .

The peak of Kéler's career is probably « Memorial Czardas of Bardejov » , Opus 31, published in Germany as « Erinnerung an Bartfeld » . The composition was written in July 1858 on the road from Bardejov to Debrecin, as it is preserved in one of printed parts. At that time, the composer was on his way to 10th Regiment of Earl Mazzuchelli, where he had the position of a military band Master, at that time.

32 bars of a Béla Kéler work were the inspiration for Johannes Brahms, some 11 years later. He used them in his 5th Hungarian Dance. Contemporary critics accused Brahms of stealing spiritual property of other composers. It is well-known that Kéler kept friendly relationship with Brahms and he put his Dances through detailed analysis. He found-out that 9 of 10 Brahms' Dances contained melodies that were later used by composers like Herbert Windt, Fred Rizner, Travník, Sarkozy and others. Written record with the analysis is the part of Kéler's heritage. According to František Matúš :

« These facts cannot be used to blame Brahms of plagiarism, even if they are credible. Brahms, in the title of its 1st publication, warned that it is only a musical arrangement, not his own composition. In the other German and Hungarian articles, Kéler's “ Czardas ” was introduced as the source for Brahms' 5th Hungarian Dance. »

The works mentioned previously represent only a fraction of Béla Kéler's corpus. The selection wanted to demonstrate the composer's impressive versatility. During his long journeys, he regularly impressed the audience by offering splendid melodies but also dark harmonies. Many of them are evoking his homeland and his childhood. Musicologist, František Matúš says :

« With his relentlessness, Kéler became a well-know artist regionally but also in the important music centres of Europe . His name is cited in all the prestigious encyclopedias. Unfortunately, we don't find him in our own musicological literature. His popularity and “ grandeur ” are hidden in the Bardejov museum. »

Comments from a lesser-know period reviewer :

« Kéler's music won the heart of audiences on both sides of the Atlantic but, at that time, it was especially miraculous to see him conduct his own compositions. The listeners but also the musicians were fascinated and struck by this stargazing, miraculous and endless new sonic world. »

...

Aucun Opéra de Richard Wagner n'avait, jusque là, été monté à Linz. Le directeur du Théâtre municipal croyait peu au succès d'une telle production. Il avait même refusé de payer une redevance (même réduite) au compositeur. Otto Kitzler réussit à obtenir l'autorisation personnelle de Wagner pour présenter le « Tannhäuser » sans royauté. On verra 2 représentations au mois d'octobre 1862. C'est l'œuvre qui impressionnera le plus Bruckner. Il étudiera la partition avec Kitzler qui lui fera découvrir les techniques de l'Orchestre moderne.

Septembre 1862 : Iers plans de Bruckner impliquant l'Orchestre de la Cour impériale de Vienne.

WAB 97 : 3 Pièces pour orchestre

16 novembre 1862 : **WAB 97** - « Drei Orchesterstück » , 3 Petites pièces (études) pour orchestre (en mi bémol majeur, en mi mineur et en fa majeur) . Création au monastère de Klosterneuburg, au mois d'octobre 1924, sous la direction du chef Franz Moißl. Création à Vienne, le 13 octobre 1924, sous la direction du chef de chœur Viktor Keldorfer (1873-1959) .

De charmants petits mouvements mélodieux. Elles sont écrites pour un orchestre utilisant 1 trombone, dans le style des dernières Symphonies de Mozart. Leur principal intérêt réside dans le fait que, pour la 1re fois, Bruckner aborde un domaine qui fera partie intégrante de sa vie en tant que compositeur : la musique orchestrale, pure et absolue.

Ces pièces parurent pour la 1re fois dans le second volume d'inédits du biographe August Göllerich. Le compositeur signe ici sa 1re œuvre originale pour l'orchestre, qu'il n'avait traité précédemment que comme accompagnement de pages chorales - et encore, dans des formations réduites ou inhabituelles. Ici, il s'agit de l'orchestre beethovenien normal, et Bruckner semble avoir pris modèle sur les interludes écrits par Otto Kitzler pour ses représentations théâtrales ; on ignore toutefois si les pièces eurent l'occasion de servir dans ce but.

Orchestration : 2.2.2.2/2.2.1.0/2 timbales, cordes.

Durée approximative : 8 minutes.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : XI, Sonderdruck, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Alfred Orel (1934) .

G/A (August Göllerich / Max Auer) : XII, Sonderdruck, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Hans Jancik (1974) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/4, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Hans Jancik - Rüdiger Bornhöft (1996) .

La 1re pièce, Moderato, en mi bémol (36 mesures, lettre C) , est la plus intéressante par la résonance « déjà brucknérienne » du 1er tutti (mesure 6) , avec sa modulation en ut majeur. La seconde, en mi mineur (48 mesures, lettre C) , est éminemment schubertienne par sa rêveuse mélodie du hautbois soutenu par le basson : jusque dans son

bref crescendo central, on la prendrait pour quelque entr'acte inconnu de « Rosamunde » . La dernière, en fa majeur (66 mesures 3/4, y compris le da capo) , impressionne par son début véhément et revêt la forme d'un bref Scherzo avec son Trio : celui-ci se distingue par l'accompagnement syncopé des cordes, qui se rencontrait déjà dans le « Requiem » et se retrouvera chez notre musicien.

...

WAB 97 (1862) : « Drei Orchesterstück » ; 3 Orchestral Pieces (E-flat major, E minor, F major) .

The 3 Orchestral Pieces are charming, melodious little movements, scored for an Orchestra employing 1 trombone in addition to the orchestral setting of Mozart's late Symphonies.

Their main interest lies in the fact that with these pieces Bruckner, for the 1st time, touched upon that field which he was to make his life's work : pure and absolute orchestral music.

WAB 97/1 (1862) : « Orchesterstück » No. 1 in E-flat major (1862) .

WAB 97/2 (1862) : « Orchesterstück » No. 2 in E minor (1862) .

WAB 97/3 (1862) : « Orchesterstück » No. 3 in F major (1862) .

Unlike Anton Bruckner's previous teacher Simon Sechter, Otto Kitzler encouraged his 38 year old pupil to compose. Thus, the year 1862 saw a string of works from Bruckner's pen, most of which he deemed to be merely exercises. Among these were the 4 Orchestral Pieces, his 1st foray into what was to become his most favored idiom : purely abstract orchestral music. Originally, there were 3 pieces, but the addition of a D minor March, in the same year, brought the work to its final format. In this form, the suite was among the original manuscripts which the aging composer entrusted to the Austrian National Library in his will, a sign of his approval.

Opinions are varied as to the merits of this little set. They do represent a stretch into a new and expanded medium for the young composer. The moods of the pieces are vague, with a harmonic language that seems to hint at the later rather than middle 19th Century. Common to all 4 is a use of the timpani that does not always seem appropriate to the mood.

The 1st piece in E-flat major, Moderato, is graceful and serene with a sudden eruption from the timpani. The 2nd, in F major, is festive and more chromatic, with a juxtaposition of colors against pulsating strings. The 3rd piece, in E minor, is reminiscent of Felix Mendelssohn-Bartholdy's Symphonic slow movements (his Symphony No. 5, « Reformation » , was admired by Bruckner) ; its « rêverie » -like mood is punctuated by another timpani outburst. The most striking piece of the 4 is the appended March in D minor ; it is nocturnal, shadowy, and premonitory of Bruckner's young « protégé » Gustav Mahler. Here, the timpani outbursts fit in splendidly with the grotesquery, save for one in the more fragile and contrasting middle-section. Overall, however, these 4 short pieces form a fascinating sketchbook for a young man

poised to be a Master of the Orchestra.

WAB 97/1

1862 : WAB 97/1 - Étude pour orchestre n° 1 en mi bémol majeur (1862) . Création au monastère de Klosterneuburg, le 12 octobre 1924.

WAB 97/2

1862 : WAB 97/2 - Étude pour orchestre n° 2 en mi mineur (1862) . Création au monastère de Klosterneuburg, le 12 octobre 1924.

WAB 97/3

1862 : WAB 97/3 - Étude pour orchestre n° 3 en fa majeur (1862) . Création au monastère de Klosterneuburg, le 11 octobre (et non pas le 12) 1924.

WAB 98 : Ouverture

18 novembre 1862 - 4 janvier 1863 : WAB 98 - Ouverture en sol mineur pour orchestre (1 piccolo, 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 2 cors en fa, 2 trompettes en si bémol, 3 trombones, timbales et cordes) . Il en existe 2 versions : 1862-1863 (1re version) ; Coda modifiée (mesures 233-288) , le 22 janvier 1863 (2e version) . Composée dans l'esprit de Franz Schubert. Création au monastère de Klosterneuburg, le 8 septembre 1921, sous la direction du chef Franz Moibl.

Composée à Linz en 1862-1863 ; révisée en 1863 (2e version) :

2e version :

EE 6488, édition Ernst Eulenburg (681) ; avec un avant-propos de Arthur D. Walker (1969) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/5, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Hans Jancik - Rüdiger Bornhöft (1996) .

2e version révisée :

Josef Venantius Wöb (1863-1943) et Alfred Orel (1889-1967) , Universal-Edition, Vienne (1921) .

UE 7048, Ernst Eulenburg (681) , Universal-Edition, Vienne (1921) ; arrangement pour exécution en concert par Josef Venantius Wöb.

...

WAB 98 (18 November 1862 - 4 January 1863) : Overture in G minor for orchestra (1 piccolo, 1 flute, 2 oboes, 2 clarinets in B \flat , 2 bassoons, 2 horns in F, 2 trumpets in B \flat , 3 trombones, timpani, strings) . In 2 versions : 1862 and 1863 (1st version) ; modified Coda (at bars 233 to 288) on 22 January 1863 (2nd version) .

Ist Performance : 8 September 1921.

Ist Edition : Alfred Orel (1889-1967) , Josef Venantius Wöb (1863-1943) , Universal-Edition, Vienna (1921) .

The Overture in G minor, along with the F minor Symphony and « Psalm 112 » , hails from 1863 when Bruckner ended his studies with Otto Kitzler. Unlike the case with the Symphony, Bruckner never made an effort to obscure the Overture's existence. In fact, it stands-up well if one accepts the fact that it shows the influence of Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn-Bartholdy and early Richard Wagner, with periodic flashes of the mature Bruckner.

In standard Sonata form, the Overture commences with a brooding opening which hearkens back to Wagner's « Rienzi » and the « Flying Dutchman » . A nervous, highly-animated 1st subject gives way to a more reflective 2nd subject with a cadence anticipatory of the composer's later « Gesangperioden » and featuring woodwind writing characteristic of later Bruckner. The powerful 3rd subject shows the influences of Robert Schumann and the late Franz Schubert, and occasional moments in the development strongly hint of Bruckner's later corresponding processes. The recapitulation is fairly conventional but in the Coda the 1st subject makes one last transfigured dreamlike appearance, curiously premonitory of Gustav Mahler's « Wunderhorn » idiom ; however, what would have seemed a wonderful « off to sleep » Midsummer Night's Dream-like effect is jarringly abandoned for a sudden forte and a rather conventional closing cadence. That aside, the Overture does indicate that the budding composer (who was after all 38) was well on his way to finding his artistic voice.

...

In 1862-1863, Anton Bruckner composed the Overture in G minor (**WAB 98**) .

In contrast with the earlier « 4 Orchestral Pieces » and the next Symphony in F minor (« Studiensymphonie ») , the Overture appears a much more mature work. Bruckner's characteristics are already present : the opening subject with his octave leap in unison - as that of the main theme of the 9th Symphony, the full orchestral chords followed by semi-quaver runs, and the 2nd slower subject with its large interval leaps, which is prefiguring the descending motive of the Adagio of the 5th Symphony. The work contains, at bars 271-275, a descending scale similar to the « Sleep leitmotiv » of the « not yet » composed Act 3 of Richard Wagner's « Die Walküre » . Bruckner will use such descending scales frequently in his later works, e.g. , as « Farewell to Life » in the Adagio of the 9th Symphony.

The orchestral setting is similar to that of the March in D minor, except that the 2nd flute is replaced by a piccolo.

The 1st (1862) version of the Overture, which is 8 bars longer, has a different Coda at bars 233-288. This was replaced (and approved by Otto Kitzler) with a new Coda in the final version of 1863. The « Coda of the coda » (bars 289-301 ; bars 281-293 of the 1863 version) is the same in both versions.

The score of the Overture was given by Bruckner to his friend Cyrill Hynais, together with that of « 4 Orchestral Pieces » and the Symphony in F minor.

...

The Overture in G minor, although preceding the Study Symphony by a few months (it was completed on 23 January 1863) appears a much more mature work. This may, in part, be due to the fact that Bruckner, at that time, was less inhibited by its more concise form, whereas he did not yet feel himself up to the demands of composing a full-length Symphony. In principle, the Overture obeys the then traditional lines, opening with a slow introduction followed by the main section in Sonata form. But what we now consider Brucknerian characteristics are much more predominant in this Overture than they are in the F minor Symphony : the opening subject, the full orchestral chords followed by semi-quaver runs, the 2nd subject with its large interval leaps could not have been conceived by anyone but Bruckner.

Franz Moißl

Franz Moißl fut l'un des Iers chefs à promouvoir la musique d'Anton Bruckner. Il a dirigé des exécutions de ses Symphonies dans les années 1920 et deviendra un récipiendaire de la Médaille d'honneur de la Société Bruckner d'Amérique. Il fut le rédacteur en chef de la revue musicale « Bruckner Monthly » à Vienne ainsi que professeur à l'Académie de Musique d'État de Vienne. En 1934, Moißl publiera un hommage à Felix Maria Gatz tout juste après son départ pour les États-Unis. L'essai (plus élogieux que didactique) nous informe sur la vie de Gatz en Europe. Ce dernier occupera un poste de professeur à l'Université Duquesne de Pittsburgh.

...

Franz Moißl was an early proponent of Anton Bruckner's music. He conducted performances of Bruckner's Symphonies in the 1920's and was a recipient of the Honorary Medal of the Bruckner Society of America. He was Chief Editor of the « Bruckner Monthly », in Vienna, and a professor at Vienna's State Academy of Music. In 1934, Moißl published a tribute to Felix Maria Gatz just after Gatz had left for the United States. The essay is filled more with praise than being filled with facts, but it does provide some context about Gatz's life in Europe before emigrating to the United States and a teaching position at Duquesne University in Pittsburgh.

Felix Maria Gatz

Felix Maria Gatz (1892-1942) : « A Forgotten Bruckner Pioneer. »

When a colleague sent me an extensive list of Bruckner performances conducted in Germany, in the 1920's and 1930's, by Felix Maria Gatz, I wondered why I had never heard of this pioneering Bruckner conductor before. Then, I found that he had done a series of radio broadcasts on Bruckner after he emigrated to the United States. A little research into his life has given us a clue as to why he was so quickly forgotten and why he should be remembered today for his work.

As I have researched the life of Felix Maria Gatz, it has become clear that one of the reasons that Professor Gatz drifted away from his advocacy for the music of Anton Bruckner was to advance the singing career of his wife, Lura Stover (1915-2009) . After Professor Gatz's death in 1942, his widow moved from Scranton, Pennsylvania to New York City to study at the Juilliard School (she was a winner of the Naumberg Award in 1941) . In 1947, she made some recordings for Bibletone Records including selections from Händel's « Messiah » . (John F. Berky)

...

Fin 1862 : Ires démarches de Bruckner pour se faire nommer organiste suppléant à la « Hofkapelle » de Vienne, à la mort du titulaire Assmayr.

1862 : « Though harsh, Eduard Hanslick estimate of Richard Wagner is closer to modern criticism than is the indiscriminating adulation of the Wagnerites. As a partisan of the Leipzig school, Hanslick was deaf to many beauties in Wagner's scores, and, in respect to Wagner, Berlioz, and Liszt (and, later, Bruckner and Richard Strauß) was unable to surmount an innate conservatism and a prejudice against “ literary ” music. Nonetheless, he could never be accused of intellectual dishonesty. One may disagree with his complaints about Wagner's unvocal writing, boring declamation, orchestral din, clumsiness, monotony, exaggeration of expression, and perpetual modulation ; yet, considering the hysterical excesses of the Wagnerites, he generally kept his temper, his logically presented opinions being based not on emotion but on a thorough study of the score in question. He had had 4 years of theory, composition, and piano with Tomaschek and was thoroughly professional at the keyboard. »

...

Anton Bruckner composera quelques pièces vocales profanes, dont les esquisses du « Germanenzug » qu'il terminera l'année suivante (1863) .

AB 59 : 1863

Anton Bruckner venait souvent dans les environs de Perg pour y jouer de l'orgue : son instrument de prédilection. La grand-mère d'Anton Bruckner, Marie-Thérèse Pruckner, est née dans le village de Perg.

1862-1863 : Un orgue comportant 12 registres du facteur Franz Xaver Meindl de « Ybbs an der Donau » (affluent de la rive droite du Danube) , dans le district de Melk en Basse-Autriche, sera installé durant le séjour du curé Carl Auer. Il sera inauguré le **20 janvier 1863** par Anton Bruckner, l'organiste titulaire à l' « Alter Dom » de Linz, qui en fera

alors une évaluation rigoureuse. Le Maître de Saint-Florian n'aimera pas la sonorité d'origine. Il va rester sur place jusqu'à ce qu'il soit satisfait du résultat. En 1875, le facteur entreprendra des réparations.

1863 : Bruckner compose le « Psaume 112 » et amorce la composition de la cantate patriotique « Germanenzug » qu'il terminera en 1864. Il assiste à l'Opéra « Tannhäuser » de Richard Wagner et débute la composition de sa Symphonie d'étude en fa mineur.

WAB 99 : Symphonie d'études (n° 00)

7 janvier - 26 mai 1863 : **WAB 99** - Symphonie d'études (Studien-Sinfonie) (n° 00) en fa mineur pour 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 2 cors en fa, 2 cors en si bémol, 2 trompettes en fa, 3 trombones, timbales et cordes. Elle sera amorcée le dimanche 15 février 1863, jour du Carnaval. Bruckner décide de composer une nouvelle œuvre qui réunit, à la fois, la forme sonate émanant d'un Quatuor, une orchestration provenant de l'Ouverture en sol mineur et une certaine libération de style à travers l'étude de « Tannhäuser ». Ces 3 éléments donnent naissance à l'œuvre (reniée plus tard comme celle en ré mineur de 1869, dite la « 0 »), et que, pour cette raison, l'on a surnommée la « 00 », de manière posthume. Elle préfigure, en quelque sorte, la Symphonie n° 1 de 1866. Elle sera achevée le 26 mai, en seulement 3 mois. Otto Kitzler estimera que le travail n'est « pas vraiment inspiré ». Bruckner la désavouera sans pour autant vouloir la détruire. Création du 2e mouvement, le 31 octobre 1913. Création du 1er et 4e mouvements au monastère de Klosterneuburg, le 18 mars 1924, sous la direction du chef Franz Moibl.

Selon le musicologue Benjamin-Gunnar Cohrs, la Symphonie fut révisée entre octobre 1887, au plus tôt, et avril 1891, au plus tard.

1re édition : Cyrill Hynais, UE 5257, Universal-Edition, Vienne (1913), sans l'Andante (2e mouvement).

Andante : UE 5255, Universal-Edition, Vienne (1913).

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) X, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak, (1973).

(1) Allegro molto vivace ; (2) Andante molto ; (3) Scherzo. Schnell ; (4) Finale. Allegro.

La Symphonie est en 4 mouvements : Allegro molto vivace - Andante molto - Scherzo : Schnell - Finale : Allegro.

Le 1er mouvement est un Allegro molto vivace : il est à la fois mélodique, rythmique et dynamique. Il comprend 2 thèmes : l'un pianissimo confié aux violons ; le second fortissimo au tutti avec trombone. Puis sont développés les 2 motifs ; la 2e mélodie principale, en majeur, est lyrique. Après un passage héroïque, on entend une mélodie de flûte concluant l'exposition. Enfin, un développement d'une grande perfection amène à la récapitulation.

Le 2e mouvement est un Andante molto : il a pour base un thème vigoureusement rythmé car le compositeur entend le traiter comme un mouvement de forme sonate. Il oppose cet élément nerveux au chant du hautbois qui reprend en forme de guirlandes de triples croches le style de la variation ornementale avec des grupetti du violon solo. Ensuite, un dialogue s'instaure avec les flûtes, les clarinettes et le basson. Le tout s'achève avec un duo entre le cor et les timbales.

Le 3e mouvement est un Scherzo noté « Schnell » (« Rapidement ») : il débute avec un thème rythmique chanté par les clarinettes et les bassons en alternance avec les notes détachées et régulières des cordes. Les vents et les cordes, avec des passages en croches donnés par les altos, commencent le paisible Trio suivi des cors et des lers violons.
Finale

Le Finale est noté « Allegro » : dès le début, il attaque en fa mineur aux cordes, hautbois et cors. Puis, une longue phrase mélodique avec un accompagnement des cordes. Un cor initie un tendre développement qui passe par plusieurs tonalités et, après la récapitulation, il revient progressivement en fa majeur pour se terminer dans l'allégresse.

On n'y décele pas de grande influence wagnérienne, mais les mouvements résonnent d'échos de Robert Schumann et de Felix Mendelssohn-Bartholdy, notamment dans le début du Finale où l'on pourrait penser que Schumann l'a écrit. On retrouve, également, dans l'Andante, des influences mozartiennes, par exemple du second mouvement de la 41e Symphonie dite « Jupiter » .

Dans la musique Symphonique comme dans la musique sacrée d'Anton Bruckner reviennent parfois les mêmes thèmes, une succession d'accords que l'on a souvent nommée l' « échelle céleste » . De même que le profane révélait l'autre côté du sacré, les œuvres Symphoniques de Bruckner vont nous plonger dans l'autre côté de la musique religieuse.

...

WAB 99 (7 January - 26 May 1863) : « Studien-Sinfonie » ; Study Symphony in F minor (No. 00) for 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets in B \flat , 2 bassoons, 4 horns (2 in F, 2 in B \flat) , 2 trumpets in F, 3 trombones, timpani and strings.

The work is in 4 movements :

Allegro molto vivace.

Andante molto.

Scherzo. Schnell.

Allegro.

Ist Performance (2nd movement) : 31 October 1913.

Complete Performance : 18 March 1924, in Klosterneuburg Monastery with conductor Franz Moißl.

1st Publication (2nd movement) : 1913.

1st Publication (complete work) : 1973.

...

1863 Version (Leopold Nowak ; Andante : [Cyrill Hynais]) .

Bruckner did not ultimately assign a number to this Symphony, but, since he never composed another Symphony in the same key, it is convenient to call it the Symphony in F minor.

There are 2 manuscript sources for this Symphony : Bruckner's autograph and a copy score. The existence of a copy score is very important : Bruckner had the score copied at his own expense, which shows that he took the work seriously. In the inner-movements of the copy score, Bruckner added a number of expression indications for an intended performance. Leopold Nowak's edition follows Bruckner's autograph score, but includes some of the modifications made by Bruckner in the copy score. The slow movement of the Symphony was 1st published in 1913, edited by Cyrill Hynais, who made some changes in tempo and expression indications, orchestration, and some of the notes themselves (according to Nowak) .

...

The Study Symphony (often catalogued as the Symphony No. 00) was composed, along with the Overture in G minor and the « Psalm 112 » , at the conclusion of Bruckner's studies in form and orchestration with Otto Kitzler. Bruckner clearly considered the work a student exercise, going so far as to indicate that in the heading ; however, the fact that Bruckner did not destroy or suppress the score suggests that he attached some merit to it. The Symphony No. 00 is a work of its time, showing the clear influence of Robert Schumann ; yet, at certain points, the voice of the mature Bruckner makes itself heard. In the 1st movement, the addition of a 4th subject to the otherwise conventional Sonata form is a distinct touch, showing the composer's already evident inclination toward form expansion. The slow movement is an andante, lovely in itself although not yet inhabiting the spiritually introspective world of the later Adagios. The following Scherzo, however, already shows Bruckner's knack for producing happy, vital, and infectious movements in that genre. And while the Finale has been described as « academic » , at best, in step with its times, there are premonitory brass chorales and a passage in the Coda which anticipates a corresponding passage in the 8th Symphony. Throughout, the orchestration is effective and shows a sense of variety and color, even if it is not characteristic of Bruckner's later technique in that area. While Bruckner may have been correct in not wanting the F minor Symphony to be part of his canon, it is a fascinating part of Bruckner-study, often giving tantalizing glimpses of things to come.

...

Anton Bruckner's Study Symphony in F minor (« Studien-Sinfonie ») , or simply Symphony in F minor, **WAB 99**, was written in 1863 as an exercise under Otto Kitzler's instruction in form and orchestration. Scholars at 1st believed that the next Symphony Bruckner wrote was the so-called Symphony No. 0, thus this Symphony is sometimes called Symphony No. 00 in F minor. In any case, musicologists are sure now that the next Symphony Bruckner wrote after this one was Symphony No. 1 in C minor. Together with the Linz version of Symphony No. 1, the Study Symphony was not written in Vienna like all Bruckner's other Symphonies.

The score of the Study Symphony was given by Bruckner to his friend pianist Cyrill Hynais, together with that of the 4 Orchestral Pieces of 1862 and the Overture in G minor. It was not played in Bruckner's lifetime, receiving its 1st performance at Klosterneuburg in 1924. The Study Symphony is available in an edition by Leopold Nowak published in 1973.

Key : A-flat major.

Sub-title : « Aus der nachgelassenen Anton Bruckner Symphonie in F-Moll » (1863) .

Arranger : Cyrill Hynais.

It is scored for 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets in B-flat, 2 bassoons, 4 horns (2 in F, 2 in B-flat) , 2 trumpets in F, alto, tenor and bass trombones, timpani and strings.

The Symphony is in 4 movements :

Allegro molto vivace, cut time.

Andante molto, 4/4, E-flat major.

Scherzo, Schnell, 3/4, C minor, with Trio, Langsamer, in A-flat major.

Allegro, cut time, F minor to F major.

The conductor and teacher Otto Kitzler did not consider this Symphony to be particularly inspired, leading Georg Tintner to « wonder whether Kitzler had a good look at the Scherzo » . Tintner considers the Finale of the work to be the weakest of the 4 movements.

Bruckner himself labelled it « Schularbeit » (school work) . Biographer Derek Watson says that compared to the Overture in G minor, the F minor Symphony « is certainly thematically uninspired and less characterful » , but that it does have « some moments of warm melodiousness and consistently fine if unoriginal scoring » . Also, the score is quite lacking in dynamics and phrasing marks compared to Bruckner's later works.

According to Leopold Nowak :

« Much about the work betrays the style of the times, but Bruckner's own mode of expression can already be recognized in a number of other traits. »

Gerd Schaller and the Philharmonie Festiva perform a miracle on Bruckner's school-work

(Ken Ward, 9 June 2015.)

Anton Bruckner himself labelled his Symphony in F minor as just « school-work » and, perhaps, that has contributed to the fact that it is so rarely performed. He was in his late- 30's when he wrote it, so no school boy. One might hear in it the influence of Robert Schumann and Felix Mendelssohn, possibly even Richard Wagner to whose music Bruckner had just been introduced. But the Symphony must have a performance that takes it on its own terms and Gerd Schaller did exactly this : the Philharmonie Festiva played the Symphony for all it was worth, which turned-out to be much more than the composer's estimation.

You could hear in every phrase that they were taking the music seriously. The work has some wonderful solos, not just the lovely oboe solos at the end of the 1st movement exposition and the slow movement 2nd theme, but also the flute and clarinet in the 1st movement 2nd theme, and many other moments where the woodwind are highlighted, and a lovely cello solo following the oboe in the 1st movement - all of these were so beautifully played with full expressive nuance. They contributed strongly to the performance of this work as a Symphony of some depth, with something of significance to say, uniquely its own, way beyond mere homework for the composer's teacher, the conductor Otto Kitzler, who marked it down as « uninspired » .

Gerd Schaller was obviously the source of the respect with which the Orchestra treated the work, and he moulded a performance that never for a moment had you thinking this was uninspired music, written just as an exercise. Indeed, his seriousness of purpose was given dramatic demonstration after the 1st movement when he turned and addressed the audience, that they might cease the unmuffled coughing that had disfigured much of the Beethoven Piano Concerto No. 4 and was now attacking Bruckner - and lo, suddenly, the indisposed were miraculously cured, able in quietness to receive the gift this music has to offer. They didn't have to wait long : the Orchestra played the Andante with tender nobility, the Philharmonie Festiva strings able to conjure-up an early glimpse of that spiritual dimension for which Bruckner is noted in his later works. The theme is interspersed with dramatic drum rolls and minor chords, and, later, a whole minor key-section with strident « forte » gestures from strings, a semi-quaver off-beat. Later, there was a gloriously played bassoon solo, and the movement wound to a close with plangent strings ornamented by scale passages on clarinet and flute, a repeated horn call to finish. It really was something special.

It is primarily in the Scherzo that one recognizes the prototype of the later Bruckner, a short strongly accented rhythmic motive thumping along, crescendos to several loud cadences. The Trio is an attractive but enigmatic little piece, primarily for windband with a delicate « staccato » string accompaniment. This was all very effectively done.

Most commentators regard the Finale as the Symphony's weakest movement, but this performance demonstrated that there is plenty enough in the movement for it to adequately serve its function as a lively and energetic Finale. Maybe the development is a bit cursory but, after some busy work in the strings and sustained chords in brass and woodwind, the movement closes exuberantly with the rousing repetition of its opening horn motive.

School-work ? Well, some performances may treat it that way, but Gerd Schaller and the Philharmonie Festiva gave the music the chance to transcend that humble designation, and so it became a little musical miracle.

...

22 janvier 1863 : Bruckner termine son Ouverture en sol mineur pour orchestre (WAB 98) .

Bruckner aura l'occasion d'entendre la musique de Richard Wagner, pour laquelle il professa une admiration enthousiaste, lors de leurs représentations au Théâtre municipal de Linz.

13 février 1863 : Linzer premiere of Richard Wagner's Tannhäuser, whereupon Bruckner prepared by intensive Partiturstudium ; Bruckner studied with the participating Frohsinn the Pilgrims' Chorus.

« Tannhäuser »

13 février 1863 : Ire représentation de « Tannhäuser » , à Linz. Pour la Ire fois, Bruckner (âgé de 38 ans) entend un Opéra complet de Richard Wagner (âgé de 49 ans) . En tant que chef du Frohsinn, il étudie intensément la partition afin de préparer le Liedertafel dans le « Choeur des pèlerins » (Acte I, scène 3 ; Acte III, scène I) . Cette révélation fulgurante le marquera à tout jamais. Il comprit à travers elle que sa véritable vocation était la composition. Plus tard, Bruckner découvrira « Tristan und Isolde » par une version pour piano à 4 mains.

Bruckner avait auparavant entendu des extraits de la musique de Richard Wagner lors de concerts donnés par des fanfares militaires autrichiennes. Ils furent longtemps considérées comme parmi les meilleures d'Europe. L'un de leurs mandats était de faire connaître la musique des compositeurs contemporains. Ce qui aura un succès d'estime auprès de la population.

L'événement inspirera à Bruckner la Ire Symphonie en fa mineur.

Conformément aux instructions de Kitzler, l'élève Bruckner devra dorénavant s'essayer à la forme Symphonique. La composition de la Symphonie d'étude en fa mineur en est un bon exemple. Mais ce rythme de travail intense finira par altérer sa santé et le contraindre à prendre du repos.

1863 : Lors de son passage à Vienne, Anton Bruckner va séjourner à l' « Hôtel Elisabeth » , sis au 3 de la « Weihburggasse » , tout près de la « Kärntnerstraße » .

The 41 year old physicist Hermann Helmholtz, teaching at Heidelberg University, publishes his ground-breaking study of musical acoustics, « Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik » (Treatise on sound-perception as a physiological basis for the theory of music) , published later in English translation with « Die Lehre von den Tonempfindungen » , rendered as : « On the Sensations of Tone » . Helmholtz also has constructed a 24 tone harmonium tuned in just-intonation.

The 44 year old Franz von Suppé produces his Operetta, « Flotte Bursche » (Gay Blades) , in Vienna.

Vienna's « Gesellschaft der Musikfreunde » (Society of Friends of Music) awards the 1st Prize to the 41 year old Joachim Raff for his 1st Symphony, Opus 96, named : « To the Fatherland » .

27 mai 1863 : Naissance à Vienne de Franz Schalk.

20 juin 1863 : Franz Liszt's mistress, Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein, is nearly mad. And, so, the 52 year old Liszt dissolves their relationship and takes-up residence at the Dominican monastery of the Madonna del Rosario, Monte Mario, near Rome.

...

Having seen someone ride-by on a draisene in 1862, Pierre Lallement moves to Paris, carries-out several experiments trying to introduce a mechanized transmission to the draisene. And, during the **summer of 1863**, he completes the construction of his 2 wheeled vehicle with foot-operated rotary cranks attached to the front wheel hub : the 1st true bicycle !

Known, at 1st, as a « velocipede » , taking-over the name from the various mechanized 3 and 4 wheeled vehicles that had become popular during the 1850's, bicycles of this type, with wooden wheels covered with iron tires, would later be dubbed : the « bone-shaker » .

AB 60 : Richard Wagner

Wilhelm Richard Wagner (né le 22 mai 1813 à Leipzig et mort le 13 février 1883 à Venise) est un compositeur allemand de la période Romantique, auteur de 15 opéras et drames lyriques mais aussi de plus d'une vingtaine d'ouvrages philosophiques et théoriques. Il occupe une place importante dans l'histoire de la musique occidentale par l'intermédiaire de ses opéras, dont il compose en général lui-même à la fois la musique et le livret, en particulier « Tristan und Isolde » , considéré comme le point de départ des principales avancées que connaîtra la musique au XXe siècle et « l'Anneau du Nibelung » , Festival scénique en un prologue et 3 journées, dont la conception bouscule délibérément les habitudes de l'époque pour aller, selon ses propres termes, vers un « art total » : spectacle complet, mélodie continue et emploi du leitmotiv.

Sa vie bohème et fantasque lui fait endosser de multiples habits : révolutionnaire sans le sou, fugitif traqué par la police, homme à femmes, confident intime du roi Louis II de Bavière, critique et analyste musical, intellectuel travaillé par l'antisémitisme de son époque qui sera récupéré, après sa mort et dans un contexte différent, par les Nazis ; son comportement et ses œuvres laissent peu de gens indifférents. Aussi doué pour nouer des amitiés dans les cercles artistiques et intellectuels que pour les transformer en inimitiés, sachant créer le scandale comme l'enthousiasme, il suscite des avis partagés et souvent enflammés de la part de ses contemporains. Ses conceptions artistiques avant-gardistes ont eu une influence déterminante dans l'évolution de la musique dès le milieu de sa vie.

À l'égal du compositeur Giuseppe Verdi, né la même année, mais au style radicalement différent, Wagner est considéré comme l'un des plus grands compositeurs d'opéras du XIXe siècle.

La jeunesse

Richard Wagner naît le 22 mai 1813 au numéro 3 de la rue Brühl au 2e étage de l'Hôtel « Zum roten und weißen Löwen » (l'Hôtel du « Lion Rouge et Blanc ») dans un quartier juif de la ville de Leipzig. Il est le 9e enfant du couple formé en 1798 par Carl Friedrich Wagner (1770-1813), greffier de la police municipale de Leipzig, homme cultivé, acteur et amateur de théâtre, et de Johanna Rosine Paetz (1774-1848), fille d'un boulanger, dénuée de culture mais ouverte intellectuellement. De famille protestante, il est baptisé à l'église Saint-Thomas de Leipzig le 16 août 1813 sous le nom de Wilhelm Richard Wagner. Son père meurt du typhus, séquelles de la bataille de Leipzig, 6 mois après sa naissance. Le 28 août 1814, sa mère épouse probablement l'ami de Carl Friedrich, l'acteur et dramaturge Ludwig Geyer. La famille Wagner emménage à Dresde dans le domicile de Geyer qui meurt en 1821, non sans avoir transmis au jeune Wagner sa passion pour le théâtre ainsi que son nom que Richard porte jusqu'à ses 14 ans, aussi pense-t-il certainement durant son enfance que Geyer est son père biologique. Dans « le Cas Wagner », le philosophe allemand Friedrich Nietzsche le considère comme fils adultérin de Geyer avec des origines juives (Geyer étant considéré comme un patronyme juif en Allemagne), au point que, du vivant du compositeur, les humoristes viennois le qualifieront de « grand rabbin de Bayreuth ». Ainsi, l'antisémitisme de Richard Wagner pourrait provenir de ce douloureux secret de famille qu'il connaissait, l'enfant ayant développé une haine inconsciente envers son beau-père Ludwig Geyer, à l'instar de Mime, personnage de son opéra « Der Ring des Nibelungen » et figure du mauvais père.

Richard suit une scolarité chaotique, sa famille déménageant au gré des engagements de sa sœur Rosalie (1803-1837), actrice : Leipzig, Dresde, Prague. Son oncle Adolf Wagner (1774-1835), philologue, exerce une forte influence sur sa formation intellectuelle, Richard y lisant dans sa bibliothèque les œuvres d'Homère, de Shakespeare, de Dante et de Goethe. Il nourrit d'abord l'ambition de devenir dramaturge. En 1827, la famille Wagner retourne à Leipzig où Richard prend entre 1828 et 1831 des leçons d'harmonie avec le professeur de musique Christian Gottlieb Müller. Ayant commencé à apprendre la musique, il décide de l'étudier en s'inscrivant le 23 février 1831 à l'université de Leipzig où il trouve en Christian Theodor Weinlig (1780-1842), Thomaskantor à Leipzig, le Mentor selon ses vœux. Parmi les compositeurs qui exercent sur lui à cette époque une influence notable, on peut citer Carl Maria von Weber, Ludwig van Beethoven et Franz Liszt.

En 1833, Wagner achève l'un de ses premiers opéras, « les Fées ». Cette œuvre, dans laquelle l'influence de Carl Maria

von Weber est importante, ne sera pas jouée avant plus d'un demi-siècle, en 1888. À la même époque, Wagner réussit à décrocher un poste de directeur musical à l'opéra de Wurzburg puis à celui de Magdebourg, ce qui le sort de quelques ennuis pécuniaires. En 1836, il compose « Défense d'aimer » (ou « la Novice de Palerme »), un opéra inspiré d'une pièce de William Shakespeare, « Mesure pour mesure ». Mais l'œuvre est accueillie avec peu d'enthousiasme.

La même année, Wagner épouse l'actrice Minna Planer. Le couple emménage alors à Königsberg puis à Riga, où Wagner occupe le poste de directeur musical. Après quelques semaines, Minna le quitte, avec sa fille Nathalie qu'elle avait eue à l'âge de 15 ans, le 31 mai 1837 pour un autre homme qui la laisse bientôt sans le sou. Elle retourne alors auprès de Wagner, mais cela marque le début de la progressive décadence de leur mariage, qui se termine dans la souffrance 30 ans plus tard.

Avant même 1839, le couple est criblé de dettes et doit fuir Riga pour échapper aux créanciers (les ennuis d'argent tourmenteront Wagner le restant de ses jours). Pendant sa fuite à Londres, le couple est pris dans une tempête, ce qui inspire à Wagner « le Vaisseau fantôme ». Le couple vit ensuite quelques années à Paris où Wagner gagne sa vie en réorchestrant les opéras d'autres compositeurs.

Dresde

En 1840, Richard Wagner achève l'opéra « Rienzi, le dernier des Tribuns ». Il retourne en Allemagne avec Minna 2 ans plus tard pour le faire jouer à Dresde, où il rencontre un succès considérable. Pendant 6 ans, Wagner exerce avec brio le métier de chef d'orchestre du grand théâtre de la ville et compose et met en scène « le Vaisseau fantôme » et « Tannhäuser » et « le tournoi des chanteurs à la Wartburg », ses Iers chefs-d'œuvre.

Le séjour dresdois du couple prend fin en raison de l'engagement de Wagner dans les milieux anarchistes. Dans les États allemands indépendants de l'époque, un mouvement nationaliste commence en effet à faire entendre sa voix, réclamant davantage de libertés ainsi que l'unification de la nation allemande. Wagner, qui met beaucoup d'enthousiasme dans son engagement, reçoit fréquemment chez lui des anarchistes, tels le Russe Bakounine.

Le mécontentement populaire contre le gouvernement saxon, largement répandu, entre en ébullition en avril 1849, quand le roi Frédéric-Auguste II de Saxe décide de dissoudre le parlement et de rejeter la nouvelle constitution que le peuple lui présente. En mai, une insurrection éclate (Wagner y participe, se perchait sur les barricades). La révolution naissante est toutefois rapidement écrasée par les troupes saxonnes et prussiennes et de nombreuses interpellations de révolutionnaires ont lieu. Le 16 mai 1849, la police de Dresde lance un mandat d'arrêt contre Wagner qui réussit à fuir, grâce à un passeport périmé fourni par un ami, d'abord à Paris, puis à Zürich.

Exil et influences conjuguées de Schopenhauer et de Mathilde Wesendonck

C'est en exil que Wagner passe les 12 années suivantes. Ayant achevé « Lohengrin » avant l'insurrection de Dresde, il sollicite son ami Franz Liszt, le priant de veiller à ce que cet opéra soit joué en son absence. Liszt, en bon ami, dirige

lui-même la première à Weimar, le 28 août 1850.

Wagner se trouve néanmoins dans une situation très précaire, à l'écart du monde musical allemand, sans revenu et avec peu d'espoir de pouvoir faire représenter les œuvres qu'il compose. Sa femme Minna, qui a peu apprécié ses derniers Opéras, s'enfonce peu à peu dans une profonde dépression.

Pendant les Ires années qu'il passe à Zürich, Wagner produit des essais (« l'œuvre d'art de l'avenir », « Opéra et Drame ») ainsi qu'un ouvrage antisémite, « le Judaïsme dans la musique ». Avec « l'œuvre d'art de l'avenir », il présente une nouvelle conception de l'opéra, la « Gesamtkunstwerk » (ou « œuvre d'art totale »). Il s'agit de mêler de façon indissociable la musique, le chant, la danse, la poésie, le théâtre et les arts plastiques.

Au cours des années qui suivent, Wagner utilise 2 sources d'inspiration indépendantes pour mener à bien son opéra révéé entre tous, « Tristan und Isolde ».

Sa Ire source d'inspiration est la philosophie de Schopenhauer. Wagner prétendra plus tard que cette expérience a été le moment le plus important de sa vie. La philosophie de Schopenhauer, axée sur une vision pessimiste de la condition humaine, est très vite adoptée par Wagner. Ses difficultés personnelles ne sont vraisemblablement pas étrangères à cette adhésion. Il restera toute sa vie un fervent partisan de Schopenhauer, même quand sa situation personnelle sera moins critique.

Selon Schopenhauer, la musique joue un rôle central parmi les arts car elle est le seul d'entre eux qui n'ait pas trait au monde matériel. Cette opinion trouve un écho en Wagner qui l'adopte très vite, malgré l'incompatibilité apparente avec ses propres idées selon lesquelles c'est la musique qui est au service du drame. Quoi qu'il en soit, de nombreux aspects de la doctrine de Schopenhauer transparaîtront dans ses livrets ultérieurs : Hans Sachs, le poète cordonnier des Maîtres-chanteurs, est une création typiquement schopenhauerienne.

C'est sous l'influence de Schopenhauer (fortement influencé par la philosophie orientale) que Richard Wagner devient végétarien et défenseur de la cause animale dont il développera une apologie dans « Art et Religion ». Il transmettra plus tard, mais temporairement, ce point de vue à Nietzsche.

La seconde source d'inspiration de Wagner pour « Tristan und Isolde » est le poète et écrivain Mathilde Wesendonck, femme du riche commerçant Otto von Wesendonck. Il rencontre le couple à Zürich en 1852. Otto, grand admirateur de Wagner, met à sa disposition en avril 1857 une petite maison de sa propriété, « l'Asile ». Au bout de quelques années, Wagner s'éprend de Mathilde mais, bien qu'elle partage ses sentiments, elle n'a pas l'intention de compromettre son mariage. Aussi tient-elle son mari informé de ses contacts avec Wagner. On ne sait pas néanmoins si cette liaison a été uniquement platonique. Wagner n'en laisse pas moins de côté, brusquement, la composition de la Tétralogie (qu'il ne reprend que 12 années plus tard) pour commencer à travailler sur « Tristan und Isolde ». Cette œuvre, issue d'une crise psychosomatique déclenchée par cet amour non réalisable, correspond à la perfection au modèle romantique d'une création inspirée par des sentiments contrariés. Du reste, 2 des Wesendonck-Lieder, « Träume » et « Im Treibhaus », composés d'après les poèmes de Mathilde, seront repris, étoffés, dans l'opéra.

« Träume » donnera « Descend sur nous nuit d'extase » et « Im Treibhaus » l'inquiétant prélude du 3e Acte et ses sombres accords confiés aux violoncelles et contrebasses.

Le 7 avril 1858, Minna intercepte une lettre enflammée de Wagner à Mathilde. Le couple décide de se séparer : Minna est envoyée faire une cure aux eaux de Brestenberg, les Wesendonck quittent Zürich pour Venise tandis que Wagner reste à Zürich pour continuer son « Tristan und Isolde ». Minna et les époux Wesendonck revenus, les tensions entre les 2 couples deviennent trop fortes dans « l'Asile », aussi Minna quitte le domicile familial pour Dresde et Richard part à son tour pour Venise, sa course s'achevant au Palais Giustiniani qu'il a loué pour quelques jours. L'année suivante, il retourne à Paris afin de superviser la mise-en-scène d'une adaptation de « Tannhäuser » et « le tournoi des chanteurs à la Wartburg » dont la présentation, en 1861, provoque un scandale. Les représentations suivantes sont annulées et Wagner quitte la ville précipitamment.

Quand il peut enfin retourner en Allemagne, Wagner s'installe à Biebrich, où il commence à travailler sur « les Maîtres-chanteurs de Nuremberg ». Cet Opéra est de loin son œuvre la plus joyeuse. Sa seconde femme, Cosima, écrira plus tard : « Puissent les générations futures, en cherchant du rafraîchissement dans cette œuvre unique, avoir une petite pensée pour les larmes qui ont mené à ces sourires ! ». En 1862, Wagner se sépare de Minna, mais il continue de la soutenir financièrement jusqu'à sa mort, en 1866 (ou du moins ses créanciers le feront-ils) .

Sous le patronage du roi Louis II de Bavière

La carrière de Richard Wagner prend un virage spectaculaire en 1864, lorsque le roi Louis II accède au trône de Bavière, à l'âge de 18 ans. Le jeune roi, qui admire les opéras de Wagner depuis son enfance, décide en effet de faire venir le compositeur à Munich : leur rencontre le 4 mai 1864 au Palais de la Résidence met fin aux soucis financiers de Wagner qui ne parvenait toujours pas à vivre de ses droits d'auteur, le roi devenant son mécène. Le journal du roi ainsi que des lettres montrent son homosexualité et son adoration passionnée de Wagner dont il est probablement amoureux. Il règle ses dettes considérables (son amour du luxe et des femmes fait qu'il accumule continuellement les dettes) et s'arrange pour que son nouvel Opéra, « Tristan und Isolde », puisse être monté. Malgré les énormes difficultés rencontrées lors des répétitions, la première a lieu le 10 juin 1865 et rencontre un succès retentissant.

Wagner se trouve ensuite mêlé à un scandale du fait de sa liaison avec Cosima von Bülow. Il s'agit de la femme de Hans von Bülow, un fervent partisan de Wagner, qui a œuvré comme chef d'orchestre pour « Tristan und Isolde ». Cosima est la fille de Franz Liszt et de la comtesse Marie d'Agoult, et est de 24 ans la cadette de Wagner. En avril 1865, elle accouche d'une fille naturelle qui est prénommée Isolde. La nouvelle s'ébruite rapidement et scandalise tout Munich. Pour ne rien arranger, Wagner tombe en disgrâce auprès des membres de la Cour qui le soupçonnent d'influencer le jeune roi. En décembre 1865, Louis II est contraint de demander au compositeur de quitter Munich. En effet, la population munichoise pense que le roi dépense trop d'argent pour Wagner, se rappelant la relation dispendieuse qu'avait le grand-père du roi, Louis Ier de Bavière, avec sa Maîtresse Lola Montez. Cela vaut à Wagner d'être surnommé « Lolus » par les Munichois. Louis II caresse un instant l'idée d'abdiquer pour suivre son héros en exil, mais Wagner l'en aurait rapidement dissuadé.

Wagner part s'installer à Tribschen, près de Lucerne, sur les bords du lac des Quatre-Cantons. Son opéra « les Maîtres-chanteurs de Nuremberg » est achevé en 1867 et présenté à Munich le 21 juin de l'année suivante. En octobre, Cosima convainc finalement son mari de divorcer. Le 25 août 1870, elle épouse Wagner qui, quelques mois plus tard, compose « l'Idylle de Siegfried » pour son anniversaire. Ce second mariage dure jusqu'à la mort du compositeur. Ils auront une autre fille, Eva, et un fils prénommé Siegfried qui doit son nom à l'opéra « Siegfried », auquel travaille Wagner au moment de sa naissance.

Une fois installé dans sa nouvelle vie de famille, Wagner met toute son énergie à terminer la Tétralogie. Devant l'insistance de Louis II, on donne à Munich des représentations séparées (première de « l'Or du Rhin » le 22 septembre 1869 et première de « la Walkyrie » le 26 juin 1870) . Mais Wagner tient à ce que le cycle complet soit réuni dans un opéra spécialement conçu à cet effet.

En 1871, il choisit la petite ville de Bayreuth pour accueillir sa nouvelle salle d'opéra. Les Wagner s'y rendent l'année suivante et la 1^{re} pierre du « Festspielhaus » (Palais des Festivals) est posée. Louis II et la baronne Marie von Schleinitz, une des proches amies des Wagner, s'investissent pour aider à financer le bâtiment. Afin de rassembler les fonds pour la construction, Wagner entreprend également une tournée de concerts à travers l'Allemagne et diverses associations de soutien sont créées dans plusieurs villes. Il faut cependant attendre une donation du roi Louis II en 1874 pour que l'argent nécessaire soit enfin rassemblé. Un peu plus tard dans l'année, les Wagner emménagent à Bayreuth dans une villa que Richard surnomme « Wahnfried » (Paix des illusions) .

Le Palais des Festivals ouvre ses portes le 13 août 1876, à l'occasion de la représentation de « l'Or du Rhin », début d'exécution de 3 cycles complets de la Tétralogie. D'illustres invités sont conviés à ce 1^{er} Festival : l'Empereur Guillaume 1^{er}, l'Empereur Pierre II du Brésil, le roi Louis II (qui demeure incognito) , ainsi que les compositeurs Anton Bruckner, Edvard Grieg, Augusta Holmès, Vincent d'Indy, Franz Liszt, Camille Saint-Saëns, Piotr Ilitch Tchaïkovski et Charles-Marie Widor.

D'un point de vue artistique, ce Festival est un succès remarquable. Tchaïkovski, qui y a assisté en tant que correspondant russe, écrit : « Ce qui s'est passé à Bayreuth restera dans la mémoire de nos petits-enfants et de leur descendance. » . Financièrement, c'est toutefois un désastre absolu. Wagner doit renoncer à organiser un second Festival l'année suivante et tente de réduire le déficit en donnant une série de concerts à Londres.

Les dernières années

En 1877, Wagner s'attelle à son dernier opéra, « Parsifal » , qu'il finit à Palerme pendant l'hiver 1881-1882. Il loge dans la villa des Whitaker, futur Grand Hôtel des Palmes. Pendant la composition, il écrit également une série d'essais sur la religion et l'art.

Il met la dernière main à « Parsifal » en janvier 1882, et le présente lors du second Festival de Bayreuth. Pendant l'Acte 3 de la 16^e et dernière représentation, le 29 août, le chef Hermann Levi est victime d'un malaise. Wagner entre alors discrètement dans la fosse d'orchestre, prend la baguette et dirige l'œuvre jusqu'à son terme.

À cette époque, Wagner est gravement malade. Après le festival, il se rend à Venise avec sa famille pour l'hiver. Le mardi 13 février 1883, il est emporté par une crise cardiaque, au palais Vendramin Calergi. Son corps est rapatrié et inhumé dans le jardin de sa maison de Wahnfried, à Bayreuth.

On peut schématiquement séparer les Opéras de Wagner en 2 groupes. Les opéras de jeunesse sont « les Fées » (« Die Feen »), « la Défense d'aimer » (« Das Liebesverbot ») et « Rienzi ». Ils sont rarement joués.

Les Opéras principaux sont ceux qui sont inscrits au répertoire du Festival de Bayreuth : « le Vaisseau fantôme » (« Der fliegende Holländer »), puis « Tannhäuser » et « Lohengrin », Wagner écrit ses Iers grands opéras Romantiques.

La période de la maturité débute avec la composition de « Tristan und Isolde », souvent considéré comme son chef-d'œuvre. Viennent ensuite « les Maîtres-chanteurs de Nuremberg » (« Die Meistersinger von Nürnberg ») et « l'Anneau du Nibelung » (« Der Ring des Nibelungen »). « L'Anneau du Nibelung », également appelé Tétralogie, est un ensemble de 4 opéras inspirés des mythologies allemandes et scandinaves. Le dernier opéra de Wagner, « Parsifal », est une œuvre contemplative tirée de la légende chrétienne du Saint-Graal.

À travers ses œuvres et ses essais théoriques, Wagner exerça une grande influence dans l'univers de la musique lyrique. Mariant le théâtre et la musique pour créer le « drame musical », il se fit le défenseur d'une conception nouvelle de l'Opéra, dans laquelle l'orchestre occupe une place au moins aussi importante que celle des chanteurs. L'expressivité de l'orchestre est accrue par l'emploi de leitmotivs (petits thèmes musicaux d'une grande puissance dramatique qui évoquent un personnage, un élément de l'intrigue, un sentiment), dont l'évolution et l'enchevêtrement complexe éclairent la progression du drame avec une richesse infinie.

Contrairement à presque tous les autres compositeurs d'opéras, Richard Wagner écrivait lui-même ses livrets, empruntant la plupart de ses arguments à des légendes et mythologies européennes, le plus souvent germaniques, parfois à des mythologies indiennes. Par sa lecture de l'Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien d'Eugène Burnouf, il sera en effet influencé par les légendes bouddhiques et les râgas de la musique Classique indienne (ces références sont présentes dans « Die Sieger » et « Parsifal »). Ses œuvres acquièrent de ce fait une unité profonde ou parfois plus complexe, dans laquelle se rejoignent le bouddhisme, le christianisme, les mythologies païennes, la philosophie et la tradition médiévale.

Richard Wagner était un écrivain extrêmement prolifique. On compte à son actif des centaines de livres, poèmes et articles, en plus de sa volumineuse correspondance. Ses écrits couvrent un large éventail de sujets, comme la politique, la philosophie, ou encore l'analyse de ses propres opéras. Parmi les essais les plus significatifs, on peut citer « Opéra et Drame » (1851) et « l'œuvre d'art de l'avenir » (1849). Il a également écrit une autobiographie, « Ma vie » (1880).

Richard Wagner est à l'origine de plusieurs innovations théâtrales, telles que la conception et la construction du

« Festspielhaus » de Bayreuth, inauguré en 1876. Ce bâtiment à l'acoustique légendaire a été spécialement construit pour y jouer ses propres œuvres. Chaque été, des milliers d'amateurs d'opéra viennent du monde entier assister au célèbre Festival de Bayreuth. Pendant les représentations, le public est plongé dans l'obscurité et l'orchestre joue dans une fosse, hors de la vue des spectateurs.

Dans sa jeunesse, Wagner aurait voulu être Shakespeare avant d'être Beethoven. Wagner était l'auteur de ses livrets d'Opéra, cas fort rare dans l'histoire de la musique de scène. Toutefois, Wagner ne souhaitait pas que sa poésie fût appréciée pour elle-même, mais qu'elle soit toujours considérée en relation avec la musique.

Richard Wagner a entièrement transformé la conception de l'opéra à partir de 1850, le concevant non plus comme un divertissement, mais comme une dramaturgie sacrée. Les 4 opéras de « l'Anneau du Nibelung » illustrent cette réforme wagnérienne à la perfection. Dans la Tétralogie, chaque personnage (l'Anneau y compris) est associé à un thème musical autonome dont les variations indiquent dans quel climat psychologique ce personnage évolue : c'est le fameux « leitmotiv » (en allemand : motif conducteur) , procédé pré-existant que Wagner a poussé aux limites ultimes de la dramaturgie sonore. Ainsi lorsque Wotan évoque l'Anneau, les thèmes musicaux associés se mêlent en une nouvelle variation. On peut y voir une manifestation de « l'art total » au travers d'une musique reflétant à la fois les personnages et leurs sentiments, tout en soutenant le chant et soulignant l'action scénique. Mais l'apport de Richard Wagner à la musique sur le plan technique (harmonie et contrepoint) est tout aussi considérable, sinon plus encore. C'est principalement dans son œuvre la plus déterminante à cet égard, à savoir « Tristan und Isolde » , que Wagner innove de manière radicale. Conçu dans des circonstances psychologiques très particulières, plus rapidement que les autres opéras, Tristan constitue une singularité, et aussi une charnière tant dans l'œuvre de Wagner que dans l'histoire de l'harmonie et du contrepoint.

Certes, comme le dit le chef d'orchestre Wilhelm Fürtwängler, il n'est pas dans Tristan un seul accord qui ne puisse être analysé tonalement, et cela a été démontré par le musicologue français Jacques Chailley dans une très précise et très fouillée analyse du fameux « Prélude » , où tous les accords et modulations sont ramenés, une fois éliminées les notes de passage, les appoggiatures, les échappées et autres broderies, à des enchaînements harmoniques parfaitement répertoriés. Il s'agissait il est vrai pour Chailley de faire un sort aux analyses qu'il trouvait tendancieuses de Arnold Schönberg et plus tard Pierre Boulez.

Cela ne retire rien au génie de Wagner, bien au contraire, puisqu'il a su justement faire du neuf avec du vieux : si presque tous ses accords peuvent se retrouver dans les chorals de Johann Sebastian Bach ou chez Wolfgang Amadeus Mozart, leur emploi de manière isolée et expressive est une nouveauté géniale. Ainsi, le célèbre « accord de Tristan » , qui intervient dès les 1^{res} mesures du Prélude, peut être interprété de diverses façons, toutes finalement relativement traditionnelles : il s'apparente à un accord de 9^e sans fondamentale, mais on peut aussi l'analyser comme une 7^e d'espèce, ou encore, voulant échapper à une tradition française ne considérant que la verticalité, comme une sixte augmentée « à la française » avec appoggiature / note de passage du sol# conduisant au la, préparant traditionnellement, depuis le « style Classique » du XVIII^e siècle, l'accord de dominante. En effet, chez Wagner, le contrepoint influence l'harmonie et non le contraire, technique germanique qu'il importe de Carl Maria von Weber et surtout de l'abbé Vogler.

Wagner va cependant, avec des audaces moins connues, bien plus loin : résolution d'une 9^e mineure par sa forme majeure, appoggiature de 9^e mineure formant dissonance avec la tierce (formule dont le jazz fait un fréquent usage) , emploi simultané d'appoggiatures, broderies et autres notes étrangères amenant aux limites de l'analyse de l'accord réel.

Par ailleurs, l'analyse de Tristan montre l'influence de Jean-Sébastien Bach, notamment l' « Art de la fugue » , dont les formules contrapuntiques se retrouvent dans les enchaînements harmoniques du prélude de Tristan. Bach attaque dans le « Contrapunctus IV » une 9^e mineure sans préparation (« Contrapunctus IV » , mesure 79) 100 ans avant Tristan. Wagner a certes, peu pratiqué la fugue, mais en réalité les entrées fuguées, camouflées ou non, sont nombreuses dans Tristan, et permettent de plus grandes audaces harmoniques encore que les agrégations harmoniques « inédites » .

Wagner est également réputé pour avoir innové de façon décisive sur le plan de l'orchestration : certes, c'est d'abord son génie proprement musical qui fait vibrer l'orchestre tel que Beethoven le laisse à la fin de sa vie (9^e Symphonie et « Missa solemnis ») d'une sonorité jamais entendue jusqu'alors. Wagner doit certaines formules à Gluck, à Beethoven et à Weber, l'ensemble sonnait pourtant comme du Wagner. Wagner étire en effet des accords sur lesquels ses devanciers ne restent que 2 notes, il utilise massivement des combinaisons que Beethoven n'a fait qu'employer 1 ou 2 fois, son emploi des redoublements voire triplements de timbre qu'il reprend de Gluck et même de Franz-Joseph Haydn devient systématique, avec l'effet « magique » bien connu qui souvent se révèle, à la lecture de la partition, obtenu avec une étonnante économie de moyens. L'innovation s'observe également dans son orchestration des mélodies, qui, doublées extensivement, changent imperceptiblement d'un instrument à l'autre, certainement à l'origine de la « Klangfarbenmelodie » que Arnold Schönberg étendra.

Richard Wagner était, il faut l'avoir constamment à l'esprit, un autodidacte qui a toute sa vie acquis du métier en innovant. Comme tous les autodidactes efficaces, il a su être très conventionnel à ses débuts afin d'apprendre les ficelles de son art et faire éclore son génie. On a été jusqu'à affirmer que le génie de Wagner venait de ses lacunes mêmes. Et de fait, Wagner n'a jamais réussi à créer de musique de chambre ou de musique instrumentale : ses essais dans ces domaines se sont soldés par de piètres résultats. Seul un motif scénique l'inspirait. Et pourtant, paradoxalement, transcrites pour piano seul ou petit ensemble, ses pages Symphoniques de scènes conservent intacte leur magie : mystère insondable de tous les créateurs.

On ne peut négliger ce qui fait encore une spécificité de Wagner, à savoir l'influence considérable qu'il a eue sur ses successeurs, et notamment le plus illustre, Arnold Schönberg. Schönberg, par son génie même, est sans doute le responsable d'un grand malentendu. Seul Schönberg a su à ses débuts pasticher, ou plutôt continuer Wagner, avec un niveau égal de qualité. La poignante « Nuit transfigurée » , les monumentaux « Gurre-Lieder » et le génial poème Symphonique (dévalué de manière contestable par René Leibowitz) « Pelleas und Melisande » sont les seuls véritables exemples de continuation, non de Wagner, mais des techniques inventées par lui dans Tristan, avec un génie équivalent à celui du Maître. Schönberg en a déduit qu'une tendance évolutive était à l'œuvre dans l'harmonie moderne, et c'est bien Schönberg, mais aussi des compositeurs comme Anton Bruckner, Gustav Mahler, Richard Strauß ou Max Reger, qui

ont cru pouvoir faire progresser une tradition musicale exclusivement germanique, de Wagner vers, en ce qui concerne des compositeurs comme Hauer ou Schönberg, l'atonalisme et la composition avec 12 sons.

Josef Matthias Hauer

Le compositeur et théoricien Josef Matthias Hauer est né le 19 mars 1883 à Wiener Neustadt, près de Vienne, et est mort le 22 septembre 1959 à Vienne. Il a développé, à peu près à la même époque qu'Arnold Schönberg, qu'il connaissait, admirait et fréquentait (l'estime était réciproque) un système de composition à 12 sons (dodécaphonisme) qu'il a abondamment théorisé par la suite. Ses compositions, très nombreuses et pour la plupart extrêmement courtes (moins de 5 minutes), sont généralement destinées à de petits ensembles ou à des instruments solistes. Pour Hauer, le rôle du compositeur n'était plus de susciter de l'émotion ou de véhiculer un sens, un contenu, un message : il s'agissait à ses yeux, littéralement, uniquement de produire des sons, une succession de notes et de sons interchangeables. Sa musique vise la neutralité, l'inexpressivité, l'effacement total de la personnalité de l'artiste, aussi bien du créateur que de l'interprète. Cette vision radicale n'a été pleinement comprise qu'avec l'apparition du courant minimaliste.

...

« Qui a le 1er composé de la musique dodécaphonique, Schönberg ou Hauer ? » Le titre de cet article de Bryan Simms publié en 1987 dans le Journal of the Arnold Schönberg Institute donne la mesure de l'importance du compositeur et théoricien autrichien Josef Matthias Hauer.

Né à Wiener Neustadt, près de Vienne, le 19 mars 1883, Josef Matthias Hauer effectue des études générales classiques qui le conduisent à la profession d'instituteur. Musicien autodidacte, il obtient en 1908 le diplôme d'aptitude à l'enseignement de la musique dans les établissements secondaires et les écoles d'instituteurs. En 1915, il s'installe à Vienne comme professeur de musique.

Dès 1912, année de la composition de son Opus 1, il élabore un système atonal de composition sur les douze sons de la gamme chromatique : il ne s'agit ni d'un système dodécaphonique ni d'un système sériel. En 1918, en étroite collaboration avec le philosophe Ferdinand Ebner, il publie son premier traité théorique, « Über die Klangfarbe » (Sur le timbre). Il met pour la 1re fois en œuvre ses principes théoriques sériels à l'été de 1919, dans sa pièce pour piano ou harmonium « Nomos », Opus 19, qui utilise une série des 12 demi-tons de la gamme tempérée. Schönberg, quant à lui, n'introduira la technique dodécaphonique qu'en juillet 1920, dans les 2 1res de ses 5 Pièces pour piano, Opus 23. Hauer continue d'exposer ses conceptions dans des écrits théoriques : « Vom Wesen des Musikalischen » (De l'essence du fait musical, 1920), « Deutung des Melos » (Explication du mélòs, 1923), « Zwölftontechnik : die Lehre von den Tropen » (Technique des 12 sons : l'enseignement des tropes, 1926). Les relations entre Hauer et Schönberg, qui se connaissaient depuis 1913, souffriront de la véhémence avec laquelle le 1er va revendiquer l'antériorité de sa « découverte ».

...

The Austrian composer and music theorist Josef Matthias Hauer was born on 19 March 1883 in « Wiener Neustadt » and died on 22 September 1959 in Vienna. He is most famous for developing, independent of and 1 year or 2 before Arnold Schönberg, a method for composing with all 12 notes of the chromatic scale. Hauer was also an important early theorist of 12 tone music and composition.

He had an early musical training in cello, choral conducting, and organ, and claimed to have been self-taught in theory and composition. In 1918, he published his 1st work on music theory (a tone-color theory based on Goethe's Theory of Colours) . In August 1919, he published his « law of the twelve tones » , requiring that all 12 chromatic notes sound before any is repeated. This he developed and 1st articulated theoretically in « Vom Wesen der Musikalischen » (1920) , before the Schönberg circle's earliest writings on 12 tone technique.

Hauer wrote prolifically, both music and prose, until 1938, when his music was added to the touring Nazi « degenerate art » (« Entartete Kunst ») exhibit. He stayed in Austria through the War, and, in fear, publishing nothing. Even after the War, however, he published little more, although it is thought that several hundred pieces remain in manuscript. Hauer continued to write « Zwölftonspiel » pieces until the time of his death while also teaching several students his techniques and philosophy. At the time of his death, Hauer had reportedly given away most of his possessions, living simply while retaining a copy of the « i Ching » .

Hauer « detested all art that expressed ideas, programmes or feelings » , instead believing that it was « essential to raise music to its highest level » , a « purely spiritual, super-sensual music composed according to impersonal rules » , and many of his compositions reflect this in their direct, often athenatic, « cerebral » approach. Hauer's music is diverse, however, and not all of it embraces this aesthetic position.

According to one scholar, Hauer's 12 tone music was balanced between the « obligatory rule » that each composition follow an arrangement of the total chromatic : the « Constellation » or « Grundgestalt » (basic shape) , and his often emphasized concept of tropes, or unordered arrangement of a pair of hexachords. This interpretation seems largely drawn from Hauer's theoretical writing of the early to mid-1920's in which he outlines these techniques. But a closer look at Hauer's compositional output reveals that a significant portion of his 12 tone music from the 1920's and 1930's employs strictly ordered rows, as do the « Zwölftonspiel » pieces that follow. Despite this, Hauer is often mentioned as the inventor of the tropes in contrast to the Arnold Schönberg and the 2nd Viennese School, who are thought of as advocates of Schönberg's 12 tone method. (In fact, many of the 12 tone pieces by Schönberg and his student Alban Berg do not strictly follow this method.)

Hauer's compositional techniques are extraordinarily various and often change from one piece to the next. These range from building-block techniques to methods using a chord series that is generated out of the 12 tone row (« Melos ») to pieces employing an ordered row that is then subject to systematic permutation. The so-called 44 « tropes » and their compositional usage (« trope-technique ») are essential to many of Hauer's 12 tone techniques. In contrast to a 12 tone row that contains a fixed succession of 12 tones, a trope consists of 2 complementary hexachords in which there is no fixed tone sequence. The tropes are used for structural and intervallic views on the 12 tone system. Every

trope offers certain symmetries that can be used by the composer. But Hauer also employed 12 tone rows, using one row for a single piece and subjecting that row to a series of transformations, most notably rotation (keeping the order of the elements in a series fixed but re-organizing them so that they start somewhere in the middle and wrap back around to the beginning : A B C D becomes C D A B, for instance.

After 1940, Hauer wrote exclusively « Zwölftonspiele » (12 tone Games or 12 tone Playing) , designated sometimes by number, sometimes by date. He wrote about 1,000 such pieces, most of them lost. These pieces were all built on an ordered 12 tone row, with the actual order often determined by chance. These pieces were not so much concert pieces as much as systematic and controlled meditations on the 12 tones - more a means than an end. Hauer believed that the 12 tempered tones provided access to the realm of the spiritual ; meditating on the 12 tones was thus a prayerful act and not a public display of personal emotion or expression. In many ways, Hauer's use of chance elements, and especially his deep interest in the « i Ching » , are parallel to those of American composer John Cage.

Since the 1920's, Hauer has been a model for literature, e.g. , in Otto Stoessl's « Die Sonnenmelodie » , Franz Werfel's « Verdi » (Matthias Fischboeck) . Late in life, Hauer spoke about Thomas Mann, as well as Theodor W. Adorno, with great bitterness, for he felt that both men had misunderstood him. Adorno had written about Hauer, but only disparagingly. Because of his later achievements and developments, it has also been assumed by many scholars that Hauer is also a model for the « Jocolator Basiliensis » in Hermann Hesse's « Glass-bead Game » .

577 works are known (Lafite index) :

Apokalyptische Fantasie, Opus 5 (1913) .

Nomos, Opus 19 (1919) .

Cantata Wandlungen, Opus 53 (1927) ; premiere conducted by Hermann Scherchen.

Violinkonzert mit Orchester in einem Satz, Opus 54 (1928) ; premiere conducted by Hermann Scherchen.

Klavierkonzert mit Orchester in einem Satz, Opus 55 (1928) .

Opera Salambo, Opus 60 (1929) ; premiere conducted by Otto Klemperer.

Opera Die Schwarze Spinne, Opus 62 (1932) ; premiere conducted by Michaël Gielen.

Cantata Der Menschen Weg, Opus 67 (1934) .

Various Hölderlin-Kantaten, Der Frühling pg. 21/3 ; Emilie vor ihrem Brauttag pg. 58 (1928) .

Fantasie für Klavier, literally, Fantasy for a piano 39 (1925) .

Charakterstücke für Salonorchester.

Zwölftonmusik für neun Soloinstrumente, 12 tone music for 9 solo instruments, Opus 73 (1937) .

Zwölftonmusik für Orchester, 12 tone music for orchestra (1939) .

Zwölftonmusik für Orchester mit einer Zwölftonreihe, die in sechs verschiedenen Tropen steht (1945) : 12 tone row, in 6 different tropes.

Zwölftonspiel für fünf Violinen (Hermann HeiB gewidmet) (1949) : 12 tone piece for 5 violins, dedicated to Hermann HeiB.

Zwölftonspiel für Klavier zu vier Händen (1956) : 12 tone piece for piano 4 hands

Hauer is considered an important figure in the development of 12 tone theory and aesthetics. His early published writings « Vom Wesen des Musikalischen » (1920) and « Deutung des Melos » articulate the more theoretical and aesthetic aspects of Hauer's thought, while « Vom Melos zur Pauke » (1925) and « Zwölftontechnik, Die Lehre von den Tropen » (1926) provide detailed musical examples. Because of the discussion of tropes in « Zwölftontechnik » , Hauer has usually cast as an advocate for trope composition in contrast to those advocating the use of an ordered 12 tone series. This view, however, is mistaken ; tropes were only one of the many ways Hauer had of approaching a systematic circulation of all 12 tones. Interestingly, much of the music praised by those who advocated for an ordered series (the music of Schœnberg and Berg, especially) was much more flexible in actual practice than the descriptions of them seems to indicate. These early theoretical works make Hauer one of the founders of 12 tone theory.

In his theoretical writing, Hauer often casts the 12 tempered tones as a kind of spiritual world. For Hauer, this 12 tone world offers one access to the fundamental truths of existence, transforming composition from an act of personal expression into one of devotion and contemplation. His various 12 tone techniques thus become a means to an end, as do the pieces themselves ; the ultimate goal of music is to commune with the infinite. This mystical approach to music is drawn from 19th Century Romanticism and is certainly not exclusive to Hauer, though he may have been the most publicly vocal proponent of this idea in the Vienna of his day. In fact, much of the thinking of the 2nd Viennese School is bound-up with the idea that music provides access to spiritual truth, an idea adapted from the writing of Schopenhauer, who enjoyed considerable popularity, at this time, especially among artists. Hauer often refers to the scientific writing of Gœthe (the Theory of Color, especially) , which most likely came to him though the editions and commentary of Rudolf Steiner.

The most important writings :

17 theoretical writings (1918-1926) , 33 essays and articles (1919-1948) .

Über die Klangfarbe (About Tone-Color, 1918) .

Vom Wesen des Musikalischen (On the Essence of Music, 1920) .

Deutung des Melos (Interpretation of the Melos, 1923) .

Atonale Melodienlehre (Teachings on Atonal Melodies, manuscript, 1923) .

Vom Melos zur Pauke (From the Melos to the Kettledrum, 1925) .

Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen (12 Tone Technique. Teachings on the Tropes, 1926) .

Der Goldene Schnitt. Eine Rechtfertigung der Zwölftonmusik (The Golden Ratio, manuscript, 1926) .

Kosmisches Testament (3 Cosmic Testaments, manuscripts, 1937, 1941, 1945) .

...

Austrian composer and theorist Josef Matthias Hauer was born 19 March 1883 in « Wiener Neustadt » , just outside Vienna. Hauer's father, Matthias Hauer, worked as a prison supervisor but was also an amateur musician. He instructed the young Josef in music as the son learned to play the zither. Hauer was later to write that he had learned from his father all that was essential to know about music, and learned it between the ages of 5 and 10. He attended the « Wiener Neustadt » Teacher Training Institute (1897-1902) , earning his certificate as an elementary school teacher in 1904. Hauer graduated along with the philosopher Ferdinand Ebner, and Hauer's continued friendship with Ebner had a strong impact upon the former's musical and intellectual development. He taught in elementary schools in Krumbach, « Sankt Pölten » , and « Wiener Neustadt » before being given medical retirement, in 1919. During World War I, Hauer was assigned office duty in Vienna ; he moved to the Austrian capital, in 1915, and remained there until his death on 22 September 1959.

While he had been active as an organist, choral conductor, and cellist since his teenage years, Hauer's earliest compositions seem to date from around 1908. Hauer's early published works, Opus 1-18, 1912-1919 (which he described retrospectively as the « 1st onset of my 12 tone music ») are mostly chromatic, yet, still tonal or modal, though some passages also explore atonality in a manner loosely similar to the contemporary music of Arnold Schönberg and Anton von Webern. These early pieces range from songs and piano miniatures to the dramatic « Apokalyptische Phantasie » , Opus 5 (1913) , which is scored for chamber orchestra and his most significant early work.

Vienna throughout the period between the 2 World Wars was a hotbed of artistic and intellectual activity, and during this time Hauer associated with the Schönberg circle, as well as with Peter Altenberg, Hermann Bahr, Karl Kraus, Adolf Loos, and Johannes Itten. Hauer's most important association was with Ferdinand Ebner, who worked with Hauer on the

composer's 1st music theoretical work, « Über die Klangfarbe », and who later published a lengthy analysis of Hauer's Opus 5. Ebner's theology (especially as it is articulated in his « Das Wort und die geistigen Realitäten », which Hauer copied for publication) provided an important impetus to Hauer's discovery of the « 12 tone law », in August 1919. Throughout his career as a composer, Hauer thought of music as a means to spiritual contemplation - music as a window that opens onto the spiritual realm. But Ebner had argued that all art falls short of such revelation, since ultimately an artwork is only ever a reflection of the artist him or herself : the artist mistakenly claims a spiritual « i Thou » relationship for an experience that is more accurately thought of as an « i - i » relationship. To a certain extent, Hauer was sympathetic to this position inasmuch as a piece of music in the European art-music tradition can be seen as a composer's personal expression. Hauer thought instead music should arise through a composer in the most unmediated manner possible, and when he hit upon the principle of constantly and systematically circulating all 12 notes, he believed he had discovered the realm in which music could transcend the personal and attain the spiritual.

His 1st pieces after discovering the « 12 tone law » were not strictly 12 tone, however. Initially, Hauer attempted to control the number of pitches that would be circulated before the same one was re-used, and his « Nomos », Opus 19 (August 1919) , contains sections that employ collections of 8-12 pitch classes. Exclusively 12 tone passages occur at important structural points, and the opening bars employ 5 statements of a 12 tone row in 12 monophonic phrases of 5 notes each. Hauer soon employed 12 tone collections only, and his works from Opus 20 forward explore a broad range of approaches to 12 tone structure. In the 20 year period, between 1919 and 1939, Hauer wrote over 70 works (many of which are multi-movement pieces) including Operas, song cycles, chamber and Symphonic music, and piano collections.

Arnold Schönberg held Hauer's ideas in high-regard in the early and mid 1920's, and Hauer's music (including Opus 19) was performed in the « Verein für musikalische Privataufführungen ». The 2 composers, for a time, discussed the idea of jointly authoring a book, and even of opening a school for 12 tone composition. Hauer's new ideas about the role of the composer, however, differed markedly from those of Schönberg, Berg, and Webern, who held to the traditional role of the composer as expressive artist. Hauer continued to argue that the composer's role was to suppress any will to personal expression in music and to work only at expressing the spiritual truth inherent in the 12 notes themselves ; he eventually went so far as to reject the title of composer, thinking of himself instead as an « interpreter of the 12 tones » .

While Hauer claimed to have been the 1st to compose music in full consciousness of the « 12 tone law », he is among the most important early writers in 12 tone music theory and aesthetics. His « Vom Wesen des Musikalischen » was 1st published in 1920 and, in it, he clearly states that a piece should employ all 12 notes before any is sounded again. In this work, as well as in his « Deutung des Melos » (1923) and in many short articles written during the early 1920's, Hauer argues for the superiority of atonal over tonal music, grounding his claims by offering support drawn from acoustics, culture, and spiritual studies. By late- 1921, he had discovered the 44 tropes (hexachord pairs that exhaust the 12 tones) and trope classification subsequently became an important aspect of Hauer's understanding of atonal pitch structure. Years before the 12 tone theoretical writing of Herbert Eimert, Erwin Stein, and Fritz Heinrich Klein, Hauer had set forth the basic principles of his approach in print. His many theoretical writings (including

detailed discussions of the tropes in numerous musical examples appearing in his « Vom Melos zur Pauke » of 1925, dedicated to Schönberg, and « Zwölftontechnik » of 1926) have unfortunately led to misconceptions about his middle-period music, pieces often characterized as mere exemplars of his trope theory. While it is true that a number of Hauer's musical works between Opus 20 and 89 employ pairs of unordered hexachords, there are also a significant number that employ an ordered series, and in those employing a series there is frequently some systematic process of rotation at work as well.

2 representative examples of Hauer's middle-period practice are his Opus 25 and 54. Inspired by the poetry on Friedrich Hölderlin, Hauer's Opus 25 (1923) is a collection of 16 short pieces for solo piano. The 1st piece, « Deine Wellen umspielten mich », is based on a single trope - in this case, the 31st trope. The trope appears at all 12 possible transposition levels, the 1st 6 transpositions being based on 1 of the 2 whole tone scales, while the next 6 are based on the other. Having employed all 12 transpositions, the piece ends at the same transposition at which it began. Here on a small scale, one can clearly detect Hauer's concern for the « 12 tone law » as both an principle of local structure (each trope) and as a determinant of large-scale form (the transposition scheme) . Hauer's Violin Concerto, Opus 54 (1928) , employs an ordered 12 tone row as its structural point of departure. Through a systematic procedure of rotation at both local and long term levels of structure, Hauer sets a lengthy process in motion that is ultimately not completed in the course of the piece. Yet, all material for the piece is derived from the constantly mutating row, and the tropes are not of especial importance in this case.

Throughout his music theoretical writing, Hauer grounds his technical discussion in his belief in the spiritual essence of atonal music. Appealing to the authority of Goethe's « Farbenlehre » , Hauer argues throughout his « Vom Wesen des Musikalischen » , for instance, that atonal music exists on a higher spiritual level than tonal music, and that the most perfect form of atonal music employs all 12 notes in equal proportion. He places « Melos » (pure atonal melody) above « Rhythmus » (the rhythmic drumming on a single tone) and argues as well for music's superiority over language as a mode of coming to spiritual truth (another aspect of the Hauer's reaction to Ebner's philosophy) . Hauer's references to Goethe's scientific writing (likely under the influence of Rudolf Steiner's interpretations) and to Chinese philosophy throughout his theoretical work also suggest that Hauer was influenced by the various esoteric and occult movements that had flourished in Vienna since the late- 19th Century. His argument in favor of the spiritual nature of the 12 tones is a good example. Hauer points-out that the 12 equal tempered notes do not arise naturally in nature (and here he follows Goethe's argument that the entire color spectrum does not exist in nature) . The equal tempered 12 tones are instead the result of a « spiritualization » of what nature provides - a way of rising above the coarse material of the physical realm into the perfect realm of the spiritual. One perceives this more spiritual 12 tone music through « intuitive hearing » - extending Arthur Schopenhauer's musical aesthetics by way of Steiner's esoteric reading of Goethean science, one « hears into » the realm of the spiritual.

Since turning to 12 tone composition, in 1919, Hauer had struggled to reject in practice what he had denounced in theory ; despite his often severe pronouncements about overcoming the impulse to personal expression in music, he tended to remain within conventional genres, writing Concertos, String Quartets, etc. But, by the end of the 1930's, Hauer moved into the final stage of his career - one marked unmistakably by a clear and complete renunciation of personal expression in music. After 1939, he wrote nothing but pieces he termed « Zwölftonspiele » , most of which

are identified only by the date of their completion, though a few of these carry specific titles. Hauer often sent completed « Zwölftonspiele » to friends, and it is thus impossible to know how many of these pieces were actually composed, though it is likely that he wrote over 1,000 in the period between 1940 and his death in 1959. The « Zwölftonspiel » was devoted to an objective contemplation of the 12 notes that makes few concessions to the norms of European art music. In constructing a « Zwölftonspiel », Hauer began with a 12 tone row, often derived through some chance procedure. He then used this ordered series to arrive at a « Kontinuum » - a sequence of 12 four-note chords in which one note changes from chord to chord. This « Kontinuum » is then subjected to any number of technical manipulations in order to bring out aspects of its 12 tone structure. With its almost mechanical procedures for generating a musical surface from an underlying tone row, the « Zwölftonspiel » is more akin to a meditation exercise than to a composition, and the various technical procedures employed can be thought of as lenses through which one may contemplate the 12 tone universe. In this last phase of his career, Hauer no longer wrote music that could be considered « compositions » in any traditional sense : these truly were 12 tone contemplations.

One consequence of Hauer's struggle to renounce personal expression in his music is that his pieces do not strike even the trained listener as particularly interesting compositions. They often seem rather plain and amateurish, lacking the powerful expressive impulse that marks so much of the music of his Viennese contemporaries, Schönberg, Webern, and Berg. And if one follows Hauer's thinking about what these pieces are meant to be, the answer to redressing the neglect they have suffered over the years would not be to have them played in concert more often, since that would only encourage an inappropriate set of expectations - those associated with the European art music tradition (though things are certainly better in this regard at the beginning of this Century than they were at the beginning of the last !). It is thus, perhaps most fitting, that Hauer's music has been taken-up primarily as a musical practice in which new pieces, most often « Zwölftonspiele », are constantly produced by students seeking to enter into the world of 12 tone music as something like a lifestyle. At the Josef Matthias Hauer « Musikhochschule » in « Wiener Neustadt », Robert Michaël Weiß continues to teach Hauer's music and theories as did his teacher, the Viennese Hauer student Victor Sokolowski, before him.

Though Hauer's historical importance is as a music theorist, he received numerous awards for his compositions during his lifetime. In addition to performances of his works, in the 1920's, Hauer was awarded the Vienna Artist's prize in 1927 and, from 1930, was paid a State honorarium. Ironically, Hauer's music was pronounced decadent by the National-Socialists in the 1930's, and some of his scores were included in the touring exhibition of « degenerate art » (« Entartete Kunst ») at about this same time. There was renewed interest in his work in Vienna, for a time after World War II, and Hauer was accorded honorary membership in the Vienna « Konzerthausgesellschaft », awarded the title of professor (1954), and received the Major Austrian State Prize (1955).

Principal Works

Apokalyptische Phantasie, for chamber orchestra, Opus 5 (1913) .

Nomos, for piano, Opus 19 (1919) .

Hölderlin Lieder, for voice and piano, Opus 21 (1922) .

Violinkonzert, for violin and orchestra, Opus 54 (1928) .

Der Menschen Weg, Kantate in sieben Teilen nach Worten von Friedrich Hölderlin, for 4 soloists, mixed choir and orchestra, Opus 67 (1934) .

Zwölftönespiel I für Orchester (1940) .

Perhaps, 1,000 Zwölftonspiele were written between 1939 and 1959.

...

Josef Matthias Hauer was the odd man out as far as Viennese serialism was concerned ; working independently of Arnold Schönberg, by 1919, Hauer developed a system of 12 tone organization identical to Schönberg's in that no note was heard twice until the other 11 were sounded. Hauer's method of applying the technique to musical composition, however, was completely different from Schönberg's, and his work was never very seriously considered during his lifetime, or even immediately after. Toward the end of the 20th Century, Hauer's music began to appear in concert and on recordings, which has led to a re-appraisal of its value.

Born in « Wiener Neustedt » , Hauer took a basic teaching certificate in 1902 and taught in elementary schools until 1919. He was self-taught in music and orchestration and began to compose in 1912. By the time of his 1st 12 tone composition, « Nomos » for piano, Opus 19 (1919) , Hauer had already composed a respectable amount of vocal, orchestral, and chamber music in a modern style that was cutting edge for its time. His 1st treatise on 12 tone composition, « Vom Wesen der Musikalischen » , appeared in 1920, 3 years before the 1st publication of Schönberg's method. Rather than strict serial organization of pitches, which was what Schönberg favored, Hauer organized each 12 note series into 2 hexachords, then subdivided into tropes to produce 12 tone music in a non strict fashion. Schönberg had some awareness of Hauer, and even programmed one of Hauer's works at a Society of Private Musical Performances concert, in 1919, but refused to acknowledge Hauer's discovery of 12 tone composition as having been « 1st » , much to Hauer's great disappointment. Nevertheless, Hauer's music was heard at ISCM concerts in the 1920's (the 7th Orchestral Suite (1926) was particularly well-received) and he was awarded a Vienna State Prize, in 1930.

With the rise of Nazism, Schönberg fled Europe, putting an end to the ISCM. By 1938, Hauer's music was banned as « degenerate » (« Entartete ») by the Nazis and, from that time, Hauer kept a low profile while remaining in Vienna. In 1940, Hauer himself abandoned formal structures other than those identified as « Zwölftonspiele » , abstract, single movement pieces written for a wide variety of instrumentation utilizing his standard recipe for 12 tone composition. It is said that Hauer wrote more than 1,000 compositions of this kind, between 1940 and his death in 1959 ; if so, not all have been accounted for.

Hauer is frequently cited as one of the models for the lead character in novelist Thomas Mann's book « Doctor

Faustus » , and for the character Jocolator Basiliensis in Hermann Hesse's « The Glass Bead Game » , comparisons Hauer was aware of, and detested. Late in life, younger musicians in Vienna began to regard Hauer as a sort of an ancient mystic, a comparison he liked somewhat better - Hauer's techniques had more in common with figures like Stockhausen than Schönberg. While his compositions are very similar to another after a certain point in his development, their basic sound remains fresh. Hauer's gentle, charming, and domestic approach to atonality as a kind of off-kilter « Gebrauchtmusik » is one of the most interesting and overlooked sidelights of 20th Century music.

...

Josef Matthias Hauer (geboren 19. März 1883 in Wiener Neustadt als Josef Hauer ; gestorben 22. September 1959 in Wien) war ein österreichischer Komponist und Musiktheoretiker.

Josef Hauer wurde in Wiener Neustadt, Lange Gasse 23, als Sohn des Gefängnisaufsehers Matthias Hauer geboren. Ab 1897 besuchte er die Lehrerbildungsanstalt Wiener Neustadt. Dort erhielt er Klavier- , Orgel- , Cello- und Gesangsunterricht, und er beschäftigte sich autodidaktisch mit Musiktheorie. Nach der Matura wurde er 1902 Volksschullehrer in Krumbach, 1904 in Wiener Neustadt. Nebenbei wirkte er als Organist, Chorleiter und Cellist in einem Streichquartett, und er qualifizierte sich für den Musikunterricht an Gymnasien. 1907 heiratete er Leopoldine Hönig (gestorbene 1934) . Aus der Ehe gingen drei Kinder hervor : Martha, Bruno und Elisabeth. 1914 wurde Hauer zum Militär einberufen. 1915 übersiedelte er nach Wien. 1918 wurde er aus dem Heer entlassen ; 1919 schied er krankheitsbedingt aus dem Schuldienst aus. Ab 1922 nannte er sich zu Ehren seines Vaters Josef Matthias Hauer.

1912 hatte er begonnen, aus seinem Prinzip der « Bausteintechnik » eine eigene Form von Zwölftonmusik zu entwickeln. Sein « Nomos » Opus 19 (August 1919) gilt als die erste Zwölftonkomposition überhaupt. Ende 1921 entdeckte Hauer die 44 Tropen (« Konstellationsgruppen » , « Wendungen ») und im Jahr 1926 das zwölftönige « Kontinuum » . Gegenüber Arnold Schönbergs Methode der « Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen » fand Hauer mit seinen Theorien jedoch nur wenig Beachtung. Auch im praktischen Musikbetrieb blieb er ein Außenseiter ; nur wenige seiner größeren Werke wurden zu seinen Lebzeiten aufgeführt. Zudem galt er als schwieriger Mensch und hatte Neigungen zum Antisemitismus :

« Ich hoffe wirklich, daß nicht alle Juden (Mendelssohn, Heine) so gewesen sind wie Arnold Schönberg, sonst müßte man sich doch selber auslachen oder verachten. Dieser Sch. ist eine Rarität von einem Schwindler. Ich erwarte von Dir diesmal eine Deiner " hirnreinigenden " Antworten. Als Musikant bin ich doch ein Antisemit, als Mensch zum Menschen vielleicht nicht. »

Der Kritiker Hermann Bahr begann ab 1918 in seiner Kolumne Tagebuch im Neuen Wiener Journal regelmäßig auf Hauer hinzuweisen. Franz Werfel beschreibt in seinem Roman Verdi (1924) einen Sonderling namens Mathias Fischböck ; Zeitgenossen glaubten darin ein Porträt Hauers zu erkennen. Ein anderer österreichischer Schriftsteller, Otto Stoessl (1875-1936) , widmete dem Komponisten einen (durchaus positiv gemeinten) Schlüsselroman mit dem Titel Sonnenmelodie. Eine Lebensgeschichte (1923) .

Zum Freundeskreis von Josef Matthias Hauer zählte der Philosoph Ferdinand Ebner. Er regte ihn zur Vertonung zahlreicher Texte von Friedrich Hölderlin an.

1930 gewährte die Stadt Wien Hauer eine Ehrenpension. 1935 verbot Gæbbels jegliche Aufführung in Deutschland, 1938 wurde ihm die österreichische Pensionszuwendung entzogen, 1939 diffamierte ihn die Wanderausstellung « Entartete Musik ». Hauer war so zur inneren Immigration gezwungen, in der er von seinen Förderern, der Juweliersfamilie Köchert, ausgewählte geistesgeschichtliche Artikel mit Glossen kommentierte und sich neuerlich schöpferisch grundlegend mit dem I Ging befasste.

Zur Fundierung wie Weitergabe seiner Lehre gründete er das « Österreichisches Seminar für Zwölftonmusik » in Wien 1953-1959, das als geistiges Sammelbecken galt sowie international wirkte. Wichtig für Hauer waren dazu als Seminarleiter Johannes Schwieger (1892-1970) und im weiteren Victor Sokolowski und Nikolaus Fheodoroff, dem er seinen Nachlaß mit Dokumenten und vielen Quellen übereignete.

Komponisten mit Bezug zu Hauer sind zudem Carl Nielsen, Paul Hindemith, Rudolf Reti, Johann Ludwig Trepulka, Othmar Steinbauer, Paul von Klenau, Stefan Wolpe.

Mehrere Künstler widmeten dem Zwölftonkomponisten Porträt-Werke : Erwin Lang, Frieda Salvendy, Christian Schad, Ernst Hartmann, Franz Hubmann, Heinz Leinfellner, Karl Prantl, Dominik Száva, Julian Schutting.

Hauers ehrenhalber gewidmete Grabstelle befindet sich auf dem Dornbacher Friedhof in Wien (Gruppe 12, Nummer 10) . Im Jahr 1988 wurde in Wien Josefstadt (8. Bezirk) der Josef-Matthias-Hauer-Platz nach ihm benannt.

1927 : Kompositionspreis der Stadt Wien.

1934 : Emil-Hertzka-Preis.

1953 : Ehrenmitglied der Wiener Konzerthausgesellschaft.

1954 : Professor.

1954 : Preis der Stadt Wien für Musik.

1955 : Großer Österreichischer Staatspreis für Musik.

Das Schaffen Josef Matthias Hauers wird im Allgemeinen in drei Phasen eingeteilt :

Freie atonale Phase : 1912 bis 1919 (Opus 1 - Opus 18) .

Frühe zwölftönige Phase : 1919 bis 1940 (Opus 19 - Opus 92) .

Phase des Zwölftonspiels : August 1940 bis 1959.

Die erste Schaffensphase ist atonal, aber nicht konsequent zwölftönig. Zumeist wird innerhalb kürzerer Abschnitte das Tonmaterial von 9, 10, 11 oder 12 Tönen verwendet. Durch seine « Klangfarbentheorie » (Über die Klangfarbe, 1918) , die auf Goethes Farbenlehre aufbaut, gelangt er zur Forderung der Totalität bei der Verwendung des Tonmaterials, die er in seiner Schrift Vom Wesen des Musikalischen (1920) formuliert.

In seinem Aufsatz Die Tropen (in : Musikblätter des Anbruch, Universal-Edition, Jahrgang 6 / 1, Wien 1924, Seiten 18-21) schreibt er :

Sehr bald hatte ich nun auch erfasst, daß die « Bausteine mit allen zwölf Tönen des Zirkels » die eigentlich formgebenden, die musikalisch ergiebigsten sind. Das Melos ging mir auf in seiner Größe. Viele Hunderte von Melosfällen wurden gelöst, gedeutet, sinngemäß aneinandergelagert, zu immer größeren Formen, und Weihnachten 1921 war ich bereits so weit, alle Melosfälle überschauen, sie in größere und kleinere Gruppen einteilen zu können ; ich entdeckte die « Tropen » , die nun an Stelle der früheren Tonarten zur praktischen Verwendung kamen. Gleich zu Beginn meiner nun bewussten Arbeit ergab sich von selbst die Regel : gleiche Töne so weit wie möglich auseinander zu rücken, damit die größte Spannung im Melos, die stärkste « Bewegung » erzeugt wird. Das erreichte ich dadurch, daß ich immer je sechs Töne einer gewissen « Konstellation » , also zwei Gruppen innerhalb der zwölf Töne, fortwährend abwechselnd in Verwendung brachte. Für alle Melosfälle gibt es 44 Möglichkeiten (Konstellationen) dieser Teilung - daher vierundvierzig Tropen.

Die Tropentechnik basiert darauf, daß man, ausgehend von einer Einteilung des Zwölftonraumes in zwei komplementäre Hexachordgruppen, die hieraus leicht ersichtlichen Intervallverhältnisse und Symmetrien zwischen den zwölf Tönen anwendet. So lassen sich aus einer « Trope » etwa Tonverhältnisse, Klänge und Symmetrien herauslesen, die für die Komposition verwendet werden können. Wesentlich bei der Tropentechnik ist also ein präkompositorischer Konstruktionsakt : Ausgehend von beliebigen erwünschten Eigenschaften (Reihenaufbau, klanglich, melodisch, formal) können aus den Tropen ganz allgemein Tonstrukturen konstruiert werden, die die entsprechenden Eigenschaften erfüllen. Diese Strukturen bilden dann das Material, aus dem heraus der Kompositionsakt erfolgt - ähnlich wie eine barocke Fuge aus dem harmonischen Band der im Voraus konstruierten Generalbass-Harmonien « heraus-komponiert » wird.

Die dritte Schaffensphase Hauers basiert weitestgehend auf dessen philosophisch-weltanschaulichen Ideen, die im Lauf seines Lebens mehr und mehr mit seinem künstlerischen Schaffen verschmelzen, was ihn jedoch mit zunehmendem Alter auch immer mehr in die Isolation trieb. In Hauers Musikdenken fließt in entscheidendem Maße die griechische und die chinesische Philosophie (besonders : Taoismus) ein. Hieraus bildet sich, in Verbindung mit harmonikalen und musiktheoretischen Überlegungen ein Weltbild, um dessen Zentrum (die Musik) sich alle Wissenschaften, Philosophien und Religionen ordnen. Das Abbild dieser philosophischen Idee von absoluter von Musik bildet das « Zwölftonspiel » , ein « Das Glasperlenspiel der zwölf temperierten Töne » , das Hauer als ein ideelles Abbild der Weltordnung begreift.

Gegenüber der musikhistorischen Bedeutung der « Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen » , wie sie

von Arnold Schönberg um 1921 formuliert wurde, treten die Entwicklungen Hauers stark in den Hintergrund. Als bedeutendste Schüler Hauers, welche die Entwicklungen ihres Lehrers weitergetragen und in ihrem Sinne ausgebaut haben, sind Hermann Heiss und Othmar Steinbauer zu nennen. Die Ideen des Zwölftonspiels wurden nach Hauers Tod von Victor Sokolowski bewahrt und im Seminarform und andere an der Wiener Musikakademie weitergepflegt.

Außerhalb von Österreich wirkte das Denken und Schaffen Hauers nur wenig nach. Positiv äußerte sich in der Nachkriegszeit John Cage über Hauer. Er schätzte den meditativen Charakter der « Zwölftonspiele » und interessierte sich für die Tatsache, daß Hauer beim Komponieren bereits mit Zufallsoperationen gearbeitet hatte, wie sie später für die Aleatorik wichtig wurden. Weiters wird in der englischsprachigen musiktheoretischen Literatur im Zusammenhang mit « hexachordal sets » und der Combinatoriality oft auf Hauers Tropenlehre verwiesen.

Hauer beanspruchte für sich ein historisches Vorrecht gegenüber Arnold Schönberg, der um 1921 seine eigene Zwölftontheorie formulierte. Das persönliche Verhältnis der beiden Künstler war ambivalent. Hauer hatte seit längerem den Kontakt zu Schönberg gesucht ; nach einer persönlichen Begegnung im Jahr 1917 äußerte er sich privat sehr abfällig und antisemitisch :

« In allem übrigen ist er ein dumm frozzelnder, banaler " Judenbengel " trotz seiner 43 Jahre. Ich bin kein Heiliger, aber der Verkehr mit einem solchen Individuum beschmutzt mich. »

Dennoch kam es Anfang der 1920er Jahre noch einmal zu einem Gedankenaustausch. Hauer widmete Schönberg 1922 seine Neun Etüden (Opus 22) für Klavier, und Schönberg unterbreitete Hauer in einem Brief vom 1. Dezember 1923 verschiedene Vorschläge für eine praktische Zusammenarbeit :

« Schreiben wir gemeinsam ein Buch, in welchem immer ein Kapitel von dem einen, das folgende vom anderen ist. Stellen wir darin unsere Ideen unter genauer Abgrenzung des Unterscheidenden, mit Zuhilfenahme sachlicher (aber höflicher) Polemik dar, und versuchen wir, ein Stückchen trotz dieser Unterschiede zusammenzuarbeiten : es läßt sich auf Grund des Gemeinsamen sicher eine Basis finden, auf der wir reibungslos miteinander verkehren können. Vielleicht nun ist Ihr Vorschlag einer Schule noch besser. Vor allem, weil ein Gedankenaustausch dabei ungezwungen, öfter, und ohne die verhetzende und zum Starrsinn reizende Mitwirkung einer boshaft zusehenden Öffentlichkeit stattfinden könnte. Aber auch das Buch wäre zwecks Festlegung des gegenwärtigen Standpunktes nicht von der Hand zu weisen. »

Diese Pläne wurden nicht verwirklicht. Hauer gründete seinen eigenen Kreis von Privatschülern, der von dem der Schönberg-Schüler getrennt blieb. Ab 1937 setzte er in Briefen neben seine Unterschrift einen Stempel mit den Worten :

« Der geistige Urheber und (trotz vielen Nachahmern !) immer noch der einzige Kenner und Könnner der Zwölftonmusik. »

Im Nachhinein erscheint dieser Streit unverständlich, da beide Kompositionsweisen zu unterschiedlich sind, als daß man sie auf eine einzige, klar definierbare « Erfindung » reduzieren könnte. Schönbergs Zwölftontechnik ist ein Mittel zum

Zweck : sie steht im Dienst seiner expressiv-dramatischen Klangsprache. Demgegenüber erscheint Hauers Methode wie ein esoterisch-kontemplatives Spiel, das seinen Sinn in sich selbst trägt. Die « Zwölftonspiele » folgen dementsprechend einem einheitlichen Grundmuster : Zunächst wird die Zwölftonreihe exponiert - zuweilen in rhythmisierter Form, zuweilen « monolithisch » . Dann wird sie in einen vierstimmigen Satz zerlegt und kontrapunktischen Verfahren (zum Beispiel Stimmtausch) unterworfen. Im Mittelpunkt stehen die harmonischen Fortschreitungen ; melodische und motivische Elemente sind stets nur Auffüllungen, Auszierungen. Der Tonumfang ist relativ beschränkt ; melodische und rhythmische Figuren werden kaum oder gar nicht verändert. Es gibt keine Phrasierungsbögen, keine dynamischen Entwicklungen, keine Höhepunkte. Dieser Mangel an individueller Prägung wurde und andere von Herbert Eimert und Theodor W. Adorno scharf kritisiert. Adorno bezeichnete Hauers Kompositionen als Erzeugnisse eines « Uhrmachers » .

Kompositionen

Das Verzeichnis von Lafite nennt 576 Einzeltitel.

Bühnenwerke

Salambo, Opus 60 (1929) , Oper in 5 Akten (7 Bildern) , libretto : Josef Matthias Hauer (nach Gustave Flauberts « Salambo ») . Teil-Aufführung 1930 Berlin (Dirigent : Otto Klemperer) . Und Andere (konzertant) 1983 Wien (ORF, Funkhaus) .

Die schwarze Spinne, Opus 62 (1932) , Deutsches Singspiel in 2 Akten, libretto : Hans Schlesinger (nach Jeremias Gotthelfs « Die schwarze Spinne ») . Und Andere 23. Mai 1966 Wien (Theater an der Wien ; Dirigent : Michael Gielen) .

Vokalkompositionen

Lied des Letzten für Singstimme und Klavier, Opus 4 (1913) .

Fünf Lieder für mittlere Stimme und Klavier ; Texte : Friedrich Hölderlin, Opus 6 (1914) :

1. Der gute Glaube.

2. Hyperions Schicksalslied.

3. Sonnenuntergang.

4. Vanini.

5. Lebenslauf.

Chorlieder aus den Tragödien des Sophokles für Männerchor und Klavier (oder Orgel) ; Texte : Sophokles, Opus 7 (1914)

Prometheus für Bariton und Klavier ; Text : Johann Wolfgang von Goethe, Opus 11 (1914) .

Fassung für Bariton und Orchester.

Drei Lieder für mittlere Stimme und Klavier ; Texte : Friedrich Hölderlin, Opus 12 (1914-1915) .

1. Ehmals und jetzt.

2. Abbitte.

3. Die Heimat.

Bange Stunde für Singstimme und Klavier ; Text : Karl Kraus, Opus 14 (1918) .

Der gefesselte Prometheus für Bariton und Klavier ; Text : Aischylos, Opus 18 (1919) .

Acht Lieder für mittlere Stimme und Klavier ; Texte : Friedrich Hölderlin, Opus 21 (1922) .

Vier Lieder für mittlere Stimme und Klavier ; Texte : Friedrich Hölderlin, Opus 23 (1923-1924) .

1. Abendphantasie.

2. Der gefesselte Strom.

3. Des Morgens.

4. An die Parzen.

Lied der Liebe für 3 stimmigen Frauenchor, Klavier und Harmonium ; Text : Friedrich Hölderlin, Opus 24 (1923) .

Sieben Lieder für mittlere Stimme und Klavier ; Texte : Friedrich Hölderlin, Opus 32 (1924) :

1. Lebensgenuß.

2. An eine Rose.

3. Der Gott der Jugend.

4. An ihren Genius.

5. Am Abend.

6. Empedokles.

7. Gesang des Deutschen.

Suite Nr. 3 für Bariton und Orchester ; Text : Friedrich Hölderlin, Opus 36 (1925) .

Fünf Lieder für mittlere Stimme und Klavier ; Texte : Friedrich Hölderlin, Opus 40 (1925) .

1. Vulkan.

2. Ihre Genesung.

3. Tränen.

4. Diotima.

5. An die Ruhe.

Lateinische Messe für gemischten Chor, Orgel und Kammerorchester, Opus 44 (1926) .

Lateinische Messe, Fragment, Opus 46 (1926) .

Wandlungen, Kammeratorium für 6 Solostimmen, 4 stimmigen gemischten Chor und Orchester ; Texte : Friedrich Hölderlin, Opus 53 (1927) / revidierte Fassung : Opus I. Und Andere 1928 Baden-Baden (Kammermusikfest ; Dirigent : Hermann Scherchen) .

Vom Leben, Eine poetische Lesung mit Musik für Sprecher, kleinen 4 stimmigen gemischten Chor und Kammerorchester ; Texte : Friedrich Hölderlin, Opus 57 (1928) .

Emilie vor ihrem Brauttag, Kantate für Alt und Orchester ; Text : Friedrich Hölderlin, Opus 58 (1928) .

Tanzfantasien Nr. 1 und 2 für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orchester, Opus 65 (1932-1933) .

Der Menschen Weg, Kantate für 4 Soli, 4 stimmigen gemischten Chor und Orchester ; Texte : Friedrich Hölderlin, Opus 67 (1934) / revidierte Fassung : Opus II (1952) .

Empedokles für Soli, Männerchor und Orchester ; Text : nach Friedrich Hölderlin, Opus 68 (1935) .

Rezitativ für Bariton und Klavier ; Text : Friedrich Hölderlin, Opus 76, Nr. 1 (1938) .

Frühling für gemischten Chor, Violinen und Violoncelli ; Text : nach Friedrich Hölderlin, Opus 76, Nr. 2 (1938) .

Meine geliebten Tale lächeln mich an (1949) für mittlere Stimme und Klavier ; Text : nach Friedrich Hölderlin.

Hölderlin-Rezitationen (1949) für Frauenstimme und Klavier.

Orchesterwerke

Erste Symphonie, Opus 1 (1912) ; Und Andere 1913 Sankt Pölten. Später umgearbeitet zum 7 teiligen Zyklus Nomos (siehe unter : Klaviermusik.

Apokalyptische Fantasie, Opus 5.

Suite Nr. 1, Opus 31 (1924) .

Suite Nr. 2, Opus 33 (1924) .

Romantische Fantasie, Opus 37 (1925) .

Suite Nr. 4, Opus 43 (1926) .

Suite Nr. 5, Opus 45 (1926) .

Suite Nr. 6, Opus 47 (1926) ; 3.2.2.2 - 1.1.0.0 - Klavier - Pauken, Schlagzeug - Streicher : 14.12.10.8.2.

Bearbeitung

Streichquartett Nr. 6, Opus 47 (1926) .

Suite Nr. 7, Opus 48 (1926) ; 1.1.2.1 - 2.1.0.0 (Bläser möglichst zu verdoppeln) - Klavier - Pauken, Schlagzeug - Streicher: 16.0.8.4.4) . Und Andere 1927 Frankfurt am Main (Fest der IGMM ; Dirigent : Hermann Scherchen) .

Fantasien für Klavier, Orgel und Streichorchester / Symphonische Stücke für Klavier, Harmonium und Streichquartett, Opus 49 (1926) .

Sinfonietta, Symphonische Stücke für großes Orchester, Opus 50 (1927) ; 2.2.2.2 - 2.2.0.0 - Klavier - Pauken ; Schlagzeug - Streicher : 12.10.8.6.4.

Suite Nr. 8, Opus 52 (1927) .

Violinkonzert in einem Satz, Opus 54 (1928) ; Orchester : 2.2.2.2 - 2.1.1.0 - Pauken ; Schlagzeug - Streicher : 16.14.10.8.6. Und Andere 1928 (Dirigent : Hermann Scherchen) .

Klavierkonzert in einem Satz, Opus 55 (1928) ; Orchester : 2.2.2.2 - 2.1.1.0 - Pauken ; Schlagzeug - Streicher.

Divertimento für Kammerorchester, Opus 61 (1930) .

Konzertstück, Opus 63 (1932) .

Diabolo-Walzer für Kammerorchester, Opus 64 (1932) .

Tanzfantasien Nr. 3-7 für Kammerorchester, Opus 66 (1933) .

Tanzsuite Nr. 2, Opus 71 (1936) .

Zwölftonmusiken für Orchester, Opus 74 ; 75 ; 76, Nr. 4 ; 77-85 ; 88 ; 89, Nr. 1 und 2 (1937-1939) .

Zwölftonmusik für Orchester mit einer Zwölftonreihe, die in sechs verschiedenen Tropen steht (1945) .

Langsamer Walzer, Opus 5 (1953) .

Klavierwerke

Nomos in 7 Teilen, für Klavier zu 2 Händen und Klavier zu 4 Händen (oder Harmonium) , Opus 1 (1912) .

Nomos in 5 Teilen, für Klavier zu 2 Händen und Klavier zu 4 Händen (oder Harmonium) , Opus 2 (1913) .

Sieben kleine Stücke für Klavier (oder Harmonium) , Opus 3 (1913) . Rudolf Wondracek (1886-1942) gewidmet.

Morgenländisches Märchen für Klavier zu 2 Händen und Klavier zu 4 Händen (oder Harmonium) , Opus 9 (1915) .

Tanz für Klavier, Opus 10 (1915) .

Fünf kleine Stücke für Klavier (oder Harmonium) , Opus 15 (1919) . Wilhelm Fischer gewidmet.

Nachklangstudien für Klavier, Opus 16 (1919) . Anna Höllering (1895-1987) gewidmet.

Fantasie für Klavier (oder Harmonium) , Opus 17 (1919) . Hildegard Itten gewidmet.

Nomos für Klavier (oder Harmonium) , Opus 19 (1919) . Agathe Kornfeld gewidmet.

Atonale Musik für Klavier, Opus 20 (1920-1922) .

Präludium (I) für Celesta (1921) .

Melodien für Klavier (oder Celesta, oder Harmonium) (1921) . Emil Klein gewidmet.

Melodien (I) für wohltemperierte Instrumente (1921) . Franz Höllering gewidmet.

Melodien (II) für wohltemperierte Instrumente, Opus 34 (1921) . Eugenia Schwarzwald gewidmet.

Barockstudien für Klavier (1921) . Albert Linschütz gewidmet.

Präludium (II) für Celesta (1921) . Otto Stoessl gewidmet.

Neun Etüden für Klavier, Opus 22 (1922) . Arnold Schönberg gewidmet.

60 kleine Stücke für Klavier, Opus 25 (1923) .

Darin

16 Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin. Erich Köchert gewidmet.

Fantasie für Klavier, Opus 39 (1925) .

Musik-Film, Opus 51 (1927) .

21 Stücke für Klavier.

Zwölftonspiel Weihnachten (1946) .

Labyrinthischer Tanz für Klavier zu 4 Händen, Opus 3 (1952) .

Zwölftonspiel für Klavier zu vier Händen (1956) .

Hausmusik für Klavier zu 4 Händen (1958) .

Kammermusik (1-9 Spieler) :

Vier Stücke für Violine und Klavier, Opus 28 (1924) .

Fünf Stücke für Violine und Klavier, Opus 41 (1925) .

Kammermusik, Opus 49 (1926) .

Skizzen für Violine und Klavier (circa 1926) .

Sieben Stücke für Violine solo, Opus 56 (1928) .

1. Harlekin.

2. Mückentanz.

3. Fein Gesponnen.

4. Tanz der Gefiederten.

5. Harte Auseinandersetzung.

6. Spanische Reitschule.

7. Walzer

Tanzsuite Nr. 1, Opus 70 (1936) .

Tanzsuite Nr. 2 für 9 Soloinstrumente, Opus 71 (1936) ; I.I.I.I - 0.0.0.0 - Klavier - Streicher : I.I.I.I.0.

Zwölftonmusik für neun Soloinstrumente, Opus 73 (1937) .

Zwölftonspiel für fünf Violinen (1949) . Hermann Heiß gewidmet.

Zwölftonspiele für Violine und Klavier.

Chinesisches Streichquartett, Opus 4 (1953) .

Schriften

17 theoretische Abhandlungen (1918-1926) .

33 Zeitschriftenaufsätze, Essays und unveröffentlichte Manuskripte (1919-1948) .

Über die Klangfarbe, Opus 13 (1918) .

Vom Wesen des Musikalischen. Waldheim-Eberle, Leipzig / Wien (1920) .

Deutung des Melos (1923) .

Atonale Melodienlehre. Manuskript (1923) .

Vom Melos zur Pauke. Universal-Edition, Wien (1925) . Arnold Schœnberg gewidmet.

Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen. Universal-Edition, Wien (1926) .

Die Tropen. In : Musikblätter des Anbruch. Universal-Edition, Wien (06.1924) I, Seiten 18-21.

Säen und Ernten. In : Musikblätter des Anbruch. Universal-Edition, Wien (08.1926) I, Seiten 13-17.

Der Goldene Schnitt. Eine Rechtfertigung der Zwölftonmusik. Manuskript (1926) .

Kosmisches Testament. 3 Manuskripte : 1937, 1941, 1945.

Schüler von Josef Matthias Hauer und Teilnehmer des Seminars.

Friedrich Cerha (geboren 1926) , Komponist.

René Clemencic (geboren 1928) Musikwissenschaftler, Dirigent, Komponist.

Franz Ertel, Komponist.

Nikolaus Fheodoroff (1931-2011) , Komponist, Dirigent.

Ferdinand Grossmann (1887-1970) , Komponist, Dirigent.

Hermann HeiB (1897-1966) , Komponist.

Arnold Keyserling (1922-2005) , Philosoph.

Paul von Klenau (1883-1946) , Komponist, Dirigent.

Gerhard Rühm (geboren 1930) , Schriftsteller, Komponist, bildender Künstler.

Heinrich Simbriger (1903-1976) , Komponist, Musiktheoretiker.

Victor Sokolowski (1911-1982) , Cembalist, Pianist, Organist, Musikpädagoge.

Othmar Steinbauer (1895-1962) , Komponist, Musiktheoretiker.

Walter Szmolyan, Musikwissenschaftler.

Johann Ludwig Trepulka (1903-1945 ?) , Komponist, Pianist.

Siehe auch

Österreichisches Seminar für Zwölftonmusik.

Zwölftonspiel.

Tropenlehre.

Tropentechnik.

Klangreihe.

Klangreihenmusik.

Autres textes biographiques (I)

« Né à Leipzig le 22 mai 1813, mort à Venise le 13 février 1883. » Dès la 1^{re} ligne de cette biographie, l'on se trouve arrêté par l'embarras de désigner d'un seul mot le genre particulier par lequel l'homme qui en est l'objet s'est imposé à l'attention publique. En effet, Richard Wagner, on peut l'avancer sans crainte, est un des génies de la plus rare universalité qu'ait connus l'histoire de l'humanité. Pour la généralité du public, il est un compositeur de musique ; mais, même si l'on se bornait à ne considérer dans son œuvre que les drames musicaux qui ont fait sa principale renommée, déjà le seul qualificatif de musicien ne suffirait point, car il est l'auteur des poèmes aussi bien que de la musique de ses drames : la qualité de poète lui appartient donc à un titre égal ; lui-même se désignait par le mot de Tondichter, « poète de musique » ; ses ouvrages doivent porter le titre non d'opéra, mais de Tondrama, « drame

musical » . En outre, les 10 volumes de ses « Gesammelte Schriften » , contenant de nombreux et importants écrits sur les matières les plus diverses, lui donnent un droit incontestable au titre d'écrivain. Parmi ces écrits, plusieurs, s'écartant résolument des questions d'art qui furent son objectif principal, traitent de sujets philosophiques : d'ailleurs, la plupart de ses drames ne sont que la représentation, sous forme scénique, de ses idées sur la vie, le monde, la destinée, et, par le retentissement de ces œuvres, il ne fut pas sans avoir une influence notable sur la pensée moderne : il serait donc injuste de lui refuser encore, sinon le qualificatif de philosophe (car on ne saurait dire qu'il ait créé un système philosophique) , du moins celui de penseur. Enfin, il ne faut pas oublier qu'un des événements les plus importants de sa vie, au moins pour les conséquences qui en résultèrent, fut sa participation au mouvement révolutionnaire de Dresde de 1849 : sans doute cet accident de sa carrière ne suffirait point pour lui valoir encore le titre d'homme politique ; mais cette nouvelle manifestation de son activité ne saurait être entièrement passée sous silence.

Il naquit, avons-nous dit, en 1813, à Leipzig, dans une vieille maison du Brühl, aujourd'hui remplacée par une autre construction. Son père, Frédéric Wagner, greffier de la police, avait un goût passionné pour le théâtre : ses amis les plus intimes étaient des acteurs, et lui-même joua plus d'une fois un rôle dans des représentations d'amateurs. L'enfant avait à peine 5 mois quand fut livrée la bataille de Leipzig : elle le rendit orphelin, car, par suite des épidémies dont la ville fut contaminée après le carnage, son père mourut. La veuve se remaria bientôt avec un artiste familier de la maison, Ludwig Geyer, comédien, auteur dramatique et peintre. Un frère du défunt Adolphe Wagner, humaniste distingué, avait écrit des comédies. Plusieurs des frères et sœurs de Richard embrassèrent la carrière théâtrale : sa sœur aînée, Rosalie, créa le rôle de Preciosa dans l'ouvrage de Weber ; plus tard, sa nièce, Johanna Wagner, acquit la réputation d'une cantatrice de beau style, et interpréta la Ire le rôle d'Elisabeth, dans « Tannhäuser » . Il passa donc toute son enfance dans un milieu essentiellement théâtral. D'ailleurs, il reçut une instruction générale complète, tour à tour élève de la Kreuzschule à Dresde, du collège Nicolai à Leipzig, enfin étudiant à l'Université de cette ville. Déjà sur les bancs de l'école, il avait obtenu quelques petits succès par des pièces de vers, et composé un grand drame imité de Shakespeare. Après une représentation d'Egmont de Goethe, avec la musique de scène de Beethoven, il résolut d'orner d'une musique analogue son propre drame : telle fut l'origine de sa vocation de poète musical. Après quelques études d'harmonie, très superficielles et commencées sans Maître, il s'essaya à la composition poétique et musicale d'une pastorale (il avait alors 16 ans) ; puis il compléta son éducation technique de façon plus sérieuse, d'ailleurs en un temps très court, sous la direction d'un bon Maître, Théodore Weinlig, Cantor à la Thomasschule, et écrivit tour à tour une Symphonie, des Ouvertures, des sonates et fantaisies pour piano, œuvres de jeunesse sur lesquelles il s'est exprimé, dans une esquisse biographique, sur le ton d'une ironie pleine d'humour, et dont quelques-unes eurent l'heureuse chance d'être gravées ou exécutées publiquement aussitôt après leur composition.

Ces études et ces essais lui donnèrent assez d'habileté pour que, dès l'âge de 20 ans, il put entrer dans la vie musicale active. Il fut chargé d'abord des fonctions de répétiteur des chœurs au théâtre de Würtzbourg, où son frère aîné était chanteur et régisseur. Au cours de cette Ire année de sa carrière (1833) , il composa son 1er opéra, « Les Fées » , dont il avait écrit le poème, d'après une pièce féerique de Gozzi, et la musique, cette dernière sous la double influence de Carl Maria von Weber et de Ludwig van Beethoven. Il le présenta au théâtre de Leipzig sans en obtenir la représentation : de fait, « les Fées » demeurèrent ignorées pendant toute sa vie, et ne furent représentées qu'après sa mort (Munich, 29 juin 1888) . Si les formes n'ont encore rien d'original, déjà pourtant se manifeste, dans cette œuvre

de début, un sentiment poétique bien personnel. L'année suivante (1834), il devint directeur de la musique à Magdebourg ; il y resta jusqu'en 1836, et y composa un nouvel ouvrage scénique, « Défense d'aimer », d'après le drame de Shakespeare, « Mesure pour mesure ». Indécis encore sur sa tendance, il avait renoncé à ses Iers modèles pour imiter les Maîtres français et italiens, Auber et Bellini, dont le sensualisme répondait mieux à sa disposition du moment. L'ouvrage fut représenté une seule fois à Magdebourg, le 29 mars 1836. Il s'était fiancé dans cette ville avec une actrice qui avait contracté un engagement au théâtre de Königsberg, Wilhelmine Planer : il la suivit dans cette nouvelle résidence, où il l'épousa, après avoir été nommé directeur de la musique au même théâtre. Il n'y resta que peu de temps, et, en 1837, fut nommé Ier directeur de la musique au théâtre de Riga, et y resta 2 ans. Ce fut là qu'il entreprit la composition de sa Ire grande œuvre, « Rienzi ». Comprenant qu'un ouvrage de cette envergure ne convenait pas aux ressources non plus qu'au goût du public d'une ville de province, il résolut d'aller tenter la fortune dans une grande capitale, et s'embarqua pour Paris en 1839. Le voyage, qu'il fit par mer, fut accidenté : le voilier sur lequel il était monté fut jeté par la tempête sur les côtes de Norvège, et il mit 3 semaines pour faire la traversée. Ce fut là qu'il conçut l'idée de son second ouvrage dramatique, « le Vaisseau fantôme », dont le sujet lui avait été fourni par les récits qu'il entendit conter par les matelots. Il arriva à Paris en septembre 1839.

Ce Ier séjour dans la capitale française fut pour Wagner une époque de déboires amers. Inconnu et isolé, n'ayant pour être introduit dans la société parisienne qu'une recommandation banale de Meyerbeer, il fit de vains efforts pour attirer sur lui l'attention : les portes des théâtres, auxquelles il frappa avec insistance, lui restèrent obstinément fermées. Un éphémère théâtre lyrique fit faillite au moment où il y pensait voir représenter sa « Défense d'aimer ». Son scénario du « Vaisseau fantôme », qu'il avait présenté à l'Opéra, fut, il est vrai, retenu par le directeur de ce théâtre, mais ce fut pour être mis en musique par un autre musicien, Dietsch. Une ouverture qu'il présenta à la Société des concerts du Conservatoire fut répétée, mais n'alla pas jusqu'à l'exécution publique. Seuls, quelques articles publiés par la Revue et Gazette musicale : De la Musique allemande, Une visite à Beethoven, Un musicien étranger à Paris, De l'ouverture, lui valurent une certaine notoriété de journaliste. Mais, pour vivre, il fut réduit aux plus infimes besognes. Il dut transcrire les partitions des opéras à succès, non seulement pour le piano, mais sous les formes les plus anti-artistiques, jusque, a-t-il dit, pour cornet à pistons (on n'a pas retrouvé, il est vrai, ses transcriptions de ce dernier genre, mais on connaît des arrangements signés de lui, pour flûte ou violon et instruments à cordes, sur la Favorite, de Donizetti, le Guitarero d'Halévy, et Zanetta, d'Auber) . Il alla jusqu'à composer des « airs nouveaux » pour un vaudeville intitulé « La Descente » de la Courtille : l'on dit même que la musique parut d'un style si peu en rapport avec celui de la pièce que ses « couplets » furent supprimés aux représentations. Il ne trouva d'autres compensations que la joie qu'il eut à entendre aux concerts du Conservatoire les Symphonies de Beethoven, exécutées, de son propre aveu, avec une perfection dont les orchestres allemands ne lui avaient jamais donné l'idée, notamment la 9e Symphonie, qui lui fut révélée dans toute sa haute signification. Au reste, son activité ne se démentit pas ; il a écrit pendant son séjour à Paris la musique de plusieurs lieder, celle d'une Overture de Faust (qui fut remaniée et complétée en 1855) ; il acheva la composition de « Rienzi », et entreprit celle du « Vaisseau fantôme » (écrit à Meudon) : il envoya ces 2 dernières œuvres en Allemagne, et apprit bientôt qu'elles y seraient représentées. N'ayant plus rien à espérer de Paris, le jeune artiste repartit donc pour retourner dans son pays (avril 1842) . « Pour la Ire fois, dit-il, je vis le Rhin. Les yeux mouillés de claires larmes, je jurai, pauvre musicien, une fidélité éternelle à ma patrie allemande. »

« Rienzi » fut représenté pour la 1^{re} fois au Théâtre royal de Dresde le 20 octobre 1842. La véritable tendance de Wagner ne se manifeste pas encore dans cette œuvre, dans laquelle se marque une influence sensible de l'opéra français, particulièrement celui de Spontini, avec ses grands développements d'ensemble, son déploiement de mise-en-scène, son apparat, ses élans tout extérieurs ; du moins y pouvait-on observer une inspiration vigoureuse, vraiment lyrique, non dénuée d'emphase ni de quelque vulgarité, mais dont l'éclat attestait un génie qui ne devait pas tarder à se manifester puissamment. Quelle qu'elle fût, malgré ses longueurs, sa tension perpétuelle, son instrumentation sonore à l'excès, elle obtint immédiatement un grand succès.

Aussitôt après, « le Vaisseau fantôme » (« Der fliegende Holländer ») fut mis en répétitions sur la même scène : il y fut représenté moins de 2 mois et demi plus tard, le 2 janvier 1843. Ici, la personnalité du futur auteur de « Tristan und Isolde » se révélait bien plus clairement. Le poème, de caractère légendaire, nous montre 2 figures wagnériennes déjà complètement formées : le Hollandais errant, aspirant au repos dans l'anéantissement de la mort, et Senta, qui incarne l'idée de la pitié et de la rédemption par l'amour. Pour la musique, elle a par endroits ce caractère de mysticisme avec lequel la suite de l'œuvre de Wagner nous familiarisera, tandis que l'orchestre y révèle des richesses jusqu'alors inconnues, ou du moins dont un seul Maître, Hector Berlioz, avait pu, et depuis très peu de temps, donner le 1^{er} exemple. En dépit de ces mérites, ou peut-être à cause de leur trop grande nouveauté, « le Vaisseau fantôme » ne fut pas accueilli d'abord par une faveur aussi marquée que « Rienzi » : il ne tarda pourtant pas beaucoup à faire le tour des théâtres d'opéra allemands, commençant par Riga, où les amateurs n'avaient pas perdu le souvenir de leur ancien directeur de musique, continuant par Cassel, puis par Berlin, où Meyerbeer dirigea l'exécution. La Nouvelle Gazette de musique, rédigée par Robert Schumann, en fit l'éloge, exprimant l'espoir que désormais « le génie allemand cesserait d'être éternellement ballotté sur les flots de la musique étrangère » .

À la suite de ce double succès, Wagner fut nommé Capelmeister de l'Opéra de Dresde, fonction qu'avait remplie auparavant, pendant de longues années, son illustre prédécesseur Weber. Mis à la tête d'un des 1^{ers} théâtres de musique de l'Allemagne, il résolut d'y appliquer les principes qui commençaient à se préciser dans son esprit et voulut tenter la rénovation de l'art telle qu'il la concevait. Mais une opposition, sourde d'abord, ensuite nettement déclarée, de la part du public, de la cour, de la direction même du théâtre, ne lui permit pas d'atteindre le but qu'il poursuivait. Déjà Weber avait eu à lutter contre l'engouement pour l'opéra italien qui dominait alors dans tous les théâtres d'Europe : Wagner trouva la même résistance ; loin d'accomplir la réforme générale qu'il rêvait, il eut peine à faire accepter au public ses innovations personnelles. Son génie, en effet, s'affermis et se précisait d'année en année. Il ne formula pas encore sa doctrine, ce qu'il ne devait faire qu'après avoir quitté Dresde, mais il eut l'intuition définitive de sa mission artistique. Sous cette impulsion, il produisit coup sur coup 2 œuvres dans lesquelles il s'affirma : « Tannhäuser » et « Lohengrin » .

Le sujet de « Tannhäuser » est emprunté à la légende allemande du Venusberg, populaire au Moyen-âge et où survit un souvenir de la mythologie antique mise en opposition avec les croyances chrétiennes. Il la combina avec une autre légende, à base historique, celle du tournoi des chanteurs de la Wartbourg, et fondit en un seul les héros des 2 récits. En face de Vénus, il imagina de placer la pure et idéale figure d'Elisabeth : le chevalier Tannhäuser passe ainsi à tour de rôle sous l'influence des 2 femmes, qui symbolisent le sensualisme païen en lutte avec la pitié, la résignation, le renoncement mystique. Le poème écrit avec ces divers éléments n'eut plus, en vérité, aucun rapport avec les habituels

livrets d'opéra. Le but de l'auteur, a-t-il écrit lors des représentations de « Tannhäuser » qu'il vint donner plus tard à Paris, fut « d'attacher, avant tout, le public à l'action dramatique elle-même, sans qu'il fût obligé de la perdre un instant de vue ; tout l'ornement musical, loin de l'en détourner, ne doit lui paraître, au contraire, qu'un moyen de la représenter ». Ainsi, comme 1er principe, la constitution du poème wagnérien proscrivait impérieusement tout élément extérieur et étranger au drame : donc, plus d'ornements superflus, plus d'épisodes en dehors de l'action, plus de ballets, plus de morceaux n'ayant d'autre raison d'être que de favoriser la virtuosité des chanteurs. La coupe même de la musique en morceau de forme définie, conservée jusque dans « le Vaisseau fantôme », est abandonnée dans « Tannhäuser » et remplacée uniquement par la division en actes et en scènes. La forme musicale devient complètement libre, et les anciennes subdivisions en airs, récitatifs, morceaux d'ensemble, font place à la « mélodie infinie ». L'orchestre qui, jusqu'alors, avait été réduit, dans l'opéra, au rôle secondaire d'accompagnement, prend la prépondérance et la Symphonie continue qu'il est désormais chargé de dérouler forme une trame sur laquelle circule la déclamation notée des acteurs, en même temps qu'elle exprime les divers sentiments, latents ou apparents, avec une intensité d'expression qui fait d'elle, en quelque sorte, l'âme harmonieuse du drame.

« Tannhäuser » ne réalise pas encore de façon absolument rigoureuse la doctrine wagnérienne, mais il y achemine franchement. On y trouve encore des morceaux dont la forme ne diffère pas sensiblement de celle de l'opéra, par exemple le septuor, le grand final du second Acte ; bien des parties lyriques, comme le chant d'amour de Tannhäuser, ou bien la marche des nobles, d'une instrumentation si éclatante, évoquent au souvenir des compositions antérieures : l'influence de Weber, notamment, est sensible et a été avouée par l'auteur même. Mais, dans l'ensemble, l'œuvre est d'une grande hauteur d'inspiration. L'ouverture, la scène du Venusberg, sont des chefs-d'œuvre de musique instrumentale, et le 3e Acte tout entier réalise en toute sa plénitude l'idéal de la conception wagnérienne.

Aussi, tout cela était si nouveau le 19 octobre 1845, jour où « Tannhäuser » fut représenté pour la 1re fois à Dresde, cela dépassait de si haut la faculté de compréhension d'un public que rien encore n'avait préparé, que l'œuvre fut accueillie avec froideur, et que, dès ce moment, commença dans la presse cette opposition contre laquelle Wagner eut à lutter presque jusqu'au bout de sa carrière. Il n'en fut pas découragé, et il poursuivit son œuvre sans s'arrêter. À peine avait-il achevé d'écrire « Tannhäuser », avant même que l'œuvre fût mise à l'étude, il ébaucha le plan d'un ouvrage à tendance satirique, qu'il ne devait achever que 16 ans plus tard : « les Maîtres-chanteurs ». Mais il ne tarda pas à écarter cette idée et revint à un sujet mieux en rapport avec celui qu'il venait de traiter : il entreprit la composition de Lohengrin, qui fut achevée dans l'année 1847.

« Lohengrin » a pour sujet une légende française du Moyen-âge, le Chevalier au cygne. Les analogies de la situation essentielle avec celle de Psyché sont frappantes, et Wagner a pu dire avec raison que le drame est une action intérieure qui se passe dans le cœur d'Elsa. La couleur générale est surtout mystique et chevaleresque, avec des coins de vie populaire. La tendance de Wagner s'affirme de plus en plus nettement dans cette œuvre ; les influences anciennes disparaissent ; l'ensemble est d'une homogénéité et d'une pureté d'inspiration admirables.

Le peu de succès de « Tannhäuser » et l'opposition de plus en plus manifeste contre Wagner et ses tendances firent que « Lohengrin » ne fut pas admis aussitôt aux honneurs de la représentation. Toute l'année 1848 et les 1ers mois de 1849 se passèrent sans que l'auteur pût tirer l'œuvre de ses cartons, autrement que pour quelques exécutions

fragmentaires. Peut-être cependant allait-on se décider à la mettre en répétitions, quand survinrent de graves événements qui, agitant l'Allemagne et l'Europe presque entière, vinrent apporter une perturbation considérable dans la vie de Richard Wagner.

Il n'est pas douteux que l'artiste ait eu, depuis ses plus jeunes années, un tempérament révolutionnaire, une nature de révolté. Dans sa 1^{re} autobiographie (écrite quand il n'avait pas 30 ans), contant ses souvenirs de la révolution de 1830 (il avait 13 ans alors), il écrit : « Du coup, me voici révolutionnaire et parvenu à la conviction que tout homme tant soit peu ambitieux ne devait s'occuper que de politique. » Quand, pendant son 1^{er} séjour en France, il écrivit sa nouvelle : « Un musicien allemand à Paris », qui contient un récit à peine déguisé de son existence misérable, il déclara : « Ce que j'ai voulu y faire entendre, c'est un cri de révolte contre la condition de l'art à notre époque ... J'entraî dans une nouvelle voie, celle de la révolte ouverte contre tout ce qui constitue, de notre temps, la manifestation publique de l'art. » De là à s'insurger contre l'organisation sociale qui détermine cette condition de l'art, il n'y avait qu'un pas, et Wagner le franchit lors de la révolution de 1848. Il comprit que sa réforme artistique était impossible dans le cadre de la société contemporaine : visant plus loin, d'ailleurs, il était de ceux qui attendaient d'une révolution la régénération de l'humanité ; il s'associa donc avec ardeur à ceux qui la tentèrent. Il se borna d'abord à vouloir réformer le mode d'existence du théâtre, et formula le 1^{er} l'idée du théâtre populaire. Puis, abordant résolument la question sociale, il prononça au « Vaterlandsverein » de Dresde (le 14 juin 1848) un discours dans lequel il exposa ses idées sur la réforme : suppression des privilèges de la noblesse, armement du peuple, abolition de l'argent, institution d'un régime d'associations échangeant les produits de leur activité et coopérant librement à l'entretien et au bonheur de la communauté : au reste, en même temps que l'établissement du suffrage universel, suppression du parlement et maintien de la royauté : « À la tête de l'État libre, le roi sera ce qu'il doit être dans sa signification la plus noble et la plus haute : le 1^{er} de son peuple, le plus libre des hommes libres. » Puis il écrivit un drame : « Jésus de Nazareth », qui lui fut un prétexte à développer ses propres idées sur la régénération de l'humanité et la substitution aux lois humaines de la loi d'amour. Enfin, il prit une part personnelle au soulèvement révolutionnaire qui agita la ville de Dresde dans les 1^{ers} jours de mai 1849. Intimement lié avec Roeckel, son ancien collègue à la direction musicale du théâtre et l'un des chefs du Parti libéral, ayant été mis par ce dernier en relations avec Bakounine, il assista aux réunions dans lesquelles ce soulèvement fut concerté, ainsi qu'aux assemblées du gouvernement provisoire. Enfin, le 6 mai, jour où l'armée prussienne vint rétablir l'ordre antérieur, il excita et guida à travers les rues de Dresde des détachements de gardes communales, et il monta en observation sur la haute tour de l'église de la Croix pour renseigner le gouvernement provisoire sur la marche de l'ennemi. Le mouvement populaire ayant été réprimé, Wagner s'éloigna de la ville. Il se rendit d'abord à Chemnitz, puis à Weimar, où il fut reçu par Franz Liszt. Son rôle dans l'insurrection avait, en somme, été secondaire, et il put espérer d'abord qu'il ne serait pas inquiété ; mais il fut détrompé bientôt en apprenant qu'un mandat d'amener avait été décerné contre lui le 16 mai : craignant les risques d'une condamnation qui pouvait être disproportionnée avec la gravité des actes commis, il résolut de s'enfuir d'Allemagne, et se rendit en Suisse. Il fut condamné par défaut à l'emprisonnement, peine qui, en 1851, fut commuée en celle du bannissement hors de la Confédération germanique ; en 1860, ce bannissement fut limité au territoire du royaume de Saxe ; enfin, en 1862, Wagner put rentrer librement à Dresde, où d'ailleurs il ne séjourna plus.

Il songea d'abord à se fixer à Paris, puis, renonçant à ce projet, il revint en Suisse et s'établit à Zürich, où il vécut les

10 dernières années de son exil. Des amis généreux et dévoués eurent souci de veiller à ses besoins matériels : libéré de toute attache, ayant brisé tout lien avec la société et conquis sa pleine indépendance, il se recueillit d'abord, et eut pour 1er soin d'éclaircir ce qu'il trouvait encore de confus en lui-même. Il employa donc les 1ers mois de son séjour en Suisse à la composition d'écrits théoriques, la plupart concernant l'art, d'autres traitant de questions plus générales. Il écrivit et publia coup sur coup : « L'Art et la Révolution » (1849) , « L'Artiste de l'avenir » (1849) , « L'œuvre d'art de l'avenir » (1849) , « L'Art et le Climat » (1850) , « Le Judaïsme dans la musique » (1850) , « L'État et la Religion » (1850) , « Opéra et Drame » (1851) , « Communication à mes amis » (1851) . Enfin, il entreprit la composition de sa tétralogie « L'Anneau du Nibelung » .

La production de sa 1re période attestait une tendance mystique, tour à tour idéaliste et pessimiste, dont la signification exacte reste un peu indéfinie. Avec 1848 se produit une évolution au cours de laquelle, sous l'influence de la philosophie de Feuerbach, il glorifie la nature, la vie, l'amour, marque une hostilité très accentuée contre les idées ascétiques et chrétiennes, professant que Dieu n'est que l'homme idéalisé par la croyance populaire, que la vraie religion est le culte de l'humanité, que l'homme n'a d'autre fin que lui-même, d'autre loi que le besoin ; il affirme que la nécessité, base de l'amour de soi-même, et l'amour, sont 2 sentiments compatibles et coexistants nécessairement. La société moderne est fondée sur l'égoïsme ; mais la révolution viendra et régénérera le monde, inaugurant pour l'humanité, dès cette vie terrestre, une vie de haute félicité. C'est sous l'influence de ces pensées que Wagner écrivit, non seulement ses ouvrages théoriques et philosophiques, mais le poème de L'Anneau du Nibelung, drame philosophique au 1er chef. Cependant, au cours même de la composition de cette œuvre, une nouvelle tendance, manifestée en plusieurs endroits du poème, se révéla spontanément en lui, et, ayant lu pour la 1re fois, en 1854, « Le Monde comme volonté et représentation » de Schopenhauer, il y reconnut l'expression la plus complète de sa propre pensée ; il découvrit ainsi que l'artiste en lui avait devancé le philosophe. Il accepta toutes les conséquences de cette doctrine, concluant à la nécessité, pour l'homme, d'abjurer tout désir temporel, et enseignant que l'humanité ne peut arriver à la rédemption, à la félicité, que par la voie douloureuse du renoncement.

Telles sont les idées à la base de toutes les conceptions et réalisations des œuvres appartenant à la 2e partie de sa vie.

Dans les écrits concernant sa réforme artistique, Wagner procède suivant la méthode qui consiste à montrer d'abord le mal et le détruire, et à reconstruire après. C'est ainsi qu'il agit dans son livre le plus important, « Opéra et Drame » . Il commence par faire le procès de l'opéra, qui doit être considéré, dit-il, non comme un art, mais comme un simple produit de la mode, genre artificiel, n'ayant pas d'origine naturelle, c'est-à-dire populaire, mais né de l'arbitraire de l'art aristocratique. Il observe que la base de l'opéra est la musique, et, comparant cette conception à celle d'une construction pour laquelle on s'adresserait d'abord au sculpteur et au tapissier sans s'inquiéter de l'architecte, il formule sa critique essentielle par ces mots : « L'erreur dans l'opéra consiste en ce qu'on a fait d'un moyen de l'expression (la musique) le but, et du but de l'expression (le drame) un moyen » , complétant ailleurs sa pensée par cette autre phrase : « Cette forme de l'expression voulait déterminer par elle-même l'idée du drame. »

Le drame doit être purement humain. Sa matière est le mythe, le poème primitif et anonyme du peuple, dans lequel les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle, montrant ce que la vie a de

vraiment humain, d'éternellement compréhensible. Il est l'œuvre commune à laquelle tous les arts doivent collaborer : musique, poésie, peinture, plastique, mimique, geste. La pénétration de ces divers éléments doit être absolue ; aucun ne doit être subordonné. La musique, notamment, ne doit pas entrer comme un simple élément à côté d'autres : de par son essence, elle est l'art purement humain ; ce qu'elle exprime est éternel et idéal ; elle ne sera donc pas seulement la collaboratrice, ni la rivale, mais la mère du drame. On voit par là que Wagner s'écarte résolument du principe de Gluck, qui voulait réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie : et, de fait, sa réforme, tout en faisant logiquement suite à celle de l'auteur d'Alceste, est autrement profonde et fondamentale. C'est à la Symphonie beethovenienne, et non pas aux anciennes formes de l'opéra, que Wagner emprunte l'élément musical de son drame. La Symphonie est pour nous, dit-il, la révélation d'un autre monde : le but à poursuivre est donc la fusion intime de la mélodie beethovenienne et de la poésie, celle-ci précisant les impressions troublantes et vagues de la musique. Mais il faut que la pénétration soit intime : c'est pourquoi le poète et le musicien doivent ne faire qu'un : un seul et même cerveau, un seul et même génie.

Le 1er ouvrage dans lequel Wagner ait fait l'application intégrale de ces théories si hardies et si neuves fut son immense épopée de L'Anneau du Nibelung, l'œuvre dramatique et musicale la plus étendue, assurément, qu'un cerveau humain ait jamais conçue. Ce Festspiel scénique comprend une suite de 4 drames musicaux divisés en 3 journées et un prologue : « Das Rheingold » (L'Or du Rhin), en 4 tableaux (non divisé en actes), « Die Walküre » (La Walkyrie), « Siegfried » et « Götterdämmerung » (Le Crépuscule des Dieux), ces derniers chacun en 3 actes. Le sujet, tiré des chants de l'Edda, avait sollicité l'attention de Wagner dès avant son départ pour l'exil, car il écrivit un poème de « La Mort de Siegfried » en novembre 1848. Au commencement de 1851, il y joignit « Le Jeune Siegfried ». Enfin, dans l'automne de cette même année, il conçut le plan définitif de la tétralogie, dont ces 2 poèmes, notablement remaniés, formèrent les 2 dernières parties. Sa préoccupation philosophique se traduisit dans la composition de cette œuvre avec plus de vivacité encore que sa tendance esthétique : on peut s'en faire une idée en lisant les lettres qu'il écrivit alors à son ancien compagnon de lutttes, Roeckel. L'idée fondamentale, autant qu'elle peut être résumée en quelques mots, est que l'humanité est maudite depuis qu'elle a connu le besoin de l'or, et qu'elle doit trouver sa rédemption dans l'amour. Les personnages de ce drame symbolique sont les dieux de l'antique mythologie germanique et scandinave, représentant une humanité primitive et supérieure ; Wotan est leur roi ; autour d'eux évoluent, tour à tour, les filles du Rhin, les nains (Nibelungen) et les géants, se disputant l'or et le disputant aux dieux ; les Walkyries, filles de Wotan, et parmi elles la plus vaillante, Brünnhilde ; puis les hommes, Siegmund, Sieglinde, et leur fils, le héros Siegfried, qui n'a jamais connu la peur, enfin les familles ennemies des Wälsungen et des Gibichungen. Musicalement, l'œuvre est conçue dans la forme d'une Symphonie librement développée, sur laquelle les voix des acteurs posent leur déclamation notée, et dont les thèmes ont chacun une signification correspondant à quelque idée du drame, les uns en exprimant une pensée fondamentale, d'autres représentant quelque trait de la physionomie d'un personnage. C'est ainsi que nous percevons, tour à tour, les motifs de la Destinée, de la Mort, du Renoncement d'amour, de la Rédemption par l'amour ; puis le thème de la nature ou des éléments primordiaux (Ur Melodie), celui de l'Anneau, la fanfare de l'Or du Rhin, le motif du « Walhalla » ; et encore les thèmes de l'Épée, de la Lance, de la Chevauchée, du Feu (ou de Loge, dieu du feu), et les 2 thèmes distincts de Siegfried, l'un joyeux, l'autre héroïque. Tous ces motifs conducteurs (leit-motiv), toujours d'une signification et d'un relief très accusés, se combinent, se transforment, se succèdent en formant un réseau ininterrompu, et la Symphonie qui les développe, le sens parfaitement précis de chaque thème étant compris et admis au préalable, devient comme un discours musical d'une intensité en même temps que d'une clarté remarquable.

Si l'on se place au point de vue de la technique et du progrès des formes purement musicales, l'on devra constater qu'avec « L'Anneau du Nibelung », Wagner est parvenu à un degré auquel personne n'avait atteint précédemment, degré qui n'a pas été dépassé et ne semble pas pouvoir l'être. L'harmonie a été enrichie par lui d'agrégations jusqu'alors inusitées ; l'orchestration est parvenue à une splendeur de coloris, un éclat, une variété de tons vraiment incomparables. Par contre, certaines parties sont d'une longueur de développement qui lassent l'attention. Mais de nombreuses scènes forment des tableaux, tour à tour poétiques et grandioses, à la réalisation desquels concourent tous les éléments mis en œuvre, et où la voix ne se borne pas toujours au simple rôle de déclamation : telle est, par exemple, la scène initiale de l'œuvre, qui se déroule dans les eaux du Rhin, où les 3 filles du Rhin gardent, en chantant, l'or immaculé ; telle encore l'entrée des dieux au « Walhalla » ; puis la scène d'amour, poétiquement passionnée, de Siegmund et Sieglinde ; la Chevauchée des Walkyries, et la scène admirable où Wotan entoure de flammes le rocher sur lequel Brünhilde attendra le héros prédestiné qui doit venir l'éveiller ; la scène où Siegfried forge, en chantant, l'épée invincible, et celle où, dans la forêt, il lutte victorieusement contre le dragon Fafner et comprend le chant des oiseaux ; la traversée du feu par Siegfried et le réveil de Brünhilde ; puis, dans la tragédie finale du Crépuscule des Dieux, la mort de Siegfried, avec le funèbre cortège qui escorte sa dépouille ; le sacrifice volontaire de Brünhilde, ses clameurs sublimes de désespoir et d'exaltation, et la catastrophe finale, l'incendie du « Walhalla », qu'accompagne une resplendissante Symphonie.

Wagner travailla à la composition de « L'Anneau du Nibelung », sans s'en laisser distraire, jusqu'au milieu de l'année 1857. Il avait alors achevé le poème et mené la partie musicale jusqu'à la fin du second acte de « Siegfried ». Comprenant qu'il n'avait aucun espoir d'arriver avant qu'il fût longtemps à la représentation d'une œuvre si hors de proportions avec les productions habituelles des théâtres lyriques, il s'arrêta là, et entreprit d'écrire un autre ouvrage de dimensions moindres : ce fut « Tristan und Isolde », dont il composa le poème durant l'été de 1857, et dont la musique fut achevée en 1859. Alors, après 10 années d'un labeur et d'une concentration d'esprit de tous les moments, il éprouva l'impérieux besoin de rentrer dans la société active et d'entendre sa musique. L'Allemagne lui était toujours fermée : c'était, à la vérité, le seul pays où il aurait pu assister à la représentation de ses Iers ouvrages, qui s'y répandaient de plus en plus. Franz Liszt, qui fut le bon génie de cette partie de sa carrière, avait donné la 1re représentation de « Lohengrin » à Weimar, le 28 août 1850, jour de la naissance de Goethe, et l'œuvre avait obtenu un véritable succès, si bien que toutes les grandes scènes allemandes l'admirent à leur répertoire, et que l'auteur put dire : « Je serai bientôt le seul Allemand qui n'aura pas entendu Lohengrin ! ». Bref, en septembre 1859, il se décida à quitter sa retraite de Zürich, et commença à mener une existence errante, qui dura près de 4 années, et pendant laquelle il connut, avec quelques rares succès, des jours de la détresse la plus profonde.

Il s'enfuit d'abord à Paris, où il donna 3 concerts (25 janvier, 1er et 8 février 1860), qui attirèrent très vivement sur lui l'attention du monde musical. Puis « Tannhäuser » fut donné à l'Opéra, sur l'ordre de Napoléon III. Le scandale auquel donnèrent lieu les 3 représentations de cette œuvre (1re représentation le 13 mars 1861) est resté mémorable dans les annales du théâtre. Il alla ensuite à Vienne, où « Tristan und Isolde » fut mis à l'étude, puis abandonné après un grand nombre de répétitions. Il entreprit des tournées de concert en Allemagne, en Autriche, en Russie, et, en dernier lieu, en fut réduit à poursuivre ses courses vagabondes, non plus dans un but artistique, mais bien plutôt pour fuir d'innombrables créanciers qui le traquaient de toutes parts. Ces années furent absolument perdues pour sa production, et il finit par tomber dans le plus sombre désespoir.

Mais il était dit que tout serait merveilleux dans la destinée de cet homme merveilleux. Subitement, comme par un miracle, il passa de l'état le plus précaire à la situation la plus exceptionnellement brillante. Le mauvais sort était vaincu.

Au même moment où Wagner errait à travers l'Europe, un jeune prince, héritier du trône de Bavière, était élevé dans un château isolé au milieu des Alpes, parmi des forêts romantiques et des lacs sur lesquels nageaient des cygnes (le pays se nomme Hohenschwangau, « le haut pays des cygnes ») . Il était de nature impressionnable et rêveuse, manifestement artiste, malade aussi. Le mysticisme chevaleresque de Lohengrin lui avait été à l'âme ; il aimait à revêtir l'armure d'argent du héros wagnérien et à voguer ainsi sur le lac, à la clarté de la lune : il avait fini par se façonner entièrement à cette image.

Dans la préface de la 2^e édition d' « Opéra et Drame » , parue en 1863, Wagner, faisant appel au concours des protecteurs qui pouvaient assurer la représentation de son immense ouvrage, terminait ainsi : « Il serait facile à un prince allemand de soutenir mon entreprise. Ainsi se trouverait fondée une institution d'une portée infinie pour le développement de l'art en Allemagne ; le prince assurerait à son nom une gloire impérissable. Ce prince se rencontrera-t-il ? » .

Il se rencontra. Louis II monta sur le trône de Bavière en 1864, et son 1^{er} souci fut de faire rechercher Wagner, qui s'efforçait alors de se soustraire à des poursuites importunes, et de l'appeler à lui. Voilà donc le proscrit, le fugitif, le désespéré d'hier, devenu tout à coup favori d'un roi. Ses 1^{res} œuvres furent, sans retard, mises à la scène au théâtre de Munich, et données dans les conditions d'exécution où on ne les avait encore vues nulle part. Enfin, « Tristan und Isolde » entra en répétitions ; la direction en fut confiée au chef Hans von Bülow, et les 2 rôles principaux eurent pour interprètes Monsieur et Madame Schnorr, dont le 1^{er} incarna de façon admirable le personnage de Tristan : ce grand artiste ne put malheureusement le jouer qu'aux représentations de cette série, car il mourut peu de temps après avoir réalisé cette magnifique création. La représentation eut lieu le 10 juin 1865.

Autant la tétralogie des Nibelungen offre de complexités extérieures, autant le nouvel ouvrage était simple dans sa conception générale. L'amour fatal de « Tristan und Isolde » en est le seul et unique thème, et aucun épisode étranger n'en vient jamais distraire l'attention. L'œuvre, poétique et musicale, fouille dans le cœur humain à une rare profondeur. Les thèmes d'amour que développe la Symphonie sont d'une intensité, d'une âpreté d'accent, avec des agrégations d'harmonie jusqu'alors inconnues, et dont l'analyse fut un grand sujet d'étonnement pour les techniciens. Le sentiment dominant est profondément amer et pessimiste : les personnages se perdent parfois en des déductions philosophiques qui peuvent sembler peu compatibles avec le développement d'un drame passionnel si intense ; mais les situations principales sont traitées en des scènes ou des tableaux de la plus grande beauté. Citons simplement, après le prélude instrumental, devenu Classique, la scène du philtre, à la fin du 1^{er} Acte, d'un mouvement et d'un accent prodigieux, la longue scène d'amour qui tient presque tout le 2^e Acte, notamment l'invocation à la nuit, où les amants chantent l'extase de l'anéantissement dans l'éternel sommeil, enfin le 3^e Acte tout entier, chef-d'œuvre d'art tragique, avec les chants tour à tour désolés et joyeux de la musette du berger, les plaintes et les accès de désespérance de Tristan, et l'extase d'Iseult expirant, transfigurée, sur le corps de l'aimé.

Les drames musicaux de Wagner entraînent, dès l'abord, le spectateur en un tourbillon tellement irrésistible que parfois il a peine à s'y reconnaître : aussi ceux qui assistèrent aux Ires représentations de Tristan demeurèrent indécis sur le caractère de l'impression ressentie, encore qu'il fût incontestable que cette impression eût été très vive. En même temps, un mouvement d'opinion s'était formé dans une partie du peuple en Bavière, et surtout dans l'entourage du roi, contre la situation privilégiée dont jouissait Wagner. Afin d'éviter d'inutiles difficultés, celui-ci s'éloigna, sans d'ailleurs perdre la faveur royale : il quitta Munich à la fin de 1865, et alla s'installer dans une villa sur les bords du lac des Quatre-Cantons, à Tribschen, près de Lucerne : il y vécut 6 années encore, dans le calme et le recueillement d'un travail qui, désormais, ne devait plus être troublé par les soucis matériels. Nous avons vu plus haut qu'après avoir terminé la composition de « Tannhäuser », en 1845, il avait eu l'idée Ire des « Maîtres-chanteurs de Nuremberg », qu'il concevait comme une contre-partie comique au drame dans lequel il avait mis en scène la guerre des chanteurs de la Wartbourg. Il reprit cette idée après l'échec de « Tannhäuser » à Paris, et écrivit le poème pendant un séjour qu'il fit à Bieberich en 1861-1862. La composition musicale, commencée pendant cette même période, avait été interrompue : il s'y remit en arrivant à Tribschen et l'acheva le 20 octobre 1867. L'ouvrage fut représenté pour la Ire fois à Munich, le 21 juin 1868.

Les « Maîtres-chanteurs de Nuremberg » sont une œuvre à part dans l'ensemble de la production de Wagner. C'est une comédie du plus haut style et parfois atteignant aux sommets les plus élevés du lyrisme, comprenant à côté de cela des scènes d'une bouffonnerie énorme. C'est aussi la seule œuvre de Wagner qui ait une base historique. L'action se déroule pour la plus grande partie au sein de la corporation des Maîtres-chanteurs de Nuremberg dont la vie est reconstituée avec la fidélité d'un document ; elle est dominée par la haute figure de Hans Sachs, le poète populaire qui a chanté la réforme de Martin Luther. L'idée essentielle du drame est la lutte du génie libre et spontané (incarné par le jeune chevalier poète Walther de Stolzing) contre l'étroitesse et le pédantisme des règles d'école, que représente le personnage de Beckmesser, une création du plus haut comique. Eva, la fiancée promise au vainqueur, symbolise l'idéale poésie. La partition est peut-être la plus riche en matière musicale que Wagner ait écrite. De style tour à tour scolastique, lyrique, populaire, avec les combinaisons de la science musicale la plus ingénieuse et la plus approfondie, elle s'élève au plus haut degré de l'inspiration, et réalise la plus admirable beauté de la forme dans le dernier tableau, qui forme un hymne vraiment sublime à la gloire de l'art.

Cette dernière œuvre eut, dès l'origine, un succès plus franc que n'avaient obtenu les précédentes compositions de Wagner : le public musical commençait donc à se familiariser avec les formes de son art. Il retourna à Tribschen et y acheva la composition de la musique de « L'Anneau de Nibelung » (3e Acte de « Siegfried » et « Crépuscule des Dieux » en entier) . De cette même époque datent aussi les œuvres littéraires suivantes : « Art allemand et Politique allemande » (1865) , « De la direction musicale » (1869) , « Beethoven » (1870) , « Sur la destination de l'opéra » .

Autres textes biographiques (II)

Richard Wagner est né à Leipzig le samedi 22 mai 1813. Son père, petit fonctionnaire municipal, meurt 6 mois après sa naissance. Au mois d'août de l'année 1814, sa mère épouse l'acteur Ludwig Geyer qui pourrait bien être le

véritable père de Wagner. Geyer meurt quelques années plus tard, non sans avoir transmis au jeune Wagner sa passion pour le théâtre.

C'est pourquoi Wagner nourrit d'abord l'ambition de devenir dramaturge. Puis, vers l'âge de 15 ans, il découvre la musique qu'il décide d'étudier en s'inscrivant à l'université de Leipzig en 1831. Parmi les compositeurs qui exercent sur lui une influence notable, on peut citer Carl Maria von Weber, Ludwig van Beethoven et Franz Liszt.

En 1833, Wagner achève l'un de ses 1ers opéras, « les Fées ». Cette œuvre, dans laquelle l'influence de Weber est importante, ne sera pas jouée avant plus d'un demi-siècle, en 1888. À la même époque, Wagner réussit à décrocher un poste de directeur musical à l'opéra de Wurzburg puis à celui de Magdebourg, ce qui le sort de quelques ennuis pécuniaires. En 1836, il compose « Défense d'aimer » (ou « la Novice de Palerme »), un opéra inspiré d'une pièce de William Shakespeare, « Mesure pour mesure ». Mais l'œuvre est accueillie avec peu d'enthousiasme.

La même année, Wagner épouse l'actrice Minna Planer. Le couple emménage alors à Königsberg puis à Riga, où Wagner occupe le poste de directeur musical. Après quelques semaines, Minna le quitte pour un autre homme qui la laisse bientôt sans le sou. Elle retourne alors auprès de Wagner, mais cela marque le début de la progressive décadence de leur mariage, qui se termine dans la souffrance, 30 ans plus tard.

Avant même 1839, le couple est criblé de dettes et doit fuir Riga pour échapper aux créanciers (les ennuis d'argent tourmenteront Wagner le restant de ses jours). Pendant sa fuite à Londres, le couple est pris dans une tempête, ce qui inspire à Wagner « le Vaisseau fantôme ». Le couple vit ensuite quelques années à Paris où Wagner gagne sa vie en réorchestrant les opéras d'autres compositeurs.

En 1840, Wagner achève l'opéra « Rienzi, le dernier des Tribuns ». Il retourne en Allemagne avec Minna, 2 ans plus tard, pour le faire jouer à Dresde, où il rencontre un succès considérable. Pendant 6 ans, Wagner exerce avec brio le métier de chef d'orchestre du grand théâtre de la ville et compose et met en scène « le Vaisseau fantôme » et « Tannhäuser » et « le tournoi des chanteurs à la Wartburg », ses 1ers chefs-d'œuvre.

Le séjour dresdois du couple prend fin en raison de l'engagement de Wagner dans les milieux anarchistes. Dans les États allemands indépendants de l'époque, un mouvement nationaliste commence en effet à faire entendre sa voix, réclamant davantage de libertés ainsi que l'unification de la nation allemande. Wagner, qui met beaucoup d'enthousiasme dans son engagement, reçoit fréquemment chez lui des anarchistes, tels le Russe Bakounine. Le mécontentement populaire contre le gouvernement saxon, largement répandu, entre en ébullition en avril 1849, quand le roi Frédéric-Auguste II de Saxe décide de dissoudre le parlement et de rejeter la nouvelle constitution que le peuple lui présente. En mai, une insurrection éclate (Wagner y participe, se perchant sur les barricades). La révolution naissante est toutefois rapidement écrasée par les troupes saxonnes et prussiennes et des mandats d'arrêt sont délivrés contre les révolutionnaires. Wagner est forcé de fuir, d'abord à Paris, puis à Zürich.

C'est en exil que Wagner passe les 12 années suivantes. Ayant achevé « Lohengrin » avant l'insurrection de Dresde, il sollicite son ami Franz Liszt, le priant de veiller à ce que cet opéra soit joué en son absence. Liszt, en bon ami, dirige

lui-même la première à Weimar, en août 1850.

Wagner se trouve néanmoins dans une situation très précaire, à l'écart du monde musical allemand, sans revenu et avec peu d'espoir de pouvoir faire représenter les œuvres qu'il compose. Sa femme Minna, qui a peu apprécié ses derniers opéras, s'enfonce peu à peu dans une profonde dépression.

Pendant les Ires années qu'il passe à Zürich, Wagner produit des essais (« L'œuvre d'art de l'avenir », « Opéra et Drame ») ainsi qu'un ouvrage antisémite, « le Judaïsme dans la musique ». Avec « L'œuvre d'art de l'avenir », il présente une nouvelle conception de l'opéra, la « Gesamtkunstwerk » ou « œuvre d'art totale ». Il s'agit de mêler de façon indissociable la musique, le chant, la danse, la poésie, le théâtre et les arts plastiques.

Au cours des années qui suivent, Wagner utilise 2 sources d'inspiration indépendantes pour mener à bien son opéra révéé entre tous, « Tristan und Isolde ». Sa Ire source d'inspiration est la philosophie de Schopenhauer. Wagner prétendra plus tard que cette expérience a été le moment le plus important de sa vie. La philosophie de Schopenhauer, axée sur une vision pessimiste de la condition humaine, est très vite adoptée par Wagner. Ses difficultés personnelles ne sont vraisemblablement pas étrangères à cette adhésion. Il restera toute sa vie un fervent partisan de Schopenhauer, même quand sa situation personnelle sera moins critique.

Selon Schopenhauer, la musique joue un rôle central parmi les arts car elle est le seul d'entre eux qui n'ait pas trait au monde matériel. Cette opinion trouve un écho en Wagner qui l'adopte très vite, malgré l'incompatibilité apparente avec ses propres idées selon lesquelles c'est la musique qui est au service du drame. Quoiqu'il en soit, de nombreux aspects de la doctrine de Schopenhauer transparaîtront dans ses livrets ultérieurs : Hans Sachs, le poète cordonnier des Maîtres-chanteurs, est une création typiquement schopenhauerienne.

C'est sous l'influence de Schopenhauer (fortement influencé par la philosophie orientale) que Richard Wagner devient végétarien et défenseur de la cause animale dont il développera une apologie dans « Art et Religion ». Il transmettra plus tard, mais temporairement, ce point de vue à Nietzsche.

La seconde source d'inspiration de Wagner pour « Tristan und Isolde » est le poète et écrivain Mathilde Wesendonck, femme du riche commerçant Otto von Wesendonck. Il rencontre le couple à Zürich en 1852. Otto, grand admirateur de Wagner, met à sa disposition une petite maison de sa propriété. Au bout de quelques années, Wagner s'éprend de Mathilde mais, bien qu'elle partage ses sentiments, elle n'a pas l'intention de compromettre son mariage. Aussi tient-elle son mari informé de ses contacts avec Wagner. On ne sait pas néanmoins si cette liaison a été uniquement platonique. Wagner n'en laisse pas moins de côté, brusquement, la composition de la Tétralogie (qu'il ne reprend que 12 années plus tard) pour commencer à travailler sur « Tristan und Isolde ». Cette œuvre, issue d'une crise psychosomatique déclenchée par cet amour non réalisable, correspond à la perfection au modèle Romantique d'une création inspirée par des sentiments contrariés. Du reste, 2 des Wesendonck-Lieder, « Träume » et « Im Treibhaus », composés d'après les poèmes de Mathilde, seront repris, étoffés, dans l'opéra. « Träume » donnera « Descend sur nous nuit d'extase » et « Im Treibhaus » l'inquiétant prélude du 3e Acte et ses sombres accords confiés aux violoncelles et contrebasses.

En 1858, Minna intercepte une lettre de Wagner à Mathilde. Le couple décide de se séparer et Wagner quitte Zürich pour Venise alors que Minna part pour Dresde. L'année suivante, il retourne à Paris afin de superviser la mise-en-scène d'une adaptation de « Tannhäuser » et « le tournoi des chanteurs à la Wartburg » dont la présentation, en 1861, provoque un scandale. Les représentations suivantes sont annulées et Wagner quitte la ville précipitamment.

Quand il peut enfin retourner en Allemagne, Wagner s'installe à Biebrich, où il commence à travailler sur « les Maîtres-chanteurs de Nuremberg ». Cet opéra est de loin son œuvre la plus joyeuse. Sa seconde femme, Cosima, écrira plus tard : « Puissent les générations futures, en cherchant du rafraîchissement dans cette œuvre unique, avoir une petite pensée pour les larmes qui ont mené à ces sourires ! ». En 1862, Wagner se sépare de Minna, mais il continue de la soutenir financièrement jusqu'à sa mort, en 1866 (ou du moins ses créanciers le feront-ils) .

La carrière de Wagner prend un virage spectaculaire en 1864, lorsque le roi Louis II accède au trône de Bavière, à l'âge de 18 ans. Le jeune roi, qui admire les opéras de Wagner depuis son enfance, décide en effet de faire venir le compositeur à Munich. Il règle ses dettes considérables et s'arrange pour que son nouvel opéra, « Tristan und Isolde » , puisse être monté. Malgré les énormes difficultés rencontrées lors des répétitions, la première a lieu le 10 juin 1865 et rencontre un succès retentissant.

Richard Wagner se trouve ensuite mêlé à un scandale du fait de sa liaison avec Cosima von Bülow. Il s'agit de la femme de Hans von Bülow, un fervent partisan de Wagner, qui a oeuvré comme chef d'orchestre pour « Tristan und Isolde ». Cosima est la fille de Franz Liszt et de la comtesse Marie d'Agoult, et est de 24 ans la cadette de Wagner. En avril 1865, elle accouche d'une fille naturelle qui est prénommée Isolde. La nouvelle s'ébruite rapidement et scandalise tout Munich. Pour ne rien arranger, Wagner tombe en disgrâce auprès des membres de la Cour qui le soupçonnent d'influencer le jeune roi. En décembre 1865, Louis II est contraint de demander au compositeur de quitter Munich. En effet, la population munichoise pense que le roi dépense trop d'argent pour Wagner, se rappelant de la relation dispendieuse qu'avait le grand-père du roi, Louis Ier de Bavière, avec sa Maîtresse Lola Montez. Cela vaut à Wagner d'être surnommé « Lolus » par les Munichois. Louis II caresse un instant l'idée d'abdiquer pour suivre son héros en exil, mais Wagner l'en aurait rapidement dissuadé.

Richard Wagner part s'installer à Tribschen, près de Lucerne, sur les bords du lac des Quatre-Cantons. Son opéra « les Maîtres-chanteurs de Nuremberg » est achevé en 1867 et présenté à Munich le 21 juin de l'année suivante. En octobre, Cosima convainc finalement son mari de divorcer. Le 25 août 1870, elle épouse Wagner qui, quelques mois plus tard, compose « l'Idylle de Siegfried » pour son anniversaire. Ce second mariage dure jusqu'à la mort du compositeur. Ils auront une autre fille, Eva, et un fils prénommé Siegfried qui doit son nom à l'opéra Siegfried, auquel travaille Wagner au moment de sa naissance.

Une fois installé dans sa nouvelle vie de famille, Wagner met toute son énergie à terminer la Tétralogie. Devant l'insistance de Louis II, on donne à Munich des représentations séparées (première de « l'Or du Rhin » le 22 septembre 1869 et première de « la Walkyrie » le 26 juin 1870) . Mais Wagner tient à ce que le cycle complet soit réuni dans un Opéra spécialement conçu à cet effet.

En 1871, il choisit la petite ville de Bayreuth pour accueillir sa nouvelle salle d'opéra. Les Wagner s'y rendent l'année suivante et la Ire pierre du « Festspielhaus » (Palais des Festivals) est posée. Louis II et la baronne Marie von Schleinitz, une des proches amies des Wagner, s'investissent pour aider à financer le bâtiment. Afin de rassembler les fonds pour la construction, Wagner entreprend également une tournée de concerts à travers l'Allemagne et diverses associations de soutien sont créées dans plusieurs villes. Il faut cependant attendre une donation du roi Louis II en 1874 pour que l'argent nécessaire soit enfin rassemblé. Un peu plus tard dans l'année, les Wagner emménagent à Bayreuth dans une villa que Richard surnomme « Wahnfried » (« Paix des illusions ») . Le Palais des Festivals ouvre ses portes le 13 août 1876, à l'occasion de la représentation de « l'Or du Rhin », début d'exécution de 3 cycles complets de la Tétralogie. D'illustres invités sont conviés à ce 1er Festival : l'Empereur Guillaume Ier, l'Empereur Pierre II du Brésil, le roi Louis II de Bavière (qui demeure incognito) , ainsi que les compositeurs Anton Bruckner, Edvard Grieg, Augusta Holmès, Vincent d'Indy, Franz Liszt, Camille Saint-Saëns, Piotr Ilitch Tchaïkovski et Charles-Marie Widor.

D'un point de vue artistique, ce Festival est un succès remarquable. Tchaïkovski, qui y a assisté en tant que correspondant russe, écrit : « Ce qui s'est passé à Bayreuth restera dans la mémoire de nos petits-enfants et de leur descendance » . Financièrement, c'est toutefois un désastre absolu. Wagner doit renoncer à organiser un second Festival l'année suivante et tente de réduire le déficit en donnant une série de concerts à Londres.

En 1877, Wagner s'attèle à son dernier opéra, « Parsifal » , qu'il finit à Palerme pendant l'hiver 1881-1882. Il loge dans la villa des Whitaker, futur Grand Hôtel des Palmes. Pendant la composition, il écrit également une série d'essais réactionnaires sur la religion et l'art.

Il met la dernière main à « Parsifal » en janvier 1882, et le présente lors du second Festival de Bayreuth. Pendant l'Acte 3 de la 16e et dernière représentation, le 29 août, le chef Hermann Levi est victime d'une indisposition. Wagner entre alors discrètement dans la fosse d'orchestre, prend la baguette et dirige l'œuvre jusqu'à son terme.

À cette époque, Wagner est gravement malade. Après le Festival, il se rend à Venise avec sa famille pour l'hiver. Le mardi 13 février 1883, il est emporté par une crise cardiaque, au palais Vendramin Calergi. Son corps est rapatrié et inhumé dans le jardin de sa maison de Wahnfried, à Bayreuth. L'éditeur exclusif de Wagner est la maison Schott à Mayence. Friedrich Nietzsche, décriant tout ce qu'il pressent de nauséabond non tant chez Wagner en soi que chez les admirateurs de Wagner, écrit cependant : « J'aime Wagner. » (Ecce homo, « Pourquoi j'écris de si bons livres. ») .

Les Opéras de Wagner constituent son principal testament. On peut schématiquement les séparer en 2 groupes, les opéras de jeunesse et les opéras principaux. Les opéras de jeunesse sont « les Fées » (« Die Feen ») , « la Défense d'aimer » (« Das Liebesverbot ») et « Rienzi » . Ces derniers sont rarement joués. Les opéras principaux sont ceux qui sont inscrits au répertoire du Festival de Bayreuth. Avec « le Vaisseau fantôme » (« Der fliegende Holländer ») , puis « Tannhäuser » et « Lohengrin » , Wagner écrit ses Iers grands opéras Romantiques.

La période de la maturité débute avec la composition de « Tristan und Isolde » , souvent considéré comme son chef-d'œuvre. Viennent ensuite « les Maîtres-chanteurs de Nuremberg » (« Die Meistersinger von Nürnberg ») et « l'Anneau

du Nibelung » (« Der Ring des Nibelungen ») . « L'Anneau du Nibelung » , également appelé Tétralogie, est un ensemble de 4 opéras inspirés des mythologies allemandes et scandinaves. Le dernier opéra de Wagner, « Parsifal » , est une œuvre contemplative tirée de la légende chrétienne du Saint-Graal.

À travers ses œuvres et ses essais théoriques, Richard Wagner exerça une grande influence dans l'univers de la musique lyrique. Mariant le théâtre et la musique pour créer le « drame musical » , il se fit le défenseur d'une conception nouvelle de l'opéra, dans laquelle l'orchestre occupe une place au moins aussi importante que celle des chanteurs. L'expressivité de l'orchestre est accrue par l'emploi de leitmotifs (petits thèmes musicaux d'une grande puissance dramatique qui évoquent un personnage, un élément de l'intrigue, un sentiment) , dont l'évolution et l'enchevêtrement complexe éclairent la progression du drame avec une richesse infinie. Contrairement à presque tous les autres compositeurs d'Opéras, Wagner écrivait lui-même ses livrets, empruntant la plupart de ses arguments à des légendes et mythologies européennes, le plus souvent germaniques. Ses œuvres acquièrent de ce fait une unité profonde.

...

De 1863 à 1880 : Durant les mois d'été, Bruckner se rendait régulièrement à Bad Goisern pour rendre visite à son ami, l'organiste Franz Xaver Perfahl (1817-1883) , un ancien professeur d'Ansfelden.

Bad Goisern

Le 10 juillet 1971, une plaque commémorative de la Commission du patrimoine de Bad Goisern fut installée sur la maison portant le numéro 34. On y cite la visite d'Anton Bruckner durant les **mois d'été de 1863 à 1880** chez son ami d'enfance, l'organiste Franz Xaver Perfahl (1817-1883) , de qui il reçut des cours de violon alors que ce dernier était 1er assistant professeur à Ansfelden. Plus tard, Perfahl devint organiste à Bad Goisern. À sa demande, Bruckner a joué sur l'orgue de l'église catholique et sur celui de l'église protestante. Durant ses longs séjours, Bruckner a su apprécier, en compagnie d'amis, la splendide vue sur le lac de Hallstatt depuis le petit Café tenu par la propriétaire du nom de Madame Klackl.

...

Le village de Bad Goisern est situé dans la région du Salzkammergut, près du lac de Hallstatt en Haute-Autriche. Bad Goisern se trouve à 500 mètres d'altitude dans le Traunviertel et la commune est entourée des montagnes du Dachstein. Elle s'étend sur 18,8 kilomètres du nord au sud, et sur 13,6 kilomètres de l'ouest à l'est. La superficie totale est de 112,6 kilomètres carrés. 67,2 % de la superficie est boisée et 12,4 % est exploitée par l'agriculture. La commune regroupe les localités suivantes : Anzenau, Au, Edt, Görb, Goisern, Gschwandt, Herndl, Kogl, Lasern, Muth, Obersee, Pötschen, Pichlern, Posern, Primesberg, Ramsau, Rehkogl, Reitern, Riedln, Sankt Agatha, Sarstein, Solbach, Stambach, Steeg, Steinach, Unterjoch, Untersee, Weißenbach, Wiesen, Wildpfad, Wurmstein.

On a mentionné l'appellation de Gebisharn pour la 1re fois dans un document de Bad Goisern au XIIIe siècle. En 1931, Bad Goisern a été déclarée comme station thermale et quelques années après, en 1952, la commune a obtenu

le statut de marché (« Marktgemeinde ») . Depuis 1955, le village a la désignation de « Bad » Goisern en référence à sa fonction de station thermale. Bad Goisern est connue pour le « Goiserer Schuh » dialecte appelé « grobgnater Schua » (grosse chaussure cousue) . Cette chaussure est une chaussure de randonnée en montagne.

Le blason de Bad Goisern est partagé et séparé en son centre : au-dessus, en argent un dragon noir et rouge armé ; au-dessous à la droite en biais, une barré ondulée, verte et dorée et, au milieu de la barre, 2 rubans noirs ondulés et, à gauche, 4 barres argenté et rouge.

Franz Xaver Perfahl

Le Maître d'école et organiste Franz Xaver Perfahl est né en 1817 en Basse-Moldavie, en Bohême (aujourd'hui Dolni Vltavice en République Tchèque) , et est mort le 14 mars 1883 à Bad Goisern, en Haute-Autriche. Perfahl fait ses études à la « Kaiserlich-Königlich Präparandie » (École normale impériale et royale) de Linz où il recevra, en 1835, un certificat d'instituteur-adjoint. La même année, il va rejoindre Anton Bruckner à Ansfelden pour jouer du violon à ses côtés.

Les études du jeune Bruckner auprès de son cousin et parrain Johann Baptist Weiß connurent une fin prématurée. En décembre 1836, il doit vite revenir à Ansfelden pour suppléer à son père, Anton « sénior » , gravement malade. Il fut contraint de le remplacer sans attendre ; à la fois à la maison, à l'église et à l'école. Les journées étaient longues pour le musicien de 13 ans qui, parfois, devait encore animer avec son violon les bals champêtres et les soirées galliades à l'auberge du village. Toutefois, Bruckner en profitera pour recevoir des leçons de musique de l'instituteur-adjoint du village, âgé de 19 ans, Franz Xaver Perfahl.

Au début de 1838, Perfahl. doit quitter Ansfelden pour poursuivre sa carrière à Neuhofen an der Krems, en Haute-Autriche. Puis, en 1840, il sera relocalisé à Linz. En 1843, il est nommé 3e adjoint à Bad Ischl. En 1846, il devient 1er adjoint. En 1848, suite à des études plus poussées, il est promu titulaire. Perfahl enseignera jusqu'en 1850 à l'école de Ramsau (actuellement, un quartier de Bad Goisern) . En 1851, il va se retrouver à Pfandl bei Ischl, en Haute-Autriche, où il demeurera jusqu'en 1863. De 1864 jusqu'à sa mort, il terminera sa carrière à l'école de Bad Goisern, en plus de remplir les fonctions d'organiste titulaire et de diriger le chœur d'hommes. Entre 1863 et 1880, Anton Bruckner ira visiter régulièrement son ancien collègue. L'Institut Anton Bruckner de Linz (ABIL) possède quelques manuscrits de musique d'église, ayant appartenu à Franz Xaver Perfahl, qui était en usage durant cette période.

Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) : A-4020 Linz, Kremsmünsterer Stiftshaus, Tummelplatz 18/7 (Linz verändert) .

Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) : A-1010 Wien, Postgasse 7-9 (Standort Wien) .

...

Franz Xaver Perfahl : geboren 1817 Untermoldau / Böhmen (Dolni Vltavice / Czechoslovakia) , gestorben 14.03.1883 Bad Goisern / Oberösterreich. Schullehrer, Organist. Perfahl besuchte die Kaiserlich-Königlich Präparandie in Linz, wo er

1835 das Gehilfenzeugnis erhielt. Noch im selben Jahr trat er unter Anton Bruckner senior eine Gehilfenstelle in Ansfelden an. Um 1837 unterrichtete Perfahl Anton Bruckner im Violinspiel, doch schon zu Beginn des nächsten Jahres muss er Ansfelden verlassen haben, da er 1838 als Gehilfe in Neuhofen an der Krems genannt wird. 1840 wurde Perfahl in Linz adjustiert. 1843 ist er als 3. Gehilfe in (Bad) Ischl nachweisbar, 1846 bereits als 1. Gehilfe. 1848 absolvierte er die Lehramtsprüfung. Danach dürfte er bis etwa 1850 als Schullehrer in Ramsau, einem heutigen Ortsteil von (Bad) Goisern, tätig gewesen sein, ehe er 1851 den Schullehrerposten in Pfandl bei Ischl / Oberösterreich erhielt. Hier war er bis 1863 aktiv. Nun wandte sich Perfahl erneut nach Goisern, wo er 1864 den Posten eines Schullehrers antrat, den er bis zu seinem Tod innehatte. In Goisern war Perfahl sowohl als Organist als auch im Männergesangsverein aktiv. Zwischen 1863 und 1880 besuchte Anton Bruckner Perfahl mehrere Male in Goisern. Das Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) verwahrt von Perfahl einige Abschriften von Kirchenmusikalien (A-LLabil), die ursprünglich in Goisern in Verwendung waren.

Literatur : August Göllerich / Max Auer, « Anton Bruckner » 4. Band (1936), Seite 62 ; Klaus Petermayr in : Anton Bruckner Institut Linz Mitteilungen 7. Band (2011) ; Karl Pilz in Oberösterreichische Tageszeitung 27.09.1929, 7. Band ; Schulchronik Pfandl (handschriftlichen), Seite 2 ; verschieden Lehrerverzeichnisse der Diözese Linz 1838-1864.

Bad Ischl

De 1863 à 1890 : Lors de son passage à Bad Ischl, Anton Bruckner séjourne toujours chez son bon ami Johann Nepomuk Attwenger (accompagné de sa charmante épouse), propriétaire d'une auberge-taverne (« Attwengers Gasthaus »), l'un des endroits les plus réputés de la région qui se trouve au beau milieu d'un jardin ombragé donnant sur la rive droite du fleuve Traun. Bruckner y prenait ses copieux repas et élisait résidence dans l'une des confortables chambres (faites de panneaux de bois et décorées de bibelots rustiques). La partie centrale du bâtiment fut érigée en 1540. Son architecture pittoresque de style « chalet fin 19^e siècle » sera très imité (on a qu'à penser à la petite maison de pain d'épice). Au menu : les médaillons de veau du chef, les « schnitzel » (tranches) de paprika, les escalopes de porc panées, les « tafelspitz » (pots-au-feu), le canard rôti servi avec de la sauce au miel et au gingembre, le panier de poulet frit « maison » et plusieurs espèces de poisson frais pêchées du lac.

La petite chambre qui hébergeait, à l'époque, le célèbre compositeur s'appelle aujourd'hui la « salle Bruckner ». Une plaque commémorative comportant un relief en bronze qui orne l'entrée nous rappelle ses fréquentes visites de même que son amitié le liant au propriétaire Johann Nepomuk Attwenger de même que sa charmante épouse. Il s'agit d'un don conjoint de l'« Association Bruckner » (« Brucknerbund ») de Bad Ischl et de la famille Attwenger.

Le célèbre compositeur Franz Lehár habitait une somptueuse villa, juste à côté. Il partageait ce paisible environnement et les verres de vin avec les propriétaires du lieu.

Le « Weinhaus Attwenger » du 12, « Franz-Lehár-Kai » de même que la pâtisserie appartenant à Viktor Zauner (au 7 de la « Pfarrgasse ») ont toujours le même aspect que lorsqu'ils furent patronnés par Johann Strauß, Franz Lehár, Johannes Brahms, Anton Bruckner et l'élite célèbre de la vie culturelle viennoise. Bruckner prenait toujours soin de signer le Livre d'or de la « Konditorei Zauner » dont la devise est toujours :

« N'oubliez jamais vos racines mais garder toujours un œil sur l'avenir. »

...

Depuis l'été 1863, Anton Bruckner se rend chaque année à Bad Ischl, en tant qu'organiste à Saint-Nicolas, l'église paroissiale de la Cour, pour célébrer le jour de l'anniversaire de l'Empereur et lors des autres festivités tenues en l'honneur de la famille Impériale. Bruckner s'est lui-même décrit comme « l'organiste de l'Empereur » .

Les années 1849 à 1914 constitue la grande période de Bad Ischl alors que la petite municipalité sera élevée au rang de résidence d'été Impériale de l'Empereur François-Joseph. À sa mort, Marie-Valérie héritera de la « Kaiservilla » (ou « Kaiserlicher Sommerresidenz ») , lieu de villégiature préféré de ses parents.

...

Bad Ischl n'a pas seulement gardé son caractère particulier, mais, en grande partie, la même apparence. Les mines de sel d'Ischl, où les trésors irremplaçables du Musée de l'Histoire de l'Art de Vienne furent mis en sécurité durant la Seconde Guerre mondiale, sont toujours productives. La station thermale la plus ancienne et la plus mondialement connue d'Autriche est toujours florissante et dispose désormais de toutes les techniques médicales modernes en vue du traitement des troubles respiratoires, cardiaques et circulatoires. Mais avant tout, les visiteurs viennent respirer l'atmosphère d'Ischl, ville Impériale ; une ambiance tellement vivante, qui n'existe nulle part ailleurs. Les nombreux monuments et autres réminiscences de la monarchie des Habsbourgs dans cette ville et ses environs sont les meilleures preuves du passé Impérial de Bad Ischl.

La maison du maire Seeauer sur l'Esplanade le long de la rivière, où ont eu lieu les fiançailles de François-Joseph et de « Sissi » , fut restaurée en 1989 ; c'est maintenant le Musée de la Ville. Le Grand Hôtel de Tallachini, où Sisi accepta la demande en mariage de François-Joseph, fut ultérieurement rebaptisé « Hôtel Kaiserin Elisabeth » , pour devenir ensuite « Résidence Elisabeth » . Se trouvant devant la porte de l'église paroissiale Saint-Nicolas, on peut s'imaginer la scène d'août 1853 lorsque l'archiduchesse Sophie laissa la préséance à « Sissi » , rendant ainsi les fiançailles publiques. Le « Kurhaus » , splendidement restauré, cadre d'innombrables bals impériaux, de réceptions et de dîners en l'honneur des visiteurs illustres, est aujourd'hui un Théâtre moderne et un centre de conférence, ainsi que le cadre annuel du Festival d'Opérettes d'Ischl.

En été, on peut se baigner sous les fenêtres de la Villa Impériale, dans ce qui était jadis le bassin de natation privé de l'Impératrice Elisabeth. Modernisé aujourd'hui, le « Bad Ischl Parkbad » , vous invite à prendre un bain rafraîchissant lors d'une chaude journée d'été. On peut toujours déguster un café et les meilleures pâtisseries du monde dans l'ambiance inchangée du Café « Zauner » . Le Café Ramsauer, Attwenger's et les autres ont toujours le même aspect que lorsqu'ils furent patronnés par Johann Strauß, Franz Lehár, Johannes Brahms, Anton Bruckner et l'élite célèbre de la vie culturelle viennoise. Et la « Villa Felicitas » , où François-Joseph se rendait tôt le matin pour prendre son petit déjeuner avec son « amie de cœur » Katharina Stratt, est devenue une pension avec un restaurant

de classe.

Toutefois, en 1er lieu, le joyau de la couronne Impériale de Bad Ischl, est l'élégante Villa Impériale, entourée de son magnifique parc, relié par un pont au centre-ville. Elle respire toujours l'atmosphère digne et réservée de l'époque. Encore en grande partie dans son état original, comme François-Joseph et Elisabeth l'ont connue et aimée, elle est restée résidence privée des Habsbourgs, en descendance directe. Et chaque année, le 18 août, le « Kaisers Geburtstag » (l'anniversaire de l'Empereur) est toujours officiellement célébré à Bad Ischl. Alors, on ressent que cette ville n'est pas un musée mais l'Histoire Vivante.

À partir de 1831 jusqu'en 1913, à 2 exceptions près, François-Joseph a célébré chacun de ses anniversaires à Ischl. La 1re « Kaisermesse » (Messe pour l'Empereur) fut célébrée dans l'église paroissiale en 1849 en présence de l'Empereur. Lors de l'achèvement des travaux à la Villa Impériale, durant les années 1850, le parc Impérial fut ouvert au public le 18 août de chaque année, et toutes les personnalités d'Ischl et du Salzkammergut venaient présenter leurs félicitations personnelles. Bien que le 18 août fut célébré jusqu'au fin fond de la monarchie, seulement Ischl pouvait se vanter de la présence de l'Empereur en personne.

À ce jour, les Festivités du 18 août se centralisent toujours sur la « Kaisermesse » historique et traditionnelle, la Messe Impériale à Saint-Nicolas, église paroissiale de la Cour, en présence des membres de la famille Habsbourg. Plusieurs associations représentant des compagnies de régiments impériaux avec leurs bannières et leurs uniformes historiques prennent part à la fête. Le service se termine par le « Kaiserhymne » sur les tons célèbres de Franz-Josef Haydn, chanté par l'entière congrégation, comme au temps où le jeune Empereur conduisit sa fiancée auprès du prêtre et demanda sa bénédiction ou lorsqu'il l'entendit pour la dernière fois dans cette même église, 60 ans plus tard, lors de son 83e anniversaire en 1913. Ensuite, une réception est offerte par le maire d'Ischl, suivie d'une parade et d'une revue des régiments historiques, d'abord à l'église et ensuite en face de la Villa Impériale. Le Festival est l'apogée de toute l'année pour la ville d'Ischl, restée ville Impériale, où la monarchie des Habsbourgs reste, jusqu'à ce jour, un élément important dans la vie de la communauté moderne.

...

Bad Ischl, station thermale, se trouve au milieu du Salzkammergut et de son merveilleux paysage. C'est là qu'en 1853 eut lieu la 1re rencontre entre la princesse bavaroise Elisabeth, âgée de 15 ans et l'Empereur François-Joseph, âgé de 23 ans. Ils se fiancèrent officiellement quelques jours plus tard dans l'église paroissiale. François-Joseph passait régulièrement ses jours de villégiature dans la villa Impériale et Sisi aimait les longues randonnées sur sa « montagne magique », le Jainzen, au pied duquel se trouve la villa.

Pendant ses séjours d'été à Bad Ischl, François-Joseph rendait visite, tous les matins, à son « amie de cœur » l'actrice Katharina Schratt dans sa villa voisine. De peur de rater, une fois, son « Guglhupf » (un gâteau-éponge au citron) que l'Empereur aimait tant, elle en faisait toujours venir un 2e directement de la célèbre pâtisserie « Zauner », fabriqué selon sa recette personnelle. Jusqu'à nos jours, les clients de « Zauner » peuvent goûter le « Guglhupf » original de Katharina Schratt.

...

Perdue au milieu d'un parc de 25 hectares et des montagnes alpines se trouve la Villa Impériale, à Bad Ischl où séjournèrent le couple Royal. De l'ancienne salle de conférence aux appartements en passant par la petite chapelle, beaucoup de décorations, tableaux et meubles datent de cette époque. Les rideaux (conservés intacts) sont d'origine. À l'extrémité du couloir de l'étage, loge l'étroit bureau de l'Empereur près de sa chambre aux décorations spartiates. Dans cette pièce (où on peut trouver le 1er ventilateur de marque Siemens), il signa la déclaration de guerre contre la Serbie le 28 juin 1914. En bas de l'escalier, une collection d'oiseaux empaillés (dont des coqs de Bruyère) témoigne de sa passion pour l'ornithologie, parmi des sangliers, des lièvres et des cerfs. La chasse est incontestablement présente dans ce petit château où 2,000 trophées sont exposés. Sur les murs du rez-de-chaussée sont accrochées des cornes de chamois, avec les lieux et les dates minutieusement indiqués sur chaque plaque. Passé le fumoir, où sont présentés des vêtements d'époque, un chandelier en cristal de Bohême est suspendu dans la salle à manger, dressée selon les coutumes de l'époque. Le parc offre une vue surprenante sur les montagnes environnantes.

...

La ville de Bad Ischl est une station thermale du Sud de la Haute-Autriche, au centre du « Salzkammergut ». Bad Ischl se situe dans le « Salzkammergut », à 468 mètres d'altitude. La largeur maximale de la commune est de 19,6 kilomètres du nord au sud et de 17,8 kilomètres d'ouest en est. La superficie totale est de 162,85 kilomètres carrés, dont 71,9 % est boisée et 7,9 % cultivée. La commune regroupe les localités suivantes : Ahorn, Bad Ischl, Eck, Haiden, Hinterstein, Jainzen, Kaltenbach, Kößlbach, Kreutern, Lauffen, Lindau, Mitterweißenbach, Perneck, Pfandl, Ramsau, Reiterndorf, Rettenbach, Roith, Steinbruch, Steinfeld et Sulzbach.

Des fouilles ont attesté de l'occupation du site dès l'âge de « La Tène ». De 15 à 10 a. C. n., des légions romaines, attirées par les salines, luttèrent pour s'emparer de la région. C'est à cette époque qu'une colonie fut fondée sur le site actuel de la ville de Bad Ischl. Sous la domination romaine, Bad Ischl, Salzburg et Hallstatt prospérèrent grâce à l'extraction et au commerce du sel. Cette prospérité prit fin avec les invasions germaniques.

Vers l'an 1,000 la contrée, qui faisait alors partie de la Bavière, se releva enfin de ses ruines. La population augmenta rapidement, et l'exploitation des mines de sel fut relancée. Au 12e siècle, la région fut incorporée au domaine des ducs de Babenberg, fondateurs du duché d'Autriche. La ville de Bad Ischl est mentionnée pour la 1re fois, en 1262, sous le nom de « Iselen ».

Quelques décennies plus tard, quand une nouvelle mine de sel fut découverte à Bad Goisern, la question de son exploitation provoqua un conflit ouvert avec l'archevêque Konrad IV de Salzbourg au sujet du monopole du sel. La colère de l'archevêque augmenta encore lorsque l'abbé Heinrich von Admont, un favori des Habsbourg, vint lui aussi ouvrir une mine de sel à Gosau. Renoncer au monopole du sel semblant inimaginable à Konrad IV, il se proclama seul habilité à faire commerce de sel, ce que Albert 1er, duc d'Autriche, refusa de reconnaître. Ce dernier ordonna d'ailleurs la construction d'ouvrages défensifs dans la région. C'est ainsi que fut par exemple construite la « Rudolfsturm » de

Hallstatt, depuis laquelle on pouvait contrôler de vastes étendues du « Salzkammergut » .

Quand se répandit la nouvelle selon laquelle le duc Albert serait mort empoisonné, l'archevêque de Salzbourg s'arma en vue d'une campagne de destruction des salines abhorrées. Il fit détruire les salines et réduire en cendres les bourgs avoisinant. Mais sa victoire fut de courte durée : le duc Albert était en réalité toujours vivant, et il lava l'affront de Salzbourg dans le sang.

La paix fut enfin conclue en 1297, et l'exploitation des salines reprit de plus belle, profitant de cette nouvelle ère de paix et de prospérité. L'Empereur Frédéric III éleva Bad Ischl (à l'époque simplement nommée Ischl) au rang de marché en 1466. Le nom de « Salzkammergut » , qui désigne la contrée de Bad Ischl (« Salzkammer » signifiant chambre à sel, en allemand) , apparaît pour la 1re fois dans un document officiel en 1656.

Le 17e siècle fut avant tout celui de la lutte contre le protestantisme. Les luthériens qui avaient fui Salzbourg et s'étaient installés dans la région furent contraints d'abjurer leur foi lors de la Contre-Réforme. Ceux qui s'y opposaient furent enfermés ou même exécutés. De nombreux protestants, dont les seigneurs de Racknitz qui gouvernaient depuis toujours le domaine de Perneck, fuirent l'Autriche à cette époque. Quand, 100 ans plus tard, ils réclamèrent ouvertement la liberté du culte, les « révoltés » furent confrontés à une alternative : la conversion au catholicisme ou l'exil en Hongrie et en Transylvanie. La plupart d'entre eux, vivant depuis des générations dans le « Salzkammergut » , décida alors de rester et d'abjurer (du moins en apparence) . Il ne s'agissait plus à l'époque que d'une formalité, car le culte interdit fut célébré en secret jusqu'à ce que l'Empereur Joseph II accorde à tous la liberté du culte par l'édit de tolérance de 1781.

L'âge d'or de Bad Ischl ne commença pourtant qu'en 1823, quand fut ouvert le 1er établissement de cures. La ville se hissa rapidement au rang des plus importantes stations thermales d'Europe et accueillit de plus en plus de visiteurs.

...

Bad Ischl is a spa-town in Austria. It lies in the southern part of Upper-Austria, at the Traun River in the centre of the Salzkammergut region. The town consists of the Katastralgemeinden Ahorn, Bad Ischl, Haiden, Jainzen, Kaltenbach, Lauffen, Lindau, Pfandl, Perneck, Reiterndorf and Rettenbach. It is connected to the village of Strobl by the river Ischl, which drains from the Wolfgangsee, and to the Traunsee, into which the stream empties.

A settlement area since the Hallstatt culture Bad Ischl was 1st mentioned in a 1262 deed as Iselen. In 1419, Archduke Albert V of Austria established the local seat of the Salt Chamber (« Salzkammer ») at Wildenstein Castle and Ischl was granted the privileges of a market-town, in 1466, by Emperor Frederick III. A 1st salt mine was opened in 1563, a salt evaporation pond (« Saline ») followed in 1571.

When, in the early 19th Century, brine came into use for medical purposes, Ischl soon became a fashionable spa-resort with notable guests like Prince Klemens Wenzel von Metternich and Archduke Franz Karl of Austria. The Hotel Post, opened in 1828, was the 1st one in the whole Salzkammergut area. In 1849, Franz Karl's son, Emperor Franz-Josef I of

Austria chose the town for his summer residence.

On 19 August 1853, the engagement between Franz-Josef and Elisabeth of Bavaria (« Sissi ») took place at the « Seeauerhaus », Esplanade No. 10, which, since 1989, has been the location of the « Museum der Stadt Bad Ischl » .

In 1854, the Emperor's mother, Archduchess Sophie, gave him the « Kaiservilla » (Imperial Villa) as a wedding present. The villa became the Imperial family's summer residence ; Franz-Josef described it as « Heaven on Earth » . He also granted a nearby mansion to mistress Katharina Schratt, that could be easily reached via a hidden footpath. In the « Kaiservilla » , on 28 July 1914, Franz-Josef signed the declaration of war against the Kingdom of Serbia, signalling the start of World War I. He left Bad Ischl, on the following day, and never returned. The villa is still owned by the Habsburg-Lorraine family, although the grounds and parts of the residence are now open to the public.

Population

1869 6,827

1880 7,678 + 12.5 %

1890 8,473 + 10.4 %

1900 9,655 + 14.0 %

1910 10,188 + 5.5 %

1923 10,224 + 0.4 %

1934 10,354 + 1.3 %

1939 10,396 + 0.4 %

Besides the « Kaiservilla » , the city offers several health spas and tourist attractions like the historic « Kongresshaus » , opened in 1875, the new « Kurhaus » built by Clemens Holzmeister, in 1932, as well as the former residence of Franz Lehár, that he acquired in 1912 and, today, serves as a museum. The Saint-Nicholas parish church was first mentioned in a 1344 deed.

Bad Ischl is also known for the « Konditorei Zauner » pastry shop, former « Kaiserlich und Königlich » purveyor, established in 1832 ; and the small « Lehártheater » , built in 1827.

A gondola lift runs from the town up to the Katrin alpine pasture at 1415 meters (4,643 feet) which offers a panoramic view of the Salzkammergut mountains. The ruins of Wildenstein Castle, that burnt down in 1715, are nearby.

Notable people

Franz Lehár : Operetta composer, born in Komárom (now, Slovakia) on 30 April 1870 ; died in Bad Ischl on 28 October 1948.

Jacques de Menasce : Composer, born in Bad Ischl on 19 August 1905.

Oscar Straus : Composer, born in Vienna on 6 March 1870 ; died in Bad Ischl on 11 January 1954.

...

Die Stadt Bad Ischl ist ein österreichischer Kurort mit 13.759 Einwohnern (Stand 1. Jänner 2014) im Zentrum des Salzkammergutes im südlichen Teil von Oberösterreich. Die Gemeinde liegt im Gerichtsbezirk Bad Ischl.

Man nimmt an, daß der Raum Bad Ischl schon in der Hallstatt- und La-Tène-Zeit besiedelt war. 15 vor Christus wurde das Gebiet Teil des Imperium Romanum. Die Anwesenheit der Römer ist durch zwei Inschriftensteine und Streufunde belegt, wovon der eine Stein im 18. Jahrhundert, vermutlich im Zuge des Kirchenumbaus, verloren ging. Dieser, ein Weihstein an Mithras aus der Zeit nach 170, enthielt den Hinweis auf eine statio Esc(ensis) (Zollstation) . Erhalten blieb ein römischer Grabstein aus dem 3. - 4. Jahrhundert. Ein weiterer Weihstein wurde in der nahegelegenen Kienbachklamm für den keltisch / römischen Gott Mars Latobius gefunden. Noricum blieb ein halbes Jahrtausend lang eine römische Provinz. Im Zuge der Völkerwanderung erfuhr das innere Salzkammergut vermutlich einen spürbaren Bevölkerungsrückgang, der jedoch in der Folgezeit durch Zuwanderung von Baiern und Slawen ausgeglichen wurde. Unter Karl dem Großen hatten sich diese Landstriche bereits erholt, wurden aber durch die Streifzüge der Ungarn wieder zurückgeworfen.

Um das Jahr 1000 hatte sich das Land, das damals zur bairischen Mark ob der Enns gehörte, endlich von den Vernichtungsschlägen erholt. Die Bevölkerung vermehrte sich zusehends, und auch die Salzgewinnung wurde wieder aufgenommen. Über ihre Gefolgsleute, die Herren von Ort, breiteten die steirischen Markgrafen (ab 1180 Herzöge) aus der Familie der Otakare in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts ihr Herrschaftsgebiet auf das innere Salzkammergut aus. Ihnen folgten im Erbwege die Babenberger 1192.

Seit dieser Zeit wurde das Salz wieder zum wichtigsten Wirtschaftsfaktor des mittlerweile Ischlland genannten Gebietes.

Die erste urkundliche Erwähnung des Ortes erfolgte 1262 als Iselen, später als Yschl.

Als ein Jahrhundert später, mittlerweile schon unter der Herrschaft der Habsburger (der Grundherrschaft Wildenstein) ein neuer Salzberg in Goisern entdeckt und zum Abbau freigegeben wurde, kam es seitens des Erzbischofs Konrad IV. von Salzburg zum offenen Konflikt um das Salzmonopol.

Der Zorn des Erzbischofs wurde noch größer, als der Abt Heinrich von Admont, ein habsburgischer Günstling, auch im Gosautal Salz abbaute und in Hallstatt die Salzgewinnung lebhaft betrieb. Seinen Salzhandel teilen zu müssen, schien dem stolzen Erzbischof unerträglich, so entbrannte ein wütender Kampf um die Salzgewinnung und um den Salzhandel. Der Erzbischof brachte eine Beschwerde ein, in der er auf das (vermeintlich nur ihm zustehende) Monopol verwies. Dieser Einspruch wurde vom Habsburger Herzog Albrecht I. aber nicht anerkannt, was den Zorn des Erzbischofs neuerlich vergrößerte. Albrecht richtete in den gefährdeten Orten Befestigungsanlagen ein. So entstand zum Beispiel in Hallstatt eine Schutzwarte, der Rudolfsturm, von dem man das Land weit überblicken konnte.

Als eines Tages das Gerücht aufkam, der Herzog sei an den Folgen einer Vergiftung gestorben, rüstete Erzbischof Konrad zum endgültigen Vernichtungszug gegen die ihm verhassten neu entstandenen Salinen. Er ließ die Abbaustätten zerstören und die dazugehörigen Siedlungen in Schutt und Asche legen. Doch sein Triumph sollte nicht lange währen, da Albrecht I. gar nicht gestorben war, und nun in einer blutigen Fehde Rache am Erzbischof nahm.

1297 wurde Friede geschlossen. Diese Abmachung leitete eine Epoche des Aufbaus und des Friedens ein. Neue Berge wurden zur Salzgewinnung herangezogen. Seit 1419 war Burg Wildenstein Sitz der (seit 1452 kaiserlichen) Pfleger, die den habsburgischen Salzhandel verwalteten.

Hauptort des Ischllandes dieser Zeit war Lauffen (erste urkundliche Erwähnung 807, heute Katastralgemeinde von Bad Ischl), 1275-1280, in der Zeit der Schlacht von Dürnkrut / Jedenspeigen 1278, mit der das Salzkammergut endgültig an Habsburg gekommen war, von König Rudolf I. zum Markt erhoben worden (der älteste Markt des Salzkammerguts). Für « besondere Verdienste » verlieh Herzog Albrecht III. 1392 dem Dorf Ischl besondere Rechte. Unter Kaiser Friedrich III. wurde Ischl im Jahre 1466 zum Markt erhoben. 1656 wird dann der Name « Salzkammergut » für das Besitztum um Bad Ischl das erste Mal urkundlich erwähnt.

1563 wurde der Ischler Salzberg durch das Bergwerk in Perneck erschlossen. Das Pfannhaus (Saline) an der Traun wurde 1571 erbaut (ab dem 19. Jahrhundert als Kolowrat-Sudhaus bezeichnet). Für Generationen von Ischlern wurde somit das Salz zur wichtigsten wirtschaftlichen Grundlage, neben dem bisherigen Transport nun auch in direkter Produktion. Damit gewinnt Ischl gegenüber Lauffen zunehmend an Bedeutung. 1595 baute man die Soleleitung vom Hallstatt über Goisern nach Ischl, 1604-1607 die Sudhütte Ebensee mit Verlängerung der Soleleitung.

Im 17. Jahrhundert musste die Glaubenszugehörigkeit zum Protestantismus bitter erkämpft werden. Aus Salzburg zugewanderte Lutheraner hatten im Zug der Gegenreformation ihrer Religion abzuschwören. Wer sich dem Befehl entgegenstellte, wurde gefangengesetzt oder sogar hingerichtet. Viele Protestanten, wie die ursprünglich auf Schloß Pernegg ansässigen Freiherren von Racknitz, verließen Österreich. An die 100 Jahre konnte der Protestantismus mit Gewalt unterdrückt werden, bis die Bewegung offen ihr Recht auf freie Religionsausübung einforderte. Das Ansuchen wurde abgelehnt und die aufständischen Protestanten aufgefordert, entweder zum Katholizismus überzutreten oder nach Ungarn und Siebenbürgen auszuwandern (siehe Landler). Da die meisten der betroffenen Familien aber schon seit Generationen im Salzkammergut lebten, blieb der Großteil der Lutheraner im Land und schwor (zumindest nach außen hin) dem Glauben ab. Es handelte sich dabei aber nur um eine Formsache, denn in Wahrheit übten sie ihre Religion heimlich weiter aus (Kryptoprotentantismus), bis Kaiser Joseph II. mit der Einführung des Toleranzpatentes im Jahr

1781 den Protestantismus endlich auch offiziell erlaubte.

Die Blütezeit von Ischl beginnt aber, trotz der wirtschaftlichen Vorbedeutung, im 19. Jahrhundert. 1821 kam der Wiener Arzt Franz Wirer nach Ischl und informierte sich über die Kurerfolge des Salinenphysikus Josef Götz, der seit 1807 die Wirkung von Solebädern an erkrankten Salinenarbeitern erprobte. Die ersten etwa 40 (auswärtigen) Kurgäste erschienen 1822. Im Jahr darauf verdoppelte sich die Zahl der Gäste. 1823 kann als eigentliches Gründungsjahr für das erste Ischler Heilbad als Solebad angesehen werden. Die vom Salinenkassier Michael Tänzl in seinem Haus an der Traun errichtete Sole-Badestube (Tänzelbad) musste bereits 1825 erweitert werden.

Ischl stieg schon bald zu einem Kurort von europäischer Bedeutung auf. Die Zahl der Gäste, die nach Ischl kamen (darunter Staatskanzler Metternich und Erzherzog Rudolf) wurde zunehmend größer. 1827 kurte das erzherzogliche Ehepaar Franz Karl und Sophie, die Eltern des späteren Kaisers Franz-Josef, hier zum ersten Mal. 1827-1828 errichteten Franz und Magdalena Koch den Posthof (Gasthof zur Post), das erste Hotel des Salzkammergutes.

Den Höhepunkt der Ischler Blütezeit bildete die Zeit von 1849 bis 1914 als kaiserlicher Sommerresidenz unter Kaiser Franz-Josef I. 1853 verlobte sich Franz-Josef mit Elisabeth (Sisi) in Bayern im damaligen Seeauerhaus, das heute das Museum der Stadt Bad Ischl ist.

Seit dem Sommer des Jahres 1863 kam der bedeutende Komponist Anton Bruckner immer zum Geburtstag des Kaisers, sowie zu anderen festlichen Anlässen des Kaiserhauses als Hoforganist nach Ischl. Bruckner bezeichnete sich selbst gerne als « Organist des Kaisers ». Er spielte am 31. Juli 1890 zur Hochzeit der Erzherzogin Marie Valerie mit Erzherzog Franz Salvator auf der Orgel Variationen über die Kaiserhymne, verbunden mit dem Halleluja aus dem Messias von Georg Friedrich Händel. Anschließend war Bruckner zum Diner ins Hotel Post eingeladen. Am 2. August 1890 gab Bruckner ein eigenes Orgelkonzert. Häufig besuchte er seinen Freund Attwenger. An der Stadtpfarrkirche erinnert eine Gedenktafel an Bruckners Aufenthalte. Auch im Gästebuch der Konditorei Zauner befindet sich ein Eintrag Bruckners.

Ischl war Sommerdomizil vieler anderer populärer Komponisten, vor allem Johann Strauß, Franz Lehár und Johannes Brahms, aber auch andere Musikschafter der Jahrhundertwende verbrachten hier regelmäßig den Sommer; viele von ihnen suchten wohl auch die Nähe des vor Ort weilenden Hofstaates. So entwickelte sich Ischl schon während der Zeit der Donaumonarchie zum Künstlertreffpunkt von Weltgeltung. Noch heute werden alljährlich während der Sommermonate im Kurhaus Operettenwochen veranstaltet.

Am 18. Juli 1914 verfasste Kaiser Franz-Josef in der Kaiservilla in Bad Ischl das Manifest An meine Völker!, in dem er dem Königreich Serbien den Krieg erklärte. Dies sollte der Beginn des Ersten Weltkriegs werden.

Schon 1906 war Ischl in Bad Ischl umbenannt worden. Im Jahr 1920 wurde Bad Ischl von der Landesregierung die Bezeichnung Kurort zuerkannt und 1940 wurde Bad Ischl zur Stadt erhoben.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 gehörte Bad Ischl zur amerikanischen Besatzungszone im besetzten Nachkriegsösterreich. Von der amerikanischen Militärverwaltung wurde ein DP-Lager zur Unterbringung sogenannter

Displaced Persons eingerichtet. Das Lager wurde von der UNRRA verwaltet.

Franz de Paula Augustin Wirer Ritter von Rettenbach

In 1821, the Viennese doctor Franz Wirer came to Bad Ischl to learn about the successful cures of the saline's physician Doctor Josef Götz, who had treated ill salt miners with brine baths, since 1807. In the following year already, the 1st spa guests (approximately, 40) from abroad came. 1823 can be seen as the actual founding year of the 1st Bad Ischl spa. The salt-water spa (« Tänzelsbad ») that was built by Michael Tänzl, in his house at Traun River, had to be extended after only 2 years. Many of the 1st spa guests were important persons and, in 1824, one welcomed Prince Metternich, the State Chancellor of then, in Bad Ischl.

Soon, Ischl became a renowned spa resort of European importance. Because of the annually growing number of spa guests, Franz and Magdalena Koch had the 1st hotel of the Salzkammergut, « Posthof », built. At this time was also the theatre built in Bad Ischl.

And the Imperial family could enjoy a fantastically successful cure : the up to then childless Archduchess Sophie and her husband Franz Carl took mineral brine baths in Bad Ischl as advised by their physician, Doctor Wirer. The baths were a success and, soon, the longed for off-spring was born : a 1st son, the future Emperor Franz-Josef.

2 years later came Maximilian, the future Emperor of Mexico. In 1833, Karl Ludwig and, in 1842, as latecomer, Ludwig Viktor were born. They made history as the « salt princes » since they owe their lives to the Ischl brine cure.

Ischl was also the summer residence of many famous artists. Besides of many others, Anton Bruckner, Johann Strauß, Johannes Brahms and Franz Lehár spent their summer vacations there, regularly. Many of them probably sought the company of the Royal household as much as various spa treatments.

At least as important as the health treatments was also the uniqueness of the landscape and the many excursion destinations and mountaineering tours. The townscape of Ischl changed extremely at this time. The poor village became a world-famous spa resort with a town character. The town centre was now marked by spas, luxury hotels and fine villas.

In 1906, Ischl was renamed « Bad Ischl » and, in 1920, the denotation « spa resort » was bestowed upon the town by the provincial government.

...

The Austrian physician Franz de Paula Augustin Wirer Ritter von Rettenbach was born in 1771 in Korneuburg, in Lower-Austria ; and died on 30 March 1844. He was a physician to Austrian royalty ; a Rector at the University of Vienna ; and instructor at the Vienna Medical School.

Wirer was an advocate of holistic medicine and, in the early 1820's with Doctor Josef Götz, he developed the 1st Austrian saline water health spa at Bad Ischl. The 2 doctors believed in the therapeutic and curative effects of saline, and, with Wirer's influence with Austrian royalty and medical community, the spa at Bad Ischl soon gained international acclaim. In the 19th Century, it became a popular vacation spot for European royalty and High Society, particularly members of the Austrian and Austro-Hungarian Monarchy.

...

Franz de Paula Augustin Wirer, später geadelt als Ritter von Rettenbach (geboren 1771 in Korneuburg, Niederösterreich ; gestorben 30. März 1844 in Wien) war Hofarzt am Wiener Hof und Leibarzt von Kaiser Franz I. , sowie Lehrer an der Wiener Medizinischen Schule und Rektor der Wiener Universität.

Wirer nutzte die Heilwirkung der Sole und begründete durch den Aufbau des ersten österreichischen Solekurbades den Weltruf von Bad Ischl.

Erzherzog Ludwig, ein Bruder von Kaiser Franz I. , verbrachte bereits seit 1804 jeden Sommer in Ischl. Der Begriff einer regelrechten « Kur » war da allerdings erst in den Anfängen. Seit etwa 1820 waren Solekuren auch für rheumatische Erkrankungen bekannt und sehr begehrt. In Deutschland, Frankreich und England wurden die ersten Mineralbadeanstalten errichtet, vor allem Nordseebäder brachten beste Ergebnisse. Darauf versuchte man in Österreich, das Meerwasser durch Sole zu ersetzen, da diese einen ähnlichen Mineralgehalt wie das Meerwasser hat, der Salzgehalt (etwa 27 Prozent) der Sole dem individuellen Krankheitsfall jedoch besser angepasst werden konnte.

Ein örtlicher Mediziner, Josef Götz, hatte das an Mineralen reiche Wasser analysiert, mit bemerkenswerten Heilerfolgen systematisch bei Salinenarbeitern, die an Hauterkrankungen und Rheumatismus litten, durch Verordnung von Solebädern angewandt und seine Erkenntnisse veröffentlicht. Interessiert an diesen Ergebnissen, reiste Wirer, ein früherer Militärarzt, inzwischen Lehrer an der Wiener Medizinischen Schule und Leibarzt von Kaiser Franz I. , späterer Rektor der Wiener Universität, 1821 mit einigen Ärztekollegen durch das Salzkammergut nach Ischl. Dort bestand eine Saline, bei der Sole als Abfallprodukt anfiel. Die Heilkraft der Ischler Salzquellen war schon zur Zeit Kaiser Maximilian I. bekannt. Wirer kam daraufhin auf die Idee, in Ischl ein Solebad aufzubauen, zumal Ischl eine außerordentlich schöne Lage und gutes Klima aufzuweisen hat. Erst durch das Renommee von Wirer gelang der Durchbruch.

Wirer entwickelte das Projekt systematisch. Er propagierte eine Ganzheitstherapie, der zufolge die medizinische Heilung wesentlich von geistiger Beschwingtheit und angeregter Entspannung abhängig sei und bemühte sich um die Gunst des Kaiserhauses. Zunächst kümmerte er sich um die gastronomische Infrastruktur. Noch im Jahr 1821 holte er beispielsweise den Konditor Zauner aus Wien nach Ischl, da ein solcher für kaiserliche Gäste nicht fehlen durfte, und betrieb den « Wirerkeller » .

1822 ließ Wirer dann die ersten vierzig Kurgäste, berühmte Persönlichkeiten, die Solebäder ausprobieren. Diese berichteten « das frohe Empfinden eines Wiedergeborenen in ihrer Brust » und trieben natürlich entsprechend Mundpropaganda. 1823 gründete Wirer schließlich zusammen mit Götz die erste österreichische Solebadeanstalt. Wirer

und Götz führten nun Salzsolebäder als Therapiemittel in ihre ärztlichen Praxen ein und schickten ihre Patienten nach Ischl zur Kur.

Der Ruf Ischls verbreitete sich rasch in Europa. Bereits 1823 sollen bereits 10.000 Kurgäste nach Ischl gekommen sein. Bald mussten deshalb die Solebäder ausgebaut werden : 1828 wurde das « Wirerspital » durch Aufstockung des Pfründnerhauses erbaut. Ab 1830 werden auf Veranlassung Wirers in Ischl eine Vielzahl weiterer medizinischer und auch anderer Einrichtungen gebaut, die für den Ausbau Ischls zu dem Kurort der Wiener Gesellschaft notwendig oder förderlich waren :

Ein Dampfbad, ein Schlammbad, eine Badeanstalt in der Ischl, eine « Anstalt zur Bereitung guter Gebirgsmolke und frischer Kräutersäfte » , Einrichtungen für « Körpergymnastik » .

Die « Sophiens Esplanade » (früher Traunplatz) , mit einem Gedenkstein für Erzherzogin Sophie, sowie (auf Wirers eigene Kosten) diverse Spazierwege in und um Ischl.

Auch der Kurpark von Ischl ist eine Schenkung von Wirer (er legte per Vertrag fest, daß der Garten auf ewige Zeiten zu diesem Zweck bestimmt sei und nie mit Gebäuden besetzt werden dürfe) .

Eine Aktiengesellschaft wurde gegründet, die am Kreuzplatz ein Theater errichten ließ.

Eine Poststation, eine « Kleinkinderbewahranstalt » , ein « Fremdenspital » und eine « Spinnschule » gehen ebenfalls auf Wirers Initiative zurück.

Aufgrund seiner Verdienste wurde Wirer in den Adelsstand erhoben. 1837-1838 wurde Wirer Mitinitiator der Gesellschaft der Ärzte in Wien, deren Präsidentschaft er von 1841 bis zu seinem Tode innehatte. Wirer starb hochangesehen am 30. März 1844 in Wien. Er ist in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof (Gruppe 0, Reihe 1, Nummer 55) beerdigt. 1911 wurde die Wirerstraße in Wien-Favoriten nach ihm benannt.

Schriften

Ischl und seine Solebäder, Strauß, Wien (1826) .

Beyträge zur Badechronik von Ischl (etc.) , Mechitaristen, Wien (1836) - Fortsetzung von Wirer (1826) .

Ischl und seine Heilanstalten. Ein Handbuch für Ärzte und Laien, Pfautsch, Wien (1842) .

Über Vaccination und Revaccination und den wahren Werth beider (Vortrag) , Braumüller und andere, Wien (1842) .

WAB 35 : « Psaume 112 »

Juin - 5 juillet 1863 : WAB 35 - « Psaume 112 » en si bémol majeur pour double chœur mixte à 8 voix a cappella (SSAATTBB) , grand orchestre (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales et cordes) et orgue. Composé à Linz sur la traduction allemande « Alleluja ! Lobet den Herrn, ihr Diener » (alléluia ! louez le Seigneur, serviteurs) du Psaume par le théologien et orientaliste catholique Joseph Franz von Alloli (1793-1873) , à partir des textes des Saintes-Écritures provenant de l'Ancien et du Nouveau Testament, publiés depuis mai 1830. La traduction que fit Alloli repose tout d'abord sur le texte latin de la « Vulgate » mais en gardant à l'arrière-plan un regard sur les textes hébreux et grecs. Une commande du tuteur Otto Kitzler à l'élève Bruckner, alors âgé de 39 ans. Une adaptation du « Psaume 113 » dans la liturgie moderne. Création à Vöcklabruck, le 14 mars 1926, sous la direction de Max Auer.

Basé sur une architecture de type répétitif, on y retrouve une écriture riche et sonore, pleine d'enthousiasme qui démontre déjà une certaine maturité au niveau de l'orchestration. Par contre, la ré-exposition à grande échelle de la Ire partie amène une certaine rigidité plutôt que de mettre en valeur la symétrie.

Ire édition : UE 6685, 6686, 6687, 66888, Josef Venantius Wöb, Universal-Edition, Vienne (1926) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XX/5, édition Paul Hawkshaw (1996) ; en partition intégrale et en partition d'étude.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : provenant de « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XX/5, (1996) ; arrangement pour piano, UE 6688, Josef Venantius Wöb, Universal-Edition, Vienne (1926) .

Alleluia !

Lobet den Herrn, ihr Diener, lobet den Namen des Herrn !

Der Name des Herrn sey gebenedeit von nun an bis in Ewigkeit,

Vom Aufgang der Sonne bis zum Untergange sey gelobet der Name des Herrn !

Der Name des Herrn sey gelobt, gelobet sey der Name des Herrn.

Hoch über alle Völker ist der Herr, und über die Himmel seine Herrlichkeit.

Wer ist wie der Herr, unser Gott ?

Der in der Höhe wohnt, der auf das Niedrige schauet im Himmel und auf Erden.

Der den Geringen aufrichtet aus dem Staube und aus dem Kote erhöht den Armen.

Daß er ihn setze neben die Fürsten, neben die Fürsten seines Volkes.

Wer ist wie der Herr unser Gott

Der die Unfruchtbare wohnen lässt im Hause als fröhliche Mutter von Kindern.

...

Beatus vir, qui timet Dominum, in mandatis ejus volet nimis.

Potens in terra erit semen ejus, generatio rectorum benedicetur.

Gloria et divitiae in domo ejus, et iustitia ejus manet in saeculum saeculi.

Exortum est in tenebris lumen rectis, misericors et miserator et iustus.
lucundus homo, qui miseretur et commodat, disponet res suas in iudicio,
quia in æternum non commovebitur. In memoria aeterna erit iustus,
ab auditione mala non timebit. Paratum cor ejus, sperare in Domino,
non commovebitur, donec despiciat inimicos suos.
Dispersit dedit pauperibus ; justitia ejus manet in saeculum saeculi, cornu ejus exaltabitur in gloria.
Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet. Desiderium peccatorum peribit.

...

Louez l'Éternel ! Heureux l'homme qui craint l'Éternel, qui trouve un grand plaisir à ses commandements.
Sa postérité sera puissante sur la terre, la génération des hommes droits sera bénie.
Il a dans sa maison bien-être et richesse, et sa justice subsiste à jamais.
La lumière se lève dans les ténèbres pour les hommes droits, pour celui qui est miséricordieux, compatissant et juste.
Heureux l'homme qui exerce la miséricorde et qui prête. Qui règle ses actions d'après la justice.
Car il ne chancelle jamais ; la mémoire du juste dure toujours.
Il ne craint point les mauvaises nouvelles ; son cœur est ferme, confiant en l'Éternel.
Son cœur est affermi ; il n'a point de crainte, jusqu'à ce qu'il mette son plaisir à regarder ses adversaires.
Il fait des largesses, il donne aux indigents ; sa justice subsiste à jamais ; sa tête s'élève avec gloire,
Le méchant le voit et s'irrite, il grince les dents et se consume ; les désirs des méchants périclitent.

Le « Psaume 112 » (111 selon la numérotation grecque) fait partie du livre des Psaumes. Appelé en latin « Beatus vir », ce Psaume a fait l'objet de nombreuses adaptations musicales.

Dans le rite Romain ordinaire, le « Psaume 112 » est lu le 5e dimanche du temps ordinaire de l'année A. Dans la liturgie des Heures, promulguée en 1970, le Psaume est récité aux Vêpres du dimanche de la 4e semaine et le soir de la solennité de l'Épiphanie.

...

WAB 35 : Bruckner's « Psalm 112 », in B-flat major, is a composition for 8 part double mixed choir and full orchestra (2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani and strings) . It is a setting of a German version of « Psalm 113 » in the modern liturgy, which is « Psalm 112 » in the « Vulgata » .

Bruckner composed it in 1863, after he had ended his studies under Simon Sechter and Otto Kitzler. In the same year, he also composed his « Study Symphony » in F minor.

« His next large choral work after this Psalm was to be the powerful Mass in D minor of the following year, the 1st of the 3 great Masses. »

It is unknown whether the work was performed during Bruckner's life. It has been 1st edited by Josef Venantius Wöb, in 1926. Presumably, it was performed at 1st, on 14 March 1926 in Vöcklabruck, by Max Auer. The work has been critically re-edited by Paul Hawkshaw, in 1996.

The setting of the work is in 4 parts :

« Alleluja ! Lobet den Herrn »

« Wer ist wie der Herr, unser Gott ? »

Partial recapitulation (1st 2 verses) followed by a fugue on « Alleluja » .

Full-scale recapitulation of the 1st part.

« “ Psalm 112 ” with its clear repeat structure is a product of Otto Kitzler's tutelage. »

« There is some rich and sonorous writing, and the whole thing has an enthusiastic punch and an already mature skill in execution. »

However, « the full-scale recapitulation of the 1st part creates some stiffness rather than satisfying symmetry » .

WAB 70

Juillet 1863 : WAB 70 - Début de la composition de « Germanenzug » (l'Hôte german) , cantate patriotique en ré mineur pour chœur d'hommes à 4 voix (TTBB) a cappella et ensemble de cuivres (2 cornets, 4 trompettes, 3 trombones, 3 cors, 1 cor baryton ou euphonium et 1 tuba) . Composée à Linz. Durée : environ 8 minutes.

Bruckner a l'intention de présenter son « Zigeuner-Waldlied » (**WAB 135**) pour chœur d'hommes au 1er concours du Festival choral de Haute-Autriche (Oberösterreichisches Sängerbundesfest) qui doit se dérouler à Linz, au mois d'août 1864. Mais après des échanges par écrit avec le poète, romancier et journaliste viennois August (Karl) Silberstein de même que son ami Rudolf Weinwurm, Bruckner se tourne plutôt vers le poème patriotique « Germanen durchschreiten des Urwaldes Nacht » (les Germains traversent la forêt vierge dans la nuit) d'August Silberstein afin d'augmenter ses chances de remporter la compétition. Dans le contexte de l'émergence du nationalisme pan-germanique, cette œuvre vante les vertus de la mythologie de ses ancêtres.

Au **printemps de 1864**, le Festival prévu est reporté. Il aura finalement lieu du **4 au 6 juin 1865** et sera rebaptisé « Oberösterreichisch-Salzburgisches Sängerbundesfest » . Anton Bruckner et Rudolf Weinwurm sont 2 des 8 compositeurs choisis qui accèdent à l'étape finale. Le **5 juin**, le Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » dirigé par Bruckner exécute en grande première le « Germanenzug » et se classe malheureusement bon 2e. Il reçoit cependant 2 prix dont celui de consolation : la 1re publication d'une œuvre de Bruckner. Elle sera imprimée, en 1865, par la firme de Josef Kränzl

(1824-1907) de Ried im Innkreis. Bruckner accordait énormément d'importance à cette composition (maintenant presque oubliée) . Cela est confirmé par sa demande que des extraits soient joués lors des célébrations en son honneur après sa mort. Le « Germania » de Rudolf Weinwurm, lui, sort grand gagnant de l'épreuve (au grand dam de Bruckner) . Ce sont les applaudissements de la foule qui a déterminé le grand gagnant.

Mais Bruckner, croyant avoir écrit une bien meilleure pièce de musique, suspectait Alois Weinwurm, le frère de Rudolf qui faisait partie du jury, d'avoir influencé le choix du gagnant.

L'encouragement d'Eduard Hanslick, qui était présent à ce Festival, permit à Bruckner de continuer à espérer pour une position à Vienne. À la fin de l'année 1864, Hanslick va même lui envoyer une copie signée de la Messe en ut mineur Opus 147 (ou « Missa Sacra ») , pour soprano, ténor, basse, chœur et orchestre de Robert Schumann, une des dernières œuvres du compositeur avant qu'il ne sombre dans la folie.

...

Anton Bruckner composed « Germanenzug » during the winter of 1863-1864, in Linz. He regarded it as his 1st work as a professional composer. He had just completed his studies with Simon Sechter and Otto Kitzler and wrote it for a composition competition held in conjunction with the inaugural Upper-Austrian Male Chorus Festival scheduled to take place in Linz, in July, 1864. Bruckner's piece was one of the winners (only 2nd place, much to his chagrin) and received its premiere at the Festival. The prize included publication by the local firm (Ried im Innkreis) of Josef Kränzl (1824-1907) , that same year. « Germanenzug » achieved considerable popularity during the composer's lifetime, so much so that, of all his works, the middle-section was chosen for performance at his funeral. It is another of the many ironies of the Bruckner legacy that this piece, at the height of its popularity and since almost forgotten, was selected to honour the death of its composer who's fame was only beginning to rise.

...

« Germanenzug » (**WAB 70**) is a secular cantata composed in 1863-1864 by Anton Bruckner on a text by August Silberstein. It is scored for male-voice choir, male solo quartet, and brass ensemble consisting of 2 cornets, 4 trumpets, 3 trombones, 3 horns, 1 baritone horn, and 1 bass tuba. « Germanenzug » was Bruckner's 1st published work.

After the completion of « Psalm 112 » , Bruckner composed « Germanenzug » , in July 1863. It is the 1st major example of occasional pieces set to secular texts Bruckner would write throughout his career for men's glee clubs (« Liedertafeln ») .

Bruckner entered it for a competition at the 1st « Oberösterreichisches Sängerbundesfest » , scheduled for August 1864, in Linz. Bruckner's original intention was to use the « Zigeuner-Waldlied » , a lost work (**WAB 135**) , as basis for this entry, but after correspondence with Silberstein and his close friend Rudolf Weinwurm, Bruckner replaced it with the patriotic poem of the Viennese poet and journalist Silberstein.

During the spring of 1864, the Festival was postponed. It was rescheduled for 4-6 June 1865, and renamed the « Oberösterreichisch-Salzburgisches Sängerbundesfest ». Bruckner's and Weinwurm's entries were 2 of the 8 compositions chosen to proceed to the final stages.

At the Festival the Liedertafel « Frohsinn » presented the 1st performance of « Germanenzug », conducted by Bruckner, on 5 June. « Germanenzug » was awarded 2nd prize. The winning composition was Weinwurm's « Germania » .

30 years later, in 1893, Bruckner would compose a 2nd secular Cantata on a text by Silberstein, « Helgoland » (WAB 71) which would become Bruckner's last completed work.

That Bruckner valued « Germanenzug » is shown by his request that portions of it be performed as part of observances after his death.

Structurally, the cantata consists of 3 main sections, each with internal repetition. The outer sections portray German warriors going into battle, and the middle-section is a song of the « Valkyries » who describe the delight of « Walhalla », the destination of heroes who are killed in battle. The « A-B-A » structure is topped off with a coda.

The 1st section (36 bars), « Germanen durchschreiten des Urwaldes Nacht », is in D minor. The sharply dotted leaping octave motive at the beginning is a slightly altered variant of the Festive cantata « Preiset den Herrn ». The slower middle-section (39 bars), « In Odins Hallen ist es licht », is the most adventurous harmonically. It features reduced forces of a solo male quartet and the 4 horns. A solo French horn leads from the quartet without pause in the 3rd section (43 bars), « Da schlagen die Krieger mit wilder Gewalt », which begins with a repetition of the 1st section. Thereafter, it proceeds to D major and new material for the stirring coda (« Die Freiheit, die Heimat ja ewig bestehn ») .

The mature Bruckner style is already present. The strongly-dotted rhythms which accent the brass writing in the 1st section prefigure passages in Bruckner's Symphony No. 1 and later Symphonic works. The use of the key of D minor is an early instance of his special preference for this tonality, which is shared with the « Requiem », the Mass No. 1 and 3 Symphonies : « No. 0 », No. 3 and the valedictory No. 9.

...

1re édition : Josef Kränzl, Ried im Innkreis (1865) .

AR 1657, Eduard Kremser, Adolf Robitschek, Vienne.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXII/6-8, édition Franz Burkhardt - Rudolf H. Führer - Leopold Nowak (1987), pages 181-212 ; également disponible séparément (XXII/7) en partition d'étude.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXII/2, n° 7, édition Franz Burkhardt - Rudolf H. Führer - Leopold Nowak (1987) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : provenant de « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXII/7, Vienne (1993) ;
partition pour piano de Rudolf H. Führer.

Germanen durchschreiten des Urwaldes Nacht,
sie ziehen zum Kampfe, zu heiliger Schlacht.
Es steh'n die Eichen im düsteren Kreis,
und sie rauschen so bang und flüstern so leis,
als sollte der Krieger gewaltigen Schwarm
durchdringen die Ahnung, erfassen der Harm !

Sie aber, sie wandeln urkräftigen Tritts,
so nahet der Donner mit zündendem Blitz !
Und aus des Gezweiges wild düsterem Hang
da wird es jetzt lauter, da tönt ein Gesang,
den der Walkyren bewachend Geleit
umschwebet die Helden und singet vom Streit.

In Odins Hallen ist es licht und fern der Erdenpein,
aus Freyas Wonnestrahlen bricht die Seligkeit herein !
Solfognir ruft den gold'nen Tag und Bragas Harfe klingt,
mit Balmungschlag und im Gelag, die süße Zeit erst entschwingt.

In Odins Hallen ist es licht und fern der Erdenpein.
Wer mutig für das Höchste ficht, der geht zu Göttern ein !
O, Liebe ist's, die uns beschwingt, zu künden das Geschick.
Der Kampf nun winkt, ihr alle sinkt, und keiner kehrt zurück !

Da schlagen die Krieger mit wilder Gewalt
die Schwerter zum Schilde, daß es hallt und erschallt !
" Und soll denn dies Schreiten das letzte auch sein,
so wollen wir gerne dem Tode uns weih'n ;
doch möge aus diesem so mutigen Zieh'n
der Segen der Heimat, das Siegen erblüh'n !

Teutonias Söhne, mit freudigem Mut,
sie geben so gerne ihr Leben und Blut,

die Freiheit, die Heimat ja ewig bestehn,
die flüchtigen Güter, sie mögen vergehn ! "
So riefen die Krieger, so zogen sie fort,
gesegnet ihr Tun und bewahret ihr Wort !

...

Germans stride the forests' darkness,
They are looking for struggle and holy battle.
Oak trees form a bleak circle,
And rustle anxiously and whisper quietly
As if foreboding and grief were to grip
The enormous army of warriors.

They, however, stroll with firm steps,
While thunder and all-igniting lightning approach !
And from the dark branches
Louder noises are heard, a song resounds
As the valkyries waft around
And guard the heroes, and sing about battle.

Odin's halls are full of light and free of earthly pain,
And bliss gushes out of Freya's rays of delight !
Solfognir calls for golden day, and Braga's harp sounds,
And the sweet time commences with sword strokes and binge.

Odin's halls are full of light and free of earthly pain.
He who courageously fights for the highest goods will sit next to the gods !
O, 'tis love that elates us to announce your fate.
Battle awaits you, and everyone will fall, none will return !

Here, the warriors boisterously strike
The swords against the shield so that it resounds !
" And if this be our last march,
We willingly devote ourselves to death ;
But may the blessing of our home and victory bloom
Due to this courageous trek.

Teutonia's sons, with joyous courage,
Gladly give their lives and blood.

As liberty and fatherland will always exist,
Dwindling goods may elapse ! "
Thus cried the warriors who marched towards battle,
Whose deeds may be blest and whose words may be preserved.

August Karl Silberstein

Le poète, romancier et journaliste autrichien August Karl Silberstein est né le 1er juillet 1827, à Budapest, et est mort le 7 mars 1900, à Vienne. Commencant très jeune comme journaliste, il soutint les révoltes de 1848 en Autriche-Hongrie dans ses articles, et dut quitter le pays pour cette raison. Il fut condamné à 5 années de prison à son retour en 1854, mais fut grâcié après une année. Passionné par la vie paysanne, il écrivit des histoires de villages idéalisant la campagne et publia des recueils de contes populaires. Il fut ainsi surnommé l' « Auerbach autrichien ». Ses poèmes eurent de l'influence sur son temps, et, notamment, sur Peter Rosegger dont il était en quelque sorte le mentor. Ils ont été parfois mis en musique, par des compositeurs comme Johann Strauß fils (« Wen du ein herzig Liebchen hast » , lied de 1879) ou Anton Bruckner (les chœurs « Germanenzug » de 1864 et « Helgoland » de 1893) .

Œuvres :

Dorfschwalben aus Österreich (1862-1863) .

Hercules Schwach (1864) .

Die Alpenrose von Ischl (1875) .

Land und Leute im Nasswald (1868) .

Glänzende Bahnen (1874) .

Deutsche Hochlandsgeschichten (1877) .

Die Rosenzauberin (1884) .

Frau Sorge (1886) .

Landläufige Geschichten (1886) .

Dorfmusik (1892) .

Denksäulen im Gebiet der Kultur und Literatur (1878) .

Büchlein Klinginsland (1878) .

Hauschronik im Blumen- und Dichter-Schmuck (1884) .

...

The Austrian writer August Karl Silberstein was born on 1 July 1827 in Ofen, Budapest, and died on 7 March 1900 in Vienna.

Silberstein was educated at the University of Vienna and supported the 1848 revolts in Austria-Hungary with his articles in the German satire periodical « Leuchtkugeln », which was banned in the middle of 1851. As a result, Silberstein was forced to leave his home.

Impassioned by the country life, he wrote stories of life in villages idealizing the countryside and published popular collections of tales. He was thus called the « Austrian Auerbach » . His poems had influence in his lifetime, in particular upon the Austrian poet Peter Rosegger, to whom he was to some extent a mentor. These poems were sometimes put to music by composers such as Johann Strauß senior (« Wenn du ein herzig Liebchen hast » of 1879) or Anton Bruckner (« Germanenzug » of 1864 ; and « Helgoland » of 1893) .

...

August Karl Silberstein (geboren 1. Juli 1827 in Budapest ; gestorben 7. März 1900) war ein österreichischer Schriftsteller und Revolutionär.

Silberstein besuchte das Gymnasium in Ofen und wurde Kontorist in Wien. Er verließ den kaufmännischen Beruf und studierte an der Universität Wien. 1848 wurde er zum Schriftführer der Zeitschrift « Aula » gewählt. Er schloß sich der Akademischen Legion an und engagierte sich mit seinem Satiremagazin Leuchtkugeln für die Revolution von 1848-1849 im Kaisertum Österreich. Als sie scheiterte und die Zeitschrift zensiert wurde, floh er 1851 nach Deutschland. Nach seiner Rückkehr wurde er 1854 vor ein Kriegsgericht gestellt und zu fünfjähriger Festungshaft auf dem Spielberg verurteilt, jedoch nach zwei Jahren amnestiert.

Geprägt durch das ländliche Leben schrieb Silberstein Geschichten über das Dorfleben und veröffentlichte populäre Fabelsammlungen. Seine Gedichte beeinflussten Zeitgenossen wie Peter Rosegger ; einige wurden vertont, beispielsweise « Wenn du ein herzig Liebchen hast » von Johann Strauß (Vater) und « Germanenzug » und « Helgoland » von Anton Bruckner.

Werke

Geschichte der Aula. Die Wiener Universität und die Akademische Legion vom März bis Ende Oktober 1848. Mannheim

(1848) .

Dorfschwalben aus Österreich, 2 Bände. München (1862-1863) .

Herkules Schwach (humoristischer Roman) , 3 Bände. München (1863) .

Lieder. München (1864) , Stuttgart (1887) .

Land und Leute im Nasswald (sozialer Zeitroman) .Wien (1868) .

Glänzende Bahnen, 2. Auflage mit 11 Bänden. Berlin (1875) .

Die Alpenrose von Ischl, 2 Bände. Berlin (1866, 1875) .

Deutsche Hochlandsgeschichten, 2 Bände. Stuttgart (1875, 1877) .

Büchlein Klinginsland - Dichterweisen und Weisungen. Wien (1873, 1895) .

Denksäulen im Gebiet der Kultur und Literatur. Wien (1879) .

Trutznachtigal, Lieder aus deutschem Wald. Leipzig (1859, 1870) .

Die Rosenzauberin (erzählendes Gedicht) . Leipzig (1884) .

Hauschronik im Blumen- und Dichterschmuck. Altona (1884) .

Frau Sorge (Märchendichtung) . Leipzig (1886) .

Landläufige Geschichten, 2 Bände. Leipzig (1886) .

Dorfmusik. Leipzig (1892) .

Der verwandelte Ahasver im Sankt Peterskeller zu Salzburg. Leipzig (1899) .

Ried im Innkreis

Ried im Innkreis is a town in the Austrian State of Upper-Austria, approximately 70 kilometers west of Linz and 60 kilometers north of Salzburg. It is the capital of the district of Ried im Innkreis, and it serves as the administrative centre for the Innviertel region.

Ried was 1st mentioned on November 13, 1136, as a castle of the Bavarian sovereign with the seat of the noble house of Ried. Already, in 1180, the townsmen of Ried were 1st mentioned in records, indicating a settlement near the castle.

Legend has it that, in 1191, Dietmar der Anhanger (a miller's son) obtained the market town of Ried as a fiefdom from Frederick I. (named Barbarossa) . Allegedly, Dietmar boosted the morale of the troops during the crusade. When the enemy had overthrown the flag of the army in Iconium, Dietmar took off his boot and put it onto a lance ; under that sign, the crusaders took new courage and managed to conquer the city. The peasants' boot of this legend is now part of the city's coat of arms.

The line of the lords of Ried ended around 1200 and the Bavarian dukes took over the area. Ried was situated only one and a half hours by foot from the border at the Geiersberg, and this vicinity proved again and again to be disastrous to the market town of Ried.

In 1266, the Veste Ried was conquered by Ottokar II. Přemysl, and it was again conquered on September 24, 1364, by « Rudolf IV. der Stifter » and destroyed.

The 1st Treaty of Ried, negotiated in 1379, halted these border conflicts for the time being. In 1435, Ried obtained its own coat of arms from Duke Henry XVI of Bavaria.

During the Reformation, several reports of ecclesiastic visitations verify the influence of the Reformation. But, by 1580, the Counter-Reformation had been completed, which led many to emigrate. During the German Peasants' War, Ried was the asylum and headquarters of the Bavarian war commissioner.

In 1649, a plague epidemic reached the city and took 236 lives.

In the War of the Spanish Succession (1701-1714) and in the War of the Austrian Succession (1740-1745) , the border conflicts between Austria and Bavaria resurfaced. After the War of the Bavarian Succession, the Innviertel (including Ried) was ceded to Austria in the Treaty of Teschen 1779. During the Napoleonic Wars, it was temporarily returned to Bavaria in 1810. Napoleon spent the night in Ried twice and narrowly escaped an assassination attempt on May 2, 1809.

With the Treaty of Ried, Bavaria changed sides on October 8, 1813, and joined the 6th Coalition against Napoleon. After the Treaty of Munich, in 1816, Ried finally became Austrian.

As the largest market town of Austria at that time, Ried was granted its town charter by Emperor Franz-Josef I of Austria, in 1857. The « Gewerbliche Ausstellungsfest » (Commercial Exhibition Festival) , held for the 1st time in 1867, formed the foundation for Ried's later position as a centre for exhibitions and trade fairs.

On the 12th of March, 1938 (the day of the annexation of Austria by Nazi Germany) , units of the German

« Wehrmacht » marched into Ried ; Adolf Hitler passed through the city on his way to Linz. At the end of World War II on May 3, 1945, American troops marched in and the city became part of the American occupation area in occupied Austria. The American military administration built a camp for members of the German military taken as prisoners of war. Besides the prisoner of war camp, a Displaced persons camp was also built. This camp was led by a member of the UNRRA and had the number 701A.

Bruckner-Gedenkstätten in Ried im Innkreis.

Kürnberg près de Linz

10 juillet 1863 : Otto Kitzler invitera son élève Anton Bruckner à l'auberge de campagne du chasseur, sise au n° 72 de la « Forsthausstraße » dans le village de Kürnberg près de Linz (Leonding) , pour célébrer, dans le cadre d'une petite fête, la fin de ses études. Une plaque commémorative offerte par la municipalité de Bergham, dévoilée le 14 novembre 1976, rappelle l'événement :

« Le 10 juillet 1863, Anton Bruckner (1824-1896) a célébré dans cette maison, en compagnie de Otto Kitzler, la fin de ses études. Ainsi a commencé sa période de création artistique libre. Don de la Société chorale de Leonding, le 14 novembre 1976. »

Anton Bruckner était un habitué de l'auberge des voyageurs (« Ausflugsasthaus ») du village de « Kürnberg ab Leonding » , près de Linz.

Pour accéder au site historique, il faut prendre la route de Wilhering en direction de Linz, quitter à l'embranchement de Bergham (après la jonction de Althofen) , tourner à droite en direction de l'Hôtel du coin pour ensuite se diriger vers le cul-de-sac où se trouve les dernières habitations. En raison de son état de délabrement avancé, cette auberge a été démolie.

Les ruines du vieux château sont situées près de Stamsried, qui se trouve dans le Haut-Palatinat en Bavière. Le district du Haut-Palatinat (« Regierungsbezirk Oberpfalz ») , située dans la partie-est, est une des 7 circonscriptions de la Bavière. Il est subdivisé en 2 régions (ou « Planungsverband ») : Haut-Palatinat-Nord et Ratisbonne.

...

Der Kürnberg (Linz) ist ein seit Jahrtausenden von Menschen besiedeltes Gebiet. Da er sich über den einstmaligen sumpfigen Niederungen des Donautales erhob, bot er sich als ideale Siedlungsstätte an. Auf ihm finden sich zahlreiche Wehranlagen, Kultplätze, Friedhöfe und Siedlungen aus verschiedensten kulturgeschichtlichen Epochen. Der Kürnberg Wald mit dem 526 meter hohen Kürnberg ist heute ein forstwirtschaftlich genutztes Naherholungsgebiet an der Donau im Westen von Linz. Er befindet sich in den Gemeinden Wilhering und Leonding und ist Teil des österreichischen Granit- und Gneishochlands.

Ebenfalls zum Kürnbergmassiv gehören der Schloßberg, der Römerberg, der Froschberg, der Freinberg, das Zaubertal sowie die Zaubertalerfalte, die sich jeweils in westnordwestlicher Ausrichtung, in den Verwaltungsbezirken Linz beziehungsweise Linz Land befindend, unmittelbar vor dem eigentlichen Kürnberg aufbauen. Weiterhin zählen die westlichen Ausläufer jener nördlich von der Donau begrenzten Granit- und Gneisvorkommen zur Masse des Kürnberges, welche sich (als uncharakteristisch abrupte Landschaftsfalten von Wilhering) Mühlbach bis Kirchberg-Thening - von der gemäßigt anmutenden, horizontalen, durch großräumige Molassevorkommen und von Traunterrassen definierten Weite der Welser Heide abheben. Somit wird der geologische Kürnberg östlich unmittelbar von der Stadt Linz, nördlich von der Donau, westlich von Mühlbach beziehungsweise Kirchberg-Thening sowie südlich von Leonding und Pasching begrenzt. Der Kürnberg besteht zum Großteil aus Perlgneis, im westlichen Teil finden sich Sandsteinvorkommen, vereinzelt Quarzkonglomeratblöcke.

Die Gegend um den Kürnberg Wald war bereits in vorchristlicher Zeit besiedelt. Funde können bis in die Jungsteinzeit und ein Hügelgräberfeld am Südwesthang in die späte Bronzezeit (Urnenfelderzeit) zurückdatiert werden. Aus der Hallstattzeit liegen keine Funde vor, das meiste Fundmaterial stammt aus der Bronzezeit. Die angeblich La-Tène-zeitliche Keramik ist verschollen, eine Datierung also nicht möglich. Eine Zuordnung des Doppelringwalles in eine dieser Epochen ist nach jetzigem Wissensstand nicht sicher möglich. Für die Annahme eines « keltischen Oppidums » liegen bislang jedenfalls keine Hinweise vor. Hingegen bestätigen einige Relikte aus der jüngeren Eisenzeit die Anwesenheit der Kelten auf dem Kürnberg. Aus der Römerzeit sind zahlreiche Bauten und Funde am Kürnberg bestätigt (Wachturm, Ziegelei, Villa Rustica) . Mit dem Einzug der Bajuwaren finden sich bajuwarische Körpergräber bei Edramsberg und Schönering. Vermutlich ist zur Zeit der Awarenkriege und der Ungarneinfälle die alte Wallburg am Kürnberg im 10. Jahrhundert ausgebaut und wieder benutzt worden. Im Hochmittelalter entstanden am Kürnberg mehrere Burgen (Burg Wilhering, Burg Kürnberg, Burg Mühlbach) . Etliche Anlagen auf dem Kürnberg wurden bei der Liechtensteiner Fehde zerstört. In der Neuzeit ist der Kürnberg allenfalls als Fliehburg benutzt worden, neue Befestigungsanlagen sind aber nicht mehr gebaut worden.

Als archäologische Denkmäler am Kürnberg können die folgenden als gesichert angenommen werden :

Burg : am Gipfel des Kürnberg liegende ur- beziehungsweise frühgeschichtliche Wallburg mit doppeltem Ringwall und drei Zugängen.

Gugerl (Kleine Burg) : Doppelringwall aus der Mittelbronzezeit, Ortsteil Donauleiten der Gemeinde Wilhering, vermutlich identisch mit der in Urkunden des Stiftes Wilhering im 12.-13. Jahrhundert mehrfach genannten « Burckecke » .

Römischer Wachturm am Hirschleitengraben : vermutlich zu Beginn des 3. Jahrhunderts angelegter Steinturm in der Donauleiten bei der Mündung des Hirschgrabens in die Donau (Wäscheneck) .

G'schloß : Wallburg ; befestigte Siedlung aus Bronzezeit und Holzburg aus dem frühen Hochmittelalter mit Palisadenmauer in der Donauleiten, Mündung Hainzenbach in die Donau.

Pingenfeld « In den Gruben » : 60 ur- und frühgeschichtliche Pingens (Schürf- beziehungsweise Entnahmegruben) , 0,5

kilometer südöstlich des Gipfels, Gemeinde Wilhering.

Burgstall Aichberg (« Römischer Spitzgraben ») : Spätmittelalterlicher Burgstall auf einem Hangsporn mit Abschnittsgraben, Ortsteil Holzheim von Leonding.

(Vermutlich) Römische Quellfassung Hinterbrühl : Quellfassung aus Ziegelmateral in Hinterbrühl, westlich von Alharting, Gemeinde Leonding.

Burg Kürnberg : Hoch- oder spätmittelalterliche Burg, nordwestlich des Bauernhauses Schneiderbauer im Ortsteil Ruffing der Gemeinde Leonding, fälschlicherweise als « Schloß Seeberg » bezeichnet.

Kaiserbründl : Neuzeitliche (1502) Quellfassung im Quellgebiet des Hirschleitengrabens.

Burg Mühlbach : (Bronzezeitliche beziehungsweise) hochmittelalterliche Erdsstruktion einer Burg, Abschnittsbefestigung auf Hangsporn mit doppeltem Wallgraben, in Ruffing, Gemeinde Leonding.

Burg Wilhering : Jungsteinzeit, Römerzeit, Hochmittelalterliche Erdsstruktion einer Burg (Stammsitz der hochfreien Herren Wilhering-Waxenberg) zwischen Gasthaus Donaualm, Bäckerei Wilflingseder, Gemeinde Wilhering.

Neolithische Werkban' : Fundstelle der Jungsteinzeit (Fundstelle einplaniert, Granitfindling erhalten) , 0,4 kilometer südlich des Gasthauses Donaualm von Wilhering.

(Vermutlich) Keltischer Ziegelofen : Ziegel- , Back- oder Töpferofen, 0,4 kilometer südlich des Gasthauses Donaualm von Wilhering.

Römische Militärziegelei bei Fall : Römerzeit (4. Jahrhundert vor Christus) , gelegen bei den Mühlbachbrücke, im Ortsteil Schönering von Wilhering.

Scharmerhügel : Fundort einer spätbronzezeitlichen beziehungsweise jungeneisenzeitlichen Siedlung im Ortsteil Schönering von Wilhering.

Bründl in Fall : Jungsteinzeitliche und römerzeitliche Siedlung mit Gräbern, Ziegelofen, Steinbruch und Mühlstein, bei Gasthaus Bründl in Fall in der Gemeinde Wilhering.

Burg Edramsberg : Spätmittelalterlicher Burgstall, einst der Sitz der Edramsberger, im Ortsteil Edramsberg (Schönering) , gelegen beim Bauernhof Mittermayr (Edramsberger Straße 40) , der Gemeinde Wilhering.

Sankt Achatius-Kirchlein (Mittermayrkirche oder Sebastianikapelle) : Hoch- und Spätmittelalter, Neuzeit, 1936 abgebrochen, im Ortsteil Edramsberg (Schönering) , Bauernhof Mittermayr (Edramsberger Straße 40) , der Gemeinde Wilhering.

Lugmayr in Reit' : Gebäude aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit (1350-1620) , jetzt einplaniert, gelegen beim Bauernhof « Lugmayr in Reith » , Reither Straße 6, von Wilhering.

Wallanlagen Kirchmayrholz und Lugmayrholz : Wallanlagen (eventuell Spätmittelalter oder Neuzeit) in Winkeln bei Schönering, 0,7-1 kilometer südöstlich der Pfarrkirche Schönering von Wilhering.

Burgstall im Lugmayrholz : mittelalterliche Hausberganlage mit kegelstumpfförmigem Kernwerk, 0,15 kilometer nördlich des Bauernhofs Lugmayr in Reith, Ortsteil KG Schönering von Wilhering.

Burgstätte bei Schönering (Eiselsberg) : mittelalterliche Hausberganlage mit kegelstumpfförmigem Kernwerk, Eiselsberg (0,7 kilometer nordöstlich der Pfarrkirche Schönering) , Ortsteil Schönering von Wilhering.

Hochmayrdiele in der Krift : eventuell Erdsubstruktion einer Burg in der Krift, Thalham bei Schönering, Gemeinde Wilhering.

Römischer Gutshof (mit Badegebäude) : römischer Gutshof (Villa rustica) und Badeanlage (Balneum) in der Krift bei Thalham bei Schönering, Gemeinde Wilhering.

Angeblich hallstattzeitliche Felsritzung auf einem plattenförmigen Kultstein im Kürnberger Wald, vermutlich ein Studentenukk.

Eine angeblich « hallstattzeitliche Felsritzung » war in den 1970er Jahren noch nicht vorhanden, muss daher jüngeren Datums sein. Vieles spricht dafür, daß sie in Zusammenhang mit einer studentischen Vereinigung steht.

Nur einige Wege, welche den Kürnberger Wald durchziehen, entsprechen zeitlich früheren Epochen. Die meisten Altwege sind weniger als 100 Jahre alt. Allein für den Altweg, der zum römischen Wachturm führt, wird ein größeres Alter angenommen. Heutzutage sind diese infolge land- und vor allem forstwirtschaftlicher Nutzung sowie der Nutzung zu Erholungszwecken der umliegenden Bevölkerung stark verbreitert, begradigt und mit Schlackeschutt, welcher als Abfallprodukt der Stahlproduktion in der Voest Linz anfällt, haltbar gemacht.

Minnesänger « Der von Kürnberg »

Der Kürnberg wird als möglicher Herkunftsort des Minnesängers von Kürnberg und einer Adelsfamilie, « von Kürnberg » ' genannt, bekannt. Der Herkunftsort des Minnesängers ist nach wie vor umstritten.

Die Behauptung, daß mit den « von Kürnberg » oder « Kürnberg » im 12. Jahrhundert angeblich eine Reihe von Bauern aus den umliegenden Gemeinden bezeichnet waren, ist zurückzuweisen. Diese Behauptung ist aus mehreren Gründen nicht haltbar : Ein Konrad von Kürnberg wird bereits 1140 in einer Urkunde des Klosters Sankt Nikola als Zeuge genannt. 1147 wird dieser Konrad nochmals anlässlich der Übergabe der Kirche von Sankt Johann am Wimberg

unter Ulrich von Wilhering erwähnt. Konrad von Kürnberg gehörte sicherlich bereits dem niederen Ritteradel an, da der Edelfreie Ulrich von Wilhering gewiss keinen Bauern als Zeugen einer Schenkung ins obere Mühlviertel geholt hätte.

Es besteht hingegen am Südhang des Kürnberg Waldes beim Anwesen Schneiderbauer eine mittelalterliche Burgstelle, die nachweislich Burg Kürnberg hieß. Sie dürfte der Stammsitz der Kürnbergger gewesen sein und wurde von Konrad von Kapell um 1280 zu einer Burg in Massivbauweise ausgebaut. Am 18. Oktober 1286 wird sie als « Castrum in Churnberg » urkundlich erwähnt. Von der Burg ist wenig erhalten, da Kaiser Maximilian I. die im Zuge der sog. Liechtensteiner Fehde (1476-1477) gegen Kaiser Friedrich III. abgebrannte Burg vermutlich als Materialdepot für sein Jagdschloß Sachsenburg in Hörsching verwendete.

Die Jagd am Kürnberg

Ausgehend von dem nahe gelegenen Linzer Schloß fanden ab etwa 1500 kaiserliche Jagden im Kürnberg Wald statt, unter anderem von Maximilian I. Beispiele großer Jagden finden sich im Jahr 1686 als Kaiser Leopold I. mit dem Grafen Khevenhüller unter Anwesenheit von mehr als 1.000 Personen eine Hirschjagd veranstaltet. Auch unter Kaiser Karl VI. fand hier eine große Treibjagd statt. Diese letzte kaiserliche Jagd wurde 1732 veranstaltet.

Unter Kaiserin Maria Theresia wurden die offiziellen Jagden eingestellt und die Jagdreviere zum Kauf angeboten, um die beanspruchten Hoffinanzen aufzubessern. Seit dem 18. Jahrhundert befindet sich das gesamte Forstgebiet im Besitz des Stiftes Wilhering.

...

Alois Hitler et Klara Polzl, les parents d'Adolf Hitler, sont enterrés au cimetière de Leonding. Adolf Hitler fréquenta lui-même l'école (« Fadingergymnasium ») de Linz, mais la quitta pour poursuivre sa scolarité dans une école de Steyr, en Haute-Autriche.

Située à l'ouest de Linz, la ville de Leonding est limitrophe de Wilhering et de Pasching à l'ouest et de Traun au sud. Au nord, le Danube représente une frontière naturelle. Colonisée très tôt, la région autour de Leonding est peuplée depuis la période Néolithique. La découverte de nombreux tombeaux l'atteste.

On suppose que le plus ancien poète connu de la « lyrique d'amour danubienne », Der von Kürnberg, a vécu dans la région de Linz (peut-être à Leonding) pendant le XIIe siècle.

C'est en 1800 que le presbytère et plusieurs fermes sont assiégés par 1,500 des soldats français qui ont réquisitionné logement et produits alimentaires pendant une période de plusieurs mois. Après des luttes sanglantes, les troupes autrichiennes ont réussi à chasser les assiégeants. La « Franzosenstein » (Pierre des Français) rend témoignage de cet épisode historique qui a coûté la vie de nombreux soldats français.

Pendant les années 1830 jusqu'à 1832, l'archiduc Maximilien d'Este fit construire 32 tours de fortification autour de

Linz afin de protéger la capitale de la Haute-Autriche. 9 tours se trouvent sur le territoire de la ville de Leonding. Depuis 1999, un de ces bâtiments historiques, tous encore intacts, abrite le Musée Municipal (« Stadtmuseum ») .

À part les tours construites sous le règne de Maximilien, Leonding dispose d'un autre bâtiment d'intérêt historique : le « Tirolerhof » . Il s'agit de la ferme que l'Empereur Napoléon I^{er}, a assignée à la famille d'Andreas Hofer, combattant pour la liberté du Tyrol, après son exécution à Mantoue en 1810.

Un des habitants les plus connus de Leonding est le futur Chancelier et Führer allemand, Adolf Hitler, qui y habita de 1898 à 1905 avec ses parents Alois et Klara qui furent inhumés au cimetière de Leonding. La tombe fut retirée en 2012 pour mettre fin aux pèlerinages.

1863 : Anton Bruckner touche l'orgue de l'église catholique cistercienne de Sainte-Madeleine de Fürstenfeldbruck en Bavière (au 4 de la Kirchstraße) , à 25 kilomètres au nord-ouest de Munich. L'instrument se compose de 27 jeux sur 2 claviers et 1 pédalier, juché dans le jubé construit par Hans Lechner, vers 1620. Édifié en 1735, l'instrument est l'œuvre du facteur Johann Georg Fux (1670-1738) . L'orgue fera l'objet d'une restauration partielle (et même, d'une reconstruction) en 1977-1978.

Le nom « Fürstenfeldbruck » qui se compose de 2 parties : « Fürstenfeld » (« Feld des Fürsten » : champs du Prince) et « Bruck » (pont) , origine de l'abbaye de Fürstenfeld qui fut fondé, en 1263, par la famille régnante de Bavière de Wittelsbach. Jusqu'à la sécularisation en 1803, cette abbaye était administrée par l'ordre cistercien. La rivière qui y passe se nomme l' « Amper » .

Le petit village médiéval de « Bruck » (pont) , situé près de l'abbaye, était édifié près d'un pont routier important pour le commerce du sel. Ce village a reçu le droit de tenir des marchés publics en 1306. Seulement après la sécularisation de 1803, une administration civile importante a pu être établie. Le 30 septembre 1935 « Fürstenfeldbruck » est devenu officiellement une « ville » . Son importance a augmenté avec la construction d'un aérodrome dans les années 1940, la « Fürstenfeldbruck Air Base » , et, après la Seconde Guerre mondiale, avec la construction du réseau des trains régional de Munich. La ville de « Fürstenfeldbruck » regroupe les bourgs de Lindach, Pfaffing, Puch, Rothschaig, Aich und Gelbenholzen.

1863 : Anton Bruckner refuse le poste de directeur de l'École de musique de Linz.

Même si l'Université privée Anton Bruckner (« Anton Bruckner Privatuniversität ») n'est connue que depuis le 20^e siècle, l'éducation musicale à Linz demeure une tradition qui date depuis plus de 200 ans. Dès 1799, Franz Xaver Glöggl, un ami proche de Johann Michael Haydn, de Mozart et de Beethoven va fonder la Ire École de musique à Linz. Puis, le nouveau « Linzer Musikverein » va créer, en 1823, une École de chant qui s'avérera le véritable précurseur de l'Université privée Anton Bruckner.

Septembre - octobre 1863 : Lors du Festival de musique qui se tient à Munich, Anton Bruckner présente la partition de sa « Symphonie d'études » en fa mineur (**WAB 99**) au chef d'orchestre de la Cour, Franz Lachner.

WAB 123

Emma Thanner

10 octobre 1863 : **WAB 123** - « Stille Betrachtung an einem Herbstabende » (mélodie silencieuse d'un soir d'automne) , touchante pièce de caractère en fa dièse mineur pour piano (esquisse) . Composée à Linz. L'atmosphère générale de l'œuvre est celle de la méditation. Le titre de l'esquisse qui a été conservée avec la mise au net est : « Soupir d'automne ! » . Dédiée à sa charmante élève Emma Thanner, la fille de son ancien propriétaire, qui avait « 16 ans révolus » et pour qui il s'enflammera. Emma recevra des cours privés de Bruckner, 1 fois par semaine, de 1857 à 1863. Thanner rapportera que « l'attente vaine de l'amoureux » servit d'idée programmatique de base à l'œuvre. Selon Walburga Litschauer (tel que traduit par Eugene Hartzell) , le « Venetianisches Gondollied » , Opus 30, n° 6, de Felix Mendelssohn-Bartholdy servit clairement de modèle à Bruckner. Dans une grande mesure, ces 2 œuvres lyriques se rejoignent au niveau de la forme, de la tonalité et de la mesure.

Durée approximative : 3 minutes 30 secondes.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 217-218 ; fac-similé du manuscrit autographe.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, n° 4, édition Walburga Litschauer (1988) , pages 17-18 ; mise à jour (2000) .

Bruckner s'est visiblement familiarisé avec le monde musical de Felix Mendelssohn-Bartholdy. La tonalité, la mesure, le rythme et la disposition montrent des parallèles visibles avec le « Venetianisches Gondellied » , Opus 30, n° 6. La forme de l'œuvre, qui est en 3 parties, laisse supposer que Bruckner se servit de Robert Schumann, le « Mozart du XIXe siècle » , comme modèle. Le fait de s'attarder assez longtemps sur une cadence serrée avant de se lancer dans la reprise est assez remarquable. Il s'agit de l'individualité de Bruckner qui transparaît ici, après avoir terminé ses études d'orchestration auprès du chef Otto Kitzler et d'avoir obtenu l'absolution de celui-ci en 1863. Il est enfin autorisé à démontrer son individualité dans des œuvres personnelles.

...

WAB 123 (10 October 1863) : « Stille Betrachtung an einem Herbstabende » in F-sharp minor for piano (sketch) . According to Walburga Litschauer as translated by Eugene Hartzell, Felix Mendelssohn-Bartholdy's « Venetianisches Gondollied » Opus 30, No. 6, was evidently the model. The 2 compositions correspond to a great degree in form, key and metre, and in their lyrical mood.

Average Duration : 3 to 4 minutes.

Ist Publication : 1988.

Dedication : Emma Thanner.

1re visite de Bruckner à Munich

26 septembre - 6 octobre 1863 : Anton Bruckner assiste au Festival de musique de Munich. (Il aura la chance de visiter la ville de Munich à de nombreuses reprises.) Il y fait la rencontre du compositeur et « Kapellmeister » de la Cour, Franz-Paul Lachner, qui fut également un élève de Simon Sechter. De 1836 à 1865, il sera une figure majeure dans la vie musicale de Munich dirigeant les représentations à l'Opéra ainsi que les différents concerts et Festivals. Il est considéré, à juste titre, comme le compositeur le plus noble, le plus viennois et le plus conservateur du sud de l'Allemagne. Robert Schumann considérait Franz Lachner comme « le compositeur le plus doué et le plus érudit du sud de l'Allemagne » .

Franz-Paul Lachner

Le compositeur et chef d'orchestre allemand Franz-Paul Lachner est né le 2 avril 1803 à Rain-am-Lech, en Haute-Bavière, et est mort le 20 janvier 1890 à Munich.

Lachner provient d'une famille de musiciens. Son père, Anton Lachner, était organiste municipal et ses frères Ignaz, Theodor et Vinzenz sont aussi devenus des musiciens. Il a étudié la musique avec Simon Sechter et l'abbé Maximilian Stadler. Il est devenu un ami intime de Franz Schubert et a connu Ludwig van Beethoven. En 1823, il a eu un poste d'organiste à l'église luthérienne. Il a été chef d'orchestre assistant au Theater am Kärntnertor à Vienne (1827-1829), puis, 1er chef en titre (1829-1834). En 1834, il est devenu « Kapellmeister » à Mannheim (1834-1836). En 1835, il reçut à Vienne le 1er prix pour une composition Symphonique avec sa « Sinfonia passionata », et est nommé « Kapellmeister » royal à Munich (1836-1865), devenant une figure majeure dans la vie musicale de la ville. Il dirigeait les représentations à l'Opéra ainsi que les différents concerts et Festivals. Sa carrière a connu un déclin soudain, en 1864, lorsque Hans von Bülow, un disciple de Richard Wagner, s'est vu confié les différentes charges occupées jusqu'à maintenant par Lachner. Lachner est resté officiellement à son poste, en congé prolongé, jusqu'à ce que son contrat expire.

...

Franz Lachner naquit le 2 avril 1803 à Rein am Lech, en Haute-Bavière. Son père était horloger et organiste averti ; c'est avec celui-ci que Franz Lachner prit ses 1res leçons musicales. Après le décès de son père, Franz Lachner se rendit à Munich où, péniblement, il assura sa subsistance en occupant les fonctions d'organiste, corniste, violoncelliste, contrebassiste, et professeur de musique. En 1823, sa carrière prit un essor considérable : Franz Lachner remporta un concours, ce qui lui valut la nomination à un poste d'organiste en l'église protestante de Vienne, en Autriche. Dès lors, il étudia auprès de Simon Sechter, un des professeurs de composition les plus célèbres de la capitale autrichienne (Simon Sechter forma également Anton Bruckner, un des plus grands Symphonistes du 19e siècle). À Vienne, Franz Lachner découvrit un univers nouveau pour lui. La bourgeoisie cultivée du « Vormärz » (période qui précéda la

Révolution de 1848) , rivalisait avec la noblesse dans la pratique et le soutien musical. Elle se réunissait fréquemment dans des salons privés, pour lesquels les plus grands Maîtres du moment composaient (Ludwig van Beethoven, Conradin Kreutzer ou Sigismond Neukomm) . Mais, à cette époque, un autre génie attirait l'attention de la bourgeoisie : Franz Schubert. Franz Lachner se lia d'amitié assez vite avec ce dernier. Les 2 artistes se côtoyèrent presque quotidiennement, et Franz Schubert fit découvrir le « lied » Romantique à son jeune ami. Il est fort probable qu'un bon nombre des compositions de Franz Lachner (surtout ses Lieder) furent interprétés lors des fameuses « Schubertiades » . Franz Lachner fit également partie des amis « intimes » de Ludwig van Beethoven, mais il ne ressentit jamais avec le Maître de Bonn le lien qui l'unissait avec Franz Schubert. De 1826 à 1834, Franz Lachner fut chef d'orchestre au Kärntnertor-Theater de Vienne, puis, de 1834 à 1836, Maître de chapelle à la Cour de Mannheim. De 1836 à 1865, il fut Maître de chapelle à la Cour de Munich ; là, il s'y révéla un excellent « éducateur » d'orchestre, et il fut nommé en 1852 directeur général de la musique. Il dirigea, en outre, les Festivals musicaux de Munich (en 1855 et en 1863) , de Salzbourg (en 1855) , et d'Aix-la-Chapelle (en 1861 et en 1870) . Franz Lachner se retira de la vie musicale en 1868, lorsque le roi Louis II de Bavière nomma Richard Wagner à son poste. Franz Lachner compta, parmi ses plus célèbres élèves, les compositeurs Joseph Gabriel Rheinberger et Franz Wüllner. Vers la fin de sa vie, Franz Lachner fut désigné « citoyen d'honneur de la ville de Munich » . Ce fut dans la capitale bavaroise que mourut Franz Lachner, le 20 janvier 1890. Ses frères Ignaz et Vinzenz et son demi frère Theodor embrassèrent eux aussi la carrière de compositeur, avec plus ou moins de succès ; mais c'est bien Franz qui réalisa la carrière la plus probante.

...

Franz Lachner fut un compositeur très fructueux ; son œuvre comprend près de 200 numéros d'Opus (il écrivit pour presque tous les genres) . Il est l'auteur de 8 Symphonies, 8 Suites pour orchestre (qui comptent parmi ses meilleures compositions) , 1 Concerto pour flûte et orchestre, 2 Concertos pour harpe et orchestre, 2 Quintettes pour piano et cordes, 2 Quintettes à vent, 6 Quatuors à cordes, 2 Trios pour piano et cordes (et nombres d'autres partitions de musique de chambre) , une trentaine de Pièces pour piano (dont 3 Sonates) , 3 Sonates pour orgue, quelques œuvres religieuses dont un Oratorio, « Moses » , et un « Requiem » , plus de 100 Lieder, 4 Opéras (dont le célèbre « Catarina Cornaro ») , et 2 Musiques de scène, « Lanassa » et « Le Roi Œdipe » . La musique de Franz Lachner traduit plusieurs influences stylistiques, dont celles de Ludwig van Beethoven, Ludwig Spohr, Giacomo Meyerbeer et, évidemment, Franz Schubert. La musique de Franz Lachner se distingue par une Maîtrise remarquable du contrepoint ; mais ce sont dans ses Lieder que les lignes mélodiques sont les plus développées. Le style général de Franz Lachner est très conservateur, reprenant nombres de genres d'écriture en vogue à la fin du 19e siècle. Quelques musicologues ont pu remarquer, après une étude approfondie de l'œuvre de Franz Lachner, que quelques unes de ses partitions annonçaient déjà ce qui allait devenir la « pâte » d'Anton Bruckner. Franz Lachner refusa (comme tous les conservateurs de son époque) la musique de Richard Wagner et l'impact qu'elle pouvait avoir sur les jeunes générations. Après la mort de Franz Lachner, l'intérêt pour son œuvre a très vite diminué, tant de la part des interprètes que des auditeurs. C'est seulement depuis le 3e tiers du 20e siècle que les interprètes recommencent à étudier et à jouer sa musique.

...

2 œuvres de musique de chambre confirment le style « conservateur » du compositeur. L'Octuor pour flûte, hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et contrebasse ad libitum en si bémol majeur, Opus 156, fut terminé en 1850. Franz Lachner tenta, une fois de plus (inconsciemment), de renouer avec la tradition de la « sérénade » de l'époque Classique et des débuts de l'époque Romantique. Néanmoins, cette œuvre se distingue assez fortement des compositions de ses contemporains Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn-Bartholdy ou Ludwig Spohr (dont les œuvres pour ensemble d'instruments à vent étaient davantage des modèles du genre, surtout sur le plan formel et de la technique instrumentale). L'Octuor de Franz Lachner est, en réalité, une véritable Symphonie pour instruments à vent à caractère Romantique. L'œuvre reflète le mieux la personnalité, l'invention et l'évolution de son talent. Le Nonette pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et contrebasse en fa majeur (sans numéro d'Opus) date de 1875. L'œuvre, non plus, ne peut renier une certaine parenté avec les expériences musicales du passé, malgré certaines caractéristiques post-Romantiques dans l'harmonie et la forme.

Œuvres

Symphonie n° 1 en mi bémol majeur, Opus 32 (1828) .

Symphonie n° 2 en fa majeur (1833) .

Symphonie n° 3 en ré mineur, Opus 41 (1834) .

Symphonie n° 4 en mi majeur (1834) .

Symphonie n° 5 en ut mineur, « Preis-Symphonie » (aussi « Sinfonia passionata ») , Opus 52 (1835) .

Symphonie n° 6 en ré majeur, Opus 6 (1837) .

Symphonie n° 7 en ré mineur, Opus 58 (1839) .

Symphonie n° 8 en sol mineur, Opus 100 (1851) .

Suites d'orchestre

Suite n° 1 en ré mineur, Opus 113 (1861) .

Suite n° 2 en mi mineur, Opus 115 (1862) .

Suite n° 3 en fa mineur, Opus 122 (1864) .

Suite n° 4 en mi bémol majeur, Opus 129 (1865) .

Suite n° 5 en ut mineur, Opus 135 (1868) .

Suite n° 6 en ut majeur, Opus 150 (1871) .

Suite n° 7 en ré mineur, Opus 190 (1881) .

Suite de ballet en ré majeur, Opus 170 (1874) .

Concertos

Concerto pour harpe en ut mineur (1828) .

Concerto pour harpe en ré mineur (1833) .

Concerto pour flûte en ré mineur (1832) .

Musique de chambre

Trio avec piano n° 1 en mi majeur (1828) .

Trio avec piano n° 2 en ut mineur (1829) .

Trio pour piano, clarinette et cor en si majeur (1830) .

Quatuor à cordes n° 1 si mineur, Opus 75 (1843) .

Quatuor à cordes n° 2 la majeur, Opus 76 (1843) .

Quatuor à cordes n° 3 en mi bémol majeur, Opus 77 (1843) .

Quatuor à cordes n° 4 en ré mineur, Opus 120 (1849) .

Quatuor à cordes n° 5 en sol majeur, Opus 169 (1849) .

Quatuor à cordes n° 6 en mi mineur, Opus 173 (1850) .

Sérénade en sol majeur pour 4 violoncelles (1829) .

Élégie en fa dièse mineur pour 5 violoncelles, Opus 160 (1834) .

Quintette à cordes en ut mineur, Opus 121 (1834) .

Quintette avec piano n° 1 en la mineur, Opus 139 (1868) .

Quintette avec piano n° 2 en ut mineur, Opus 145 (1869) .

Quintette à vent n° 1 en fa majeur (1823) .

Quintette à vent n° 2 en mi bémol majeur (1829) .

Septuor en mi bémol majeur (1824) .

Octuor en si bémol majeur, Opus 156 (1850) .

Nonette en fa majeur (1875) .

Andante en la bémol majeur pour instruments à vent (1833) .

Ohne Worte, 3 lieder pour harpe (1856) .

Musique pour piano

Sonate en la mineur (1824) .

Sonate en fa dièse mineur, Opus 2 (1825) .

Sonate en fa majeur, Opus 25 (1827) .

Suite en ut mineur, Opus 142 (1868) .

Ohne Worte, 6 lieder, Opus 109 (1856) .

Sonate en ut mineur pour piano à 4 mains, Opus 20 (1827) .

Sonate en ré mineur pour piano à 4 mains, Opus 39 (1832) .

Fantasie en la bémol majeur pour piano à 4 mains.

Variations en mi mineur pour piano à 4 mains, Opus 138 (1868) .

Momento capriccioso en la mineur pour piano à 4 mains, Opus 3 (1824) .

3 Scherzi pour piano à 4 mains, Opus 26 (1829) .

Nocturne, Opus 22 (1829) .

Musique d'orgue

Sonate en fa mineur, Opus 175.

Sonate en ut mineur, Opus 176.

Sonate en la mineur, Opus 177.

Musique vocale

Cantate Die vier Menschenalter, Opus 31 (1829) .

Oratorio Moses, Opus 45 (1833) .

8 Messes.

Requiem, Opus 146.

Lieder

Sängerfahrt, Opus 33.

Frauenliebe und Leben, Opus 59.

Et environ 200 autres Lieder.

Opéras

Die Bürgschaft (1828) ; créé le 30 octobre 1829.

Alidia ; créé à Munich le 12 avril 1839.

Catarina cornaro ; créé à Munich le 3 décembre 1841.

Benvenuto Cellini ; créé à Munich le 7 octobre 1849.

Musique de scène

Lanassa (1830) .

König Ödipus (1852) .

...

The German composer and conductor Franz-Paul Lachner was born on 2 April 1803 in Rain am Lech, in Upper-Bavaria, and died on 20 January 1890 in Munich.

Lachner came from a musical family (his brothers Ignaz, Theodor and Vinzenz also became musicians) . He studied music with Simon Sechter and the provost Maximilian Stadler. He conducted at the « Theater am Kärntnertor » in Vienna. In 1834, he became « Kapellmeister » at Mannheim. In 1835, he received the 1st prize for Symphonic composition at Vienna with his « Sinfonia passionata » , and became royal « Kapellmeister » at Munich, becoming a major figure in its musical life, conducting at the Opera and various concerts and Festivals. His career there came to a sudden end, in 1864, after Richard Wagner's disciple Hans von Bülow took over Lachner's duties. Lachner remained officially in his post on extended leave for a few years until his contract expired.

Lachner was a well-known and prolific composer in his day, though he is not now considered a major composer. His work, influenced by Ludwig van Beethoven and his friend Franz Schubert, is regarded as competent and craftsman-like, but is now generally little-known. Among his greatest successes were his Opera « Catharina Cornaro » (1841, preceding Donizetti by 3 years) , his « Requiem » , and his 7th Orchestral suite (1881) .

In the present day, it may be his organ Sonatas (Opus 175, 176, 177) and chamber music, in particular his music for wind instruments, that receive the most attention, though his String Quartets and some of his 8 Symphonies have been performed and recorded. His songs, some of which are set to the same texts that Schubert used, contributed to the development of the German Lied.

For performances of Luigi Cherubini's « Médée » in Frankfurt, in 1855, Lachner composed recitatives to replace the original spoken dialogue, and it was this version, translated into Italian, which was used in many 20th Century revivals and recordings of that Opera.

...

A friend of Schubert in Vienna, in the early years of the 19th Century, Franz Lachner outlived him by more than 60 years. Much of Lachner's career was in Munich as general music director, a position from which he was eventually displaced by Wagner.

Franz Lachner completed 8 Symphonies, the 1st written in 1828, the year of Schubert's death, and the last in 1851. His orchestral music also includes a number of Suites, 2 Harp Concertos and a Flute Concerto, reflecting a technically assured style developed among his early contemporaries in Vienna and influenced by Mendelssohn, Spohr and others.

Chamber music by Franz Lachner includes 6 String Quartets and a notable Septet in E-flat major, written in 1824, and scored for flute, clarinet, horn, violin, viola, cello and double bass.

...

The German composer Franz Lachner studied under the abbé Stadler and, in 1834, became « Kapellmeister » at Mannheim. In 1835, he received the 1st prize for Symphonic composition at Vienna with his « Sinfonia passionata », and became royal « Kapellmeister » at Munich. His compositions include Symphonies, Overtures, organ pieces, Masses, Oratorios, Operas, and chamber, pianoforte, and vocal-music.

Ignaz Lachner, brother of the preceding, was born on 11 September 1807 in Rain am Lech, in Upper-Bavaria. He was 1st violinist at the Opera and organist of a church in Vienna and, in 1831, became « Kapellmeister » to the king of Württemberg. He has written for both voice and instruments, and his works comprise Operas, Symphonies, Ballets, and Overtures ; but he is best-known from his songs.

Vincenz Lachner, brother of the preceding, was born on 1811 in Rain am Lech, in Upper-Bavaria. He succeeded Ignaz as organist and violinist in Vienna, and has written many admirable compositions for orchestra and stringed instruments, and also concerted vocal-music.

...

Franz Lachner was an important conductor and well-known composer of the early half of the Romantic era. His music is well-crafted and enjoyable, though not highly-original or important in the history of musical evolution.

He was born to a musical family and his father, Anton, was the organist of the small city of Rain am Lech, in Upper-Bavaria ; his father died in 1822. At that point, the boy went to Munich and eked-out a living playing in the Orchestra of the « Zisartor Theater » Orchestra as an organist and even as a music teacher. In 1823, he became organist of the Lutheran church in Viennam, which enabled him to study with Simon Sechter and Abbé Stadler. Through them, he met Beethoven, but he mainly socialized with musicians his own generation, including Franz Schubert, who was a close friend. (As such, he was a valuable contributor of 1st hand information to early biographies of the great composer.)

In 1825, he joined the staff of the « Kartnerthor Theater » as a coach. By 1828, he worked his way up to the post of music director. He made a bad career move when he went to Berlin to try to make his way there. He ended-up on the conducting staff of the Mannheim Opera for a couple of years and returned to Munich, in 1836, where he had

success in the Court Opera of King Ludwig I. He became highly-prominent in the musical world of that city, eventually becoming conductor of the Court Opera, director of the « Musikalische Akademie » concerts, and often conducted at the « Königliche Vokalkapelle » . In 1862, he was named general music director of Munich.

Lachner built musical life in Munich into the most impressive in western Germany. Under his direction, the Opera became the leading center of musical theater in Germany, with the possible exception of Berlin. Moreover, he exercised the power and influence of his position in a highly-responsible and non-partisan way. For instance, he was not personally fond of Wagner's music but, recognizing its importance, he saw to it that Wagner's music got performed on his concert and Operatic stages. It was the high standards to which he had drilled his Opera theater and their familiarity with previous Wagnerian Operas that made Munich the only possible place where « Tristan und Isolde » could be premiered. As often happened to Wagner's most honourable benefactors, Lachner was treated shabbily in return.

In the spring of 1864, the 18 year old King Ludwig II ascended the throne of Bavaria. At that time, the premiere of « Tristan » was scheduled to occur under on May 15 under the baton of Hans Von Bülow. On April 30, Wagner received an unsolicited letter from the King, pledging undying devotion and inviting Wagner to settle in Bavaria, where every possible resource would be dedicated to realizing Wagner's theatrical dreams. By the time « Tristan » was staged (it was delayed a month due to the soprano's illness) , Lachner had been effectively discarded as director of the Opera in favor of the de facto leadership of Wagner's disciple Hans Von Bülow. Lachner had no choice but to apply for retirement. To save face, he accepted the fiction that he had been granted an extended vacation until his contract expired in 1868. He was kicked-out of his other leadership positions as well, in favor of von Bülow (whose own « repayment » by Wagner was that Wagner impregnated his wife, passed the child off as von Bülow's for as long as he still needed the conductor's services, and then openly eloped with her) .

Lachner was given good terms as part of his retirement settlement and became a respected elder statesman of music by the time he died 23 years later. He refused to become bitter and even sought to defuse the critical battles between supporters of Brahms and Wagner as representatives of the right path in music by arranging that both of them would be presented the Royal Order of Maximilian in 1873.

Lachner wrote 6 Operas between 1828 and 1852. Of them, « Caterina Cornaro » (1841) was especially successful in its time. Other examples of his best work are the « Requiem » , Opus 146, and the Orchestral Suite No. 7 in D minor, Opus 190 (1881) . His music is written with great skill and command of the orchestra or instruments. Much of it enjoyed considerable success but found no lasting place in the repertoire. The best music is still interesting as a representation of the above average but not great composers of its time.

...

Franz-Paul Lachner (geboren 2. April 1803 in Rain ; gestorben 20. Januar 1890 in München) war ein deutscher Komponist und Dirigent.

Franz Lachner wurde in eine musikalische Familie geboren. Sein Vater Anton war Organist, bei ihm erhielt er seinen ersten Unterricht. Seine Brüder Ignaz und Vinzenz sowie sein Stiefbruder Theodor waren ebenfalls Komponisten.

Er besuchte das Gymnasium in Neuburg an der Donau, widmete sich aber daneben unter Eisenhofer dem Studium der Komposition. Nach dem Tod seines Vaters 1822 ging Lachner nach München, setzte sein Studium fort und gab in der Stadt Musikunterricht. 1823 wurde er Organist an der Lutherischen Stadtkirche in Wien und studierte dort bei Simon Sechter und Maximilian Stadler. Er fand Aufnahme in den Künstlerkreis um Franz Schubert und Moritz von Schwind und wurde ein enger Freund Schuberts. Auch mit Beethoven stand er in Kontakt.

Franz Lachner (links) mit Franz Schubert und Eduard von Bauernfeld beim Heurigen (Moritz von Schwind, 1862)
1826 wurde Lachner Vizekapellmeister und 1828 Erster Kapellmeister am Kärntnertortheater, danach von 1834 bis 1836 Hofkapellmeister in Mannheim. 1836 kehrte er nach München zurück, wo er Dirigent der Hofoper, der Konzerte der Musikalischen Akademie und der Königlichen Vokalkapelle war. Diese Berufung zum Hofkapellmeister erfolgte aus Anlass seiner Sinfonia passionata, die in Wien 1835 den großen Preis gewann. 1852 wurde er Generalmusikdirektor. Als König Ludwig II. Richard Wagner nach München rief, ging Lachner 1868 in den Ruhestand. Zu seinen Schülern gehörten Joseph Rheinberger und Franz Wüllner. Lachners Beethoven-Interpretationen galten als exemplarisch ; er führte auch erfolgreich Wagners Opern auf, obwohl er dessen Musik ablehnend gegenüberstand.

Franz Lachner ist Ehrenbürger der Stadt München. Der Bayerische Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst wurde ihm 1853 verliehen. Seine Geburtsstadt Rain würdigte ihn mit einem Straßennamen, dem Gebrüder-Lachner-Museum, das im Geburtshaus untergebracht ist, sowie der Benennung der Gebrüder-Lachner-Mittelschule.

Ein bekanntes Zitat (damit verbunden der Ausdruck eines gesunden bis arroganten Selbstbewusstseins) ist sein Kommentar zu Franz Schubert :

« Schade, daß Schubert nicht so viel gelernt hat wie ich, sonst wäre bei seinem außerordentlichen Talent auch ein Meister aus ihm geworden. »

Franz Lachner war ein sehr fruchtbarer Komponist. Sein Werkverzeichnis, in dem fast alle wichtigen Musikgattungen vertreten sind, weist fast 200 Opuszahlen auf. Stilistisch war er von Ludwig van Beethoven und Louis Spohr, auch noch von Giacomo Meyerbeer, vor allem aber von Franz Schubert beeinflusst.

Lachners Musik zeichnet sich durch eine gewandte Beherrschung der Form und vor allem des Kontrapunkts aus. Die Stärke des Komponisten zeigte sich daher besonders in den Durchführungen seiner Sonatensätze. Während die Instrumentalwerke stärker zur Kontrapunktik neigen, wird die melodische Begabung Lachners vor allem in seinen Liedern deutlich, in denen die besondere Verbundenheit mit der Musik seines Freundes Schubert hörbar ist. Mit der glücklichen Idee, die seit Haydn in Vergessenheit geratene Form der Orchestersuite wiederzubeleben, hatte er auch im vorgerückten Alter noch glänzende Komponistenerfolge. Seine sieben Werke dieser Gattung überragen an Frische der Erfindung und geistvoller Arbeit fast alle seine früheren Werke und machten ihn auch über Deutschlands Grenzen hinaus bekannt.

Nach seinem Tod ging das Interesse an Lachners Musik schnell zurück. Sein sehr konservativer, eher handwerklicher Stil erschien bald nicht mehr zeitgemäß. Außerdem geriet er aufgrund seiner Ablehnung der Musik Richard Wagners ins Abseits. Der Beginn einer eingehenderen Beschäftigung mit Lachner ist erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts auszumachen. Zwar steht in seinem umfangreichen Werkverzeichnis nicht jedes Werk auf der gleichen Höhe, aber die besten Kompositionen zeigen ihn als stilsicheren Beherrscher der kompositorischen Mittel, weshalb er zu den bedeutenden Vokal- und Instrumentalkomponisten gezählt wird. Einige seiner Werke weisen sogar schon auf das Frühwerk Anton Bruckners hin, mit dem er übrigens den Lehrer (Sechter) gemeinsam hatte.

Sinfonien

Sinfonie Nr. 1 in Es-Dur, Opus 32 (1828) .

Sinfonie Nr. 2 in F-Dur (1833) .

Sinfonie Nr. 3 in D-Moll, Opus 41 (1834) .

Sinfonie Nr. 4 in E-Dur (1834) .

Sinfonie Nr. 5 in C-Moll Preis-Symphonie (auch Sinfonia passionata) Opus 52 (1835) .

Sinfonie Nr. 6 in D-Dur, Opus 56 (1837) .

Sinfonie Nr. 7 in D-Moll, Opus 58 (1839) .

Sinfonie Nr. 8 in G-Moll, Opus 100 (1851) .

Orchestersuiten

Suite Nr. 1 in D-Moll, Opus 113 (1861) .

Suite Nr. 2 in E-Moll, Opus 115 (1862) .

Suite Nr. 3 in F-Moll, Opus 122 (1864) .

Suite Nr. 4 in Es-Dur, Opus 129 (1865) .

Suite Nr. 5 in C-Moll, Opus 135 (1868) .

Suite Nr. 6 in C-Dur, Opus 150 (1871) .

Suite Nr. 7 in D-Moll, Opus 190 (1881) .

Ballet-Suite in D-Dur, Opus 170 (1874) .

Konzerte

Harfenkonzert in C-Moll (1828) .

Harfenkonzert in D-Moll (1833) .

Flötenkonzert in D-Moll (1832) .

Kammermusik

Klaviertrio Nr. 1 in E-Dur (1828) .

Klaviertrio Nr. 2 in C-Moll (1829) .

Trio in B-Dur für Klavier, Klarinette und Horn (1830) .

Streichquartett Nr. 1 in H-Moll, Opus 75 (1843) .

Streichquartett Nr. 2 in A-Dur, Opus 76 (1843) .

Streichquartett Nr. 3 in Es-Dur, Opus 77 (1843) .

Streichquartett Nr. 4 in D-Moll, Opus 120 (1849) .

Streichquartett Nr. 5 in G-Dur, Opus 169 (1849) .

Streichquartett Nr. 6 in E-Moll, Opus 173 (1850) .

Serenade in G-Dur für 4 Violoncelli (1829) .

Elegie in Fis-Moll für 5 Violoncelli, Opus 160 (1834) .

Streichquintett in C-Moll, Opus 121 (1834) .

Klavierquintett Nr. 1 in A-Moll, Opus 139 (1868) .

Klavierquintett Nr. 2 in C-Moll, Opus 145 (1869) .

Bläserquintett Nr. 1 in F-Dur (1823) .

Bläserquintett Nr. 2 in Es-Dur (1829) .

Septett in Es-Dur (1824) .

Oktett in B-Dur, Opus 156 (1850) .

Nonett in F-Dur (1875) .

Andante in As-Dur für Blechbläser (1833) .

3 Lieder ohne Worte für Harfe (1856) .

Klavierwerke

Sonate in A-Moll (1824) .

Sonate in Fis-Moll, Opus 2 (1825) .

Sonate in F-Dur, Opus 25 (1827) .

Suite in C-Moll, Opus 142 (1868) .

6 Lieder ohne Worte, Opus 109 (1856) .

Sonate für Klavier 4-hand in C-Moll, Opus 20 (1827) .

Sonate für Klavier 4-hand in D-Moll, Opus 39 (1832) .

Fantasie für Klavier 4-hand in As-Dur.

Variationen für Klavier 4-hand in E-Moll, Opus 138 (1868) .

Momento capriccioso für Klavier 4-hand in A-Moll, Opus 3 (1824) .

3 Scherzi für Klavier 4-hand, Opus 26 (1829) .

Nocturne, Opus 22 (1829) .

Orgelwerke

Sonate in F-Moll, Opus 175.

Sonate in C-Moll, Opus 176.

Sonate in A-Moll, Opus 177.

Vokalwerke

Die vier Menschenalter, Kantate, Opus 31 (1829) .

Moses, Oratorium, Opus 45 (1833) .

8 Messen.

Requiem, Opus 146.

Lieder

Sängerfahrt, Opus 33.

Frauenliebe und Leben, Opus 59.

Etwa 200 weitere Lieder.

Opern

Die Bürgschaft (1828) .

Alidia (1839) .

Catarina Cornaro (1841) .

Benvenuto Cellini (1849) .

Schauspielmusik

Lanassa (1830) .

König Ödipus (1852) .

...

12 octobre 1863 : Le « Musikverein » de Linz propose sa direction à Anton Bruckner, qui la décline.

WAB 100 : Symphonie n° 0 (« die Nullte »)

Octobre 1863 - mai 1864 : **WAB 100** - Symphonie en ré mineur « die Nullte » , pour 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 4 cors (2 en fa et 2 en mi bémol) , 2 trompettes en do, 3 trombones (ATB) , timbales et ensemble de cordes (violons I et II, altos, violoncelles et contrebasses) . Durée approximative : de 40 à 45 minutes. Il s'agit en fait de sa 3e Symphonie, après la Symphonie d'études en fa mineur et la Symphonie n° 1 en do mineur. (Selon les indications de Bruckner à son biographe August Göllerich, une 1re mouture avait été composée d'octobre 1863 à mai 1864, c'est-à-dire avant la 1re Symphonie. Cependant, les spécialistes de Bruckner doutent aujourd'hui fortement que cette 1re rédaction ait eu lieu et qu'aucun manuscrit n'ait été retrouvé.) Une révision sera entreprise du 24 janvier au 16 juillet 1869, à Vienne ; et du 19 août au 12 septembre de la même année, à Linz. La création en 1924 au monastère de Klosterneuburg, sous la direction du chef Franz Moibl, se fera en 2 exécutions : le 17 mai pour les 3e et 4e mouvements et le 12 octobre dans son intégralité. Ce qui veut dire une soixantaine d'années après sa composition et près de 30 ans après la mort du compositeur. Ce qui explique qu'on lui adjoigne, parfois, la mention « Opus posthume » .

Le surnom « die Nullte » (« n° 0 ») vient du fait que Bruckner l'écartera et l'« annulera » (« annullierte ») définitivement de son corpus Symphonique. Ainsi en 1895, 1 an avant sa mort, alors qu'il détruisait des travaux de jeunesse, Bruckner commente en plusieurs endroits dans la partition : « Pas valable » , « Seulement un essai » , « À rejeter » . Sur la page de garde, il note : « Annullierte » (« Annulée ») , raye le « 2 » (depuis longtemps attribué, du reste, à une autre Symphonie) et ajoute un « ø » . Note que le vieux Maître, parvenu à la gloire, attribue à un travail de jeunesse, ou indication chronologique ? La 1re de ses 3 Symphonies en ré mineur portera en tout cas ce numéro et le surnom de « Nullte » , qui n'a rien fait pour améliorer sa réputation.

Quant à elle, la Symphonie d'études va recevoir à titre posthume (après la mort du compositeur) le surnom de « n° 00 » .

Peu jouée, comme ses autres œuvres dites de jeunesse, elle laisse pourtant entendre les prémices des Symphonies qu'il composera à partir des années 1870, et indique une Maîtrise incontestable du style Romantique.

Il existe 2 éditions :

Version de 1869 :

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XI, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1968) ; publiée par l'Internationale Brucker-Gesellschaft. Il s'agit de l'édition critique, majoritairement utilisée aujourd'hui.

(1) Allegro ; (2) Andante ; (3) Scherzo. Presto ; (4) Finale. Moderato-Allegro Vivace.

Version avec modifications éditoriales posthumes :

UE 7615, Josef Venantius von Wöb (1863-1943) , Universal-Edition, Vienne (1924) , Wiener Philharmonischer Verlag 206. De fiabilité douteuse, elle comporte de larges retouches.

(1) Allegro ; (2) Andante sostenuto ; (3) Scherzo. Presto ; (4) Andante Moderato-Allegro Vivace.

La Symphonie est en 4 mouvements : Allegro ; Andante ; Scherzo (Lebhaft) : Presto - Trio : Langsamer und ruhiger ; Finale (Bewegt und feurig) : Moderato - Allegro vivace.

1. Allegro :

Le 1er mouvement est un Allegro en ré mineur, à 4/4, de 353 mesures, soit une durée de 13 minutes, environ. Il est construit en forme de mouvement de sonate. Son 1er thème est, en quelque sorte, une préfiguration du motif d'accompagnement du 1er thème de la 3e Symphonie.

2. Andante :

Le 2e mouvement est un Andante en si bémol majeur, à 4/4. C'est une longue et paisible méditation, dans laquelle les cordes, en un motif en forme de choral, dialoguent avec les bois.

3. Scherzo - Trio :

Le 3e mouvement est un Scherzo en ré mineur noté « Presto » , à 2/4 ; il intègre un Trio en sol majeur noté « Langsamer und ruhiger » (« Plus lent et plus calme ») , avec des moments en sol mineur. Ce Scherzo rappelle l'école de Mannheim, mais annonce aussi Chostakovitch par son chromatisme. Il se développe de façon dansante et vigoureuse.

Le Trio évoque un « Ländler » doux et raffiné. Après une reprise da capo du Scherzo, le mouvement est conclu par une Coda séparée, en ré majeur.

4. Finale :

Le Finale est noté « Moderato - Allegro vivace » . Précédé par une introduction lente, le 1er thème est un motif fugué qui préfigure, en quelque sorte, celui du Finale de la 5e Symphonie.

Le 1er enregistrement est celui du seul Scherzo, dans l'édition Josef von Wöb, par la « Preußische Staatskapelle Berlin » dirigée par Fritz Zaun, en 1933. Le 1er enregistrement commercial et intégral est celui d'Henk Spruit avec l'Orchestre philharmonique des Pays-Bas, en 1951 (édition Wöb) .

...

WAB 100 (1863-1864) : « Symphonie, annulliert » (« Die Nullte ») ; Symphony in D minor No. 0 for 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets in B \flat , 2 bassoons, 4 horns (2 in F and 2 in E \flat) , 2 trumpets in C, 3 trombones (ATB) timpani, and strings.

The work is in 4 movements :

Allegro (C minor) .

Adagio (A-flat major) .

Scherzo : Lebhaft (G minor) - Trio : Langsam (G major) .

Finale : Bewegt und feurig (C minor) .

Composition : Early draft (Adagio & Scherzo) : 1865 ; Linz version : 1866 ; revised in 1877 ; Vienna version : 1891.

Ist Performance : in Linz, on 9 May 1868, by the composer.

Ist Publication : 1891.

Ist Edition : Josef Venantius Wöb (1863-1943) , Universal-Edition (« Wiener Philharmonischer Verlag ») , Vienna (1924) .

...

1869 Version (Kurt Wöb, Leopold Nowak) .

Anton Bruckner did not ultimately assign a number to this Symphony, but it is convenient to use a common designation for the 1st of his 3 D minor Symphonies : Symphony No. 0. Note, however, that Symphony No. 0 was composed after Symphony No. 1. Another common name for this Symphony is « Die Nullte » , which simply means « the Zeroth » .

Bruckner composed this Symphony between January and September 1869. The 1st forms of the Trio and Andante composed during this period were rejected by Bruckner after they were sketched. (Only the sketch for the early Trio survives, but the earlier Andante was mentioned in Bruckner's letter to Moritz von Mayfeld, dated 13 July 1869.) According to Benjamin-Gunnar Cohrs, Bruckner also « looked through » the Symphony, sometime between October 1887 and April 1891. Most Brucknerians no longer believe the claim that Bruckner composed an earlier version of this Symphony, from October 1863 through May 1864.

There are 3 manuscript sources for this Symphony : Bruckner's autograph score, a copy score, and a set of orchestral parts. Once again, the existence of a copy score shows that Bruckner took the work seriously, and the existence of the parts indicates that Bruckner intended to have the Symphony performed. The score has been published twice, edited by Kurt Wöb and Leopold Nowak. Both editors made editorial adjustments to the score, Wöb to a larger degree than Nowak.

...

It's doubtful that there ever was a former score (1863) of this Symphony, as it was believed. 1st edition (1924, Universal) by Josef Venantius Wöb, not reliable for it has changes introduced by Wöb. 1st played on October 12, 1924, in Klosterneuburg under Franz Moisl. Critical edition by Leopold Nowak (1968) .

...

The curious numeration of Anton Bruckner's Symphony No. 0 would imply that its composition preceded his 1st (1868) . Yet, its date is ambiguous. It is most generally agreed that its genesis was in 1863 and it was substantially revised into its definitive form in 1869, after Bruckner had made the significant acquaintance of Beethoven's 9th. In its 1st rehearsal by the Vienna Philharmonic, conductor Otto Dessoff, upon examining the 1st movement, asked where the main theme was. This was all it took for the sensitive composer to shelve the work until the penultimate year of his life. Although reluctant to include the Symphony in his official canon, he was hesitant to discard it altogether and, thus, appended the curious designation for which it is famous, along with the words « only an attempt » .

It shows many anticipations of Bruckner's mature style and the composer used the work as a sort of thematic woodshed for the creation of subsequent works. The scurrying opening motive is so unusual that it is understandable that Dessoff could not identify it as a theme. The overall harmonic layout is strikingly similar to the opening of the 3rd Symphony, also in D minor. The 2nd theme is similar in mood to that of the 7th Symphony, its lyricism set against a softly tread march. What is unusual is the brief reappearance of the opening theme before the 3rd theme is stated, a typical Brucknerian hymn-theme. Anticipation of the 3rd Symphony can be heard in the development, where a whirlwind transformation of the main theme vies with a chorale-like transformation of the other themes. The recapitulation already reveals Bruckner's tendency to telescope this section while avoiding verbatim restatement. The beginning of the Coda uses a motive heard later in the 6th Symphony and the « Te Deum » . The 2nd movement is more in the mood of an Andante than a typical Bruckner Adagio, although it does unfold at a leisurely pace. In song form, a hymn-like theme alternates with lighter lyrical one. Most conspicuously absent is the working-up to a steeple-

like climax present in all of Bruckner's slow movements from the 3rd on. The following Scherzo is neither heavy-footed nor « Valkyrie » -like, but shows the influence of Schubert's Symphonic Scherzi, while the Trio is chromatic in a way somewhat different from Bruckner's later style. A brooding introduction over pulsating woodwinds opens the Finale, with the 1st theme proper bursting 4th « forte » in unison, quite similar to the opening of Beethoven's 9th. The 2nd theme is unusual for being mercurial, a mood rare in any Bruckner, but the typical « Gesangperiod » follows in the 3rd theme. The development shows many Brucknerian devices including insistent unisons and trailing woodwind figurations. Again, the recapitulation is terse. A brief diminuendo precedes the short vigorous Coda, not yet the deliberate inexorable build-up against a reverberating tonic typical of the composer. Nonetheless, the « Zero » Symphony is a worthy work in perspective, accepted as part of the canon with the other 9.

...

A short letter written by Wilhelm Furtwängler to Emil Armbruster, in 1933, seems to indicate that the conductor knew nothing about the existence of Bruckner's early Symphony in D Minor even though it was performed in 1924. Here is a translation of the letter into English :

« July 27, 1933

Very honoured " Herr " Armbruster,

Thanks for your note, which I will answer more fully later. But 1st, I would like to ask you, what is this so-called Zero Symphony that (Ernst) Kurth spoke about so enthusiastically ? Where can one get it ? It is unknown to me.

In all haste with best wishes, I am your devoted

Wilhelm Furtwängler »

Emil Armbruster was active in Nazi Germany and, after the War, in East-Germany. In the late- 1940's, he was one of the 1st writers to call attention to the politicization of the Bruckner edition and arranged a couple of performances of the so-called Schalk edition of the 5th Symphony, in Leipzig, as a form of protest.

...

Über fast drei Jahrzehnte lebte Bruckner schüchtern und bescheiden zunächst als Dorfschulmeister, dann als Kirchenmusiker in der Provinz und fiel allenfalls durch sein gekonntes Orgelspiel auf. In einem Alter, in dem andere schöpferische Menschen den Höhepunkt ihrer Meisterschaft erreicht oder jedenfalls deutlich sichtbare Schritte in dessen Richtung hinter sich haben, nahm Bruckner noch immer die Rolle des Schülers ein. Noch mit Ende 30 reiste er als scheinbar ewiger Musikstudent brav von Linz zum Kompositionsunterricht nach Wien und bestand darauf, für seine Übungsarbeiten Zensuren zu erhalten. Er bewegte sich im Wesentlichen in kirchlichen Kreisen seiner oberösterreichischen Heimat, für die er vor allem Chorwerke im Kirchenmusikstil komponierte. Der spätere Neuerer ist in diesen Werken

noch in keiner Weise zu erkennen.

Nach der schier endlosen Inkubationszeit bricht dann aber (im Alter von 40 Jahren) der künstlerische Ausdruckswille mit großer Macht aus ihm heraus. Der kleine Kirchenmusiker aus der Provinz nimmt sich nichts Geringeres vor als in Wien, der Welthauptstadt der Musik, auf grandiose Weise die Großform der weltlichen Musik wieder zu beleben. Zu einem Zeitpunkt, in der die Entwicklung der Symphonie als (absolute) Werkform stagniert (die Symphoniker Mendelssohn und Schumann lebten nicht mehr, Brahms wagte sich noch nicht an diese Gattung) macht sich der unbekannte Gebrauchsmusiker aus Linz mit geradezu auftrumpfender Geste daran, die Paradegattung der absoluten Musik in neue, ungeahnte Höhen zu führen. In seiner zweiten Lebenshälfte, in der er verantwortliche Stellungen im Wiener Musikleben innehatte, widmet sich Bruckner ganz der Erschaffung des singulären Kosmos seiner neun Symphonien, die sein Bild bis heute im Wesentlichen prägen.

Nach einigen orchestralen Übungen, die den späteren Meister noch nicht erkennen lassen, beginnt der Bau des symphonischen Großgebäudes im Jahre 1866 mit der ersten Symphonie, mit der Bruckners persönlicher Stil fast unvermittelt in die Musikwelt tritt. Er ist unter anderem gekennzeichnet durch eine herausragende Rolle der Blechblasinstrumente, feierlichen Choräle, eine lapidare Kontrapunktik vor allen in den Schlusssätzen und Generalpausen, in denen das musikalische Geschehen abrupt abbricht, um gänzlich anderen musikalischen Gedanken Platz zu machen. Spezifisch ist ferner das « Modul » -Verfahren, ein geradezu modernistisch anmutendes thematisch-harmonisches Baukastensystem, mittels dessen Bruckner durch ständig modulierendes Repetieren musikalischer Partikel riesige Klanggebäude Stück für Stück auf- und wieder abbaut. Auch die Themen- und Harmonieführung fällt weit aus dem Rahmen dessen, was in Bruckners Zeit vorgebildet ist.

Diese Elemente enthält weitgehend auch die « Nullte », die nicht, wie man auf Grund ihres Namens lange meinte, vor der ersten Symphonie sondern erst 1869 entstanden sein dürfte. Bruckner versucht hier weiteres Neuland zu erschließen. Das Werk trägt unverkennbar experimentelle Züge. Der erste Satz etwa enthält eine ausgedehnte Studie über das Thema Synkope, das in allen möglichen Facetten ausgeleuchtet wird. Bruckner selbst merkt, daß er mit der Komposition eine Grenze überschritten hat. Gegenüber seinem Mentor, dem Geiger Ignaz Dorn in Wien fragt er :

« Mein lieber Dorn, geh, schau einmal das an, darf man denn das schreiben ? »

Skeptische Bemerkungen einiger Freunde verunsichern den sensiblen Meisters, der das Werk nach einigen erfolglosen Versuchen, es zur Aufführung zu bringen, schließlich beiseite legt. Kurz vor seinem Tod, als Bruckner seine Werke (wieder einmal) durchgeht und bearbeitet, schreibt er auf die Partitur « verworfen, ganz ungültig, annulliert, nur ein Versuch » und malt auf das Titelblatt eine große Null. Daraus rührt Bezeichnung der Symphonie.

Bruckners Symphonien hatten wegen der neuen Töne, die daran angeschlagen werden, anfangs insgesamt einen schweren Stand. Allen Anfeindungen und Selbstzweifeln ihres Autors zum Trotz haben sie aber inzwischen ihren Weg in die Welt gemacht. Eine Ausnahme stellte aber lange Zeit und stellt noch immer die « Nullte » dar. Sie wurde erst im Jahre 1924 im Rahmen einer Gesamtauführung aller Werke des Meisters in Klosterneuburg bei Wien uraufgeführt. Inzwischen ist zwar klar geworden, daß man das verwerfende Urteil ihres Schöpfers nicht allzu wörtlich nehmen darf.

Dennoch führt das Werk weiterhin ein weniger beachtetes Dasein.

Felix Otto Dessoif

Désireux de faire jouer son nouvel ouvrage, Anton Bruckner le présente au chef d'orchestre de la Cour, Otto Dessoif, qui commence à lire le 1er mouvement et s'étonne : « Où est le thème principal ? ». Bruckner, toujours peu sûr de lui et extrêmement sensible à la critique, se sent découragé et retire l'œuvre.

Le chef d'orchestre et compositeur allemand Felix Otto Dessoif est né le 14 janvier 1835 à Leipzig et est décédé le 28 octobre 1892 à Francfort. Il entre au Conservatoire de Leipzig où il étudie le piano avec Ignaz Moscheles et la composition avec Moritz Hauptmann et Julius Rietz. C'est comme chef d'orchestre qu'il a surtout établi sa renommée. Il a trouvé son 1er poste à Chemnitz. Puis, il est devenu chef d'orchestre successivement à Altenbourg, Düsseldorf, Cassel, Aix-la-Chapelle et Magdebourg et, à peine 5 ans plus tard, on lui offre d'être le chef permanent de l'Opéra de Vienne ; il dirige, également, l'Orchestre philharmonique de Vienne et enseigne au Conservatoire de Vienne. Entre 1875 et 1881, il occupe des postes analogues à Karlsruhe.

Il se lie d'amitié avec le compositeur Johannes Brahms et, plus tard, présente en avant-première plusieurs de ces œuvres pour orchestre, y compris la 1re Symphonie en 1876. Bien qu'il ait composé quelques œuvres dans les années 1860 et au début des années 1850, il renonce à la composition pour se consacrer à sa carrière de chef d'orchestre. En 1881, on le nomme directeur de l'Opéra de Francfort.

Son amitié avec Johannes Brahms est confirmée dans un échange de lettres entre les 2 hommes en 1878 lorsqu'il voulut dédicacer, ce qui est probablement son œuvre la plus connue, son Quatuor à cordes en fa, Opus 7. Bien qu'il ait obtenu un vif succès à la première, il n'est toujours pas sûr qu'il soit utile de publier l'œuvre et d'envoyer la partition à Brahms pour lui demander son avis sincère et pour la lui dédier. Brahms lui répond en faisant l'éloge de son travail et lui dit : « Vous me feriez un grand honneur en écrivant mon nom, en cas de besoin, sur le titre du Quatuor mais si le public ne le trouvait pas à son goût, nous en accepterons les conséquences. » Avec une grande satisfaction, Dessoif répond de façon libre et goguenarde à Brahms : « Vous serez soulagé de voir sur la page de titre du Quatuor votre nom préservé pour la postérité. Quand les gens auront oublié votre « Requiem » allemand, les gens diront alors : Brahms ? Oh oui, il est celui à qui l'Opus 7 de Dessoif est dédié ! ». Pour la 1re fois avec Brahms-Briefwechsel-Verzeichnis (BBV), l'Institut Brahms de Lübeck propose la mise à disposition de toute la correspondance de Brahms.

Dessoif a également composé de la musique de chambre : I Quintette à cordes pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, Opus 10 ; I Quatuor avec piano ainsi que plusieurs Lieder (chansons) et un livre choral.

Sa fille, Margarete Dessoif, a fondé le Chœur Dessoif lorsqu'elle s'est installée à New York.

La période allant de 1864 à 1868 donnera naissance à un Bruckner émancipé, en quête d'autonomie. Un Bruckner au style personnel et génial.

...

The German conductor and composer Felix Otto Dessoff was born on 14 January 1835 in Leipzig and died on 28 October 1892 in Frankfurt-on-the-Main.

Dessoff came from a Jewish family ; his father was a cloth merchant. His musical talent was recognized by Franz Liszt, who then advised his family on his musical training. As a student at the Leipzig Conservatory, from 1851-1854, Dessoff studied composition, piano and conducting with some of the foremost teachers of the day, including Ignaz Moscheles for piano and Moritz Hauptmann and Julius Rietz for composition. On November 16, 1853, a Symphony of his was performed by the Leipzig « Gewandhaus » Orchestra ; the following day, he met Johannes Brahms, with whom he formed a lasting friendship and artistic relationship.

It was as a conductor that he primarily established his reputation. His 1st conducting post was at the « Actien Theater » in Chemnitz. After that, he was successively director of music in Altenburg, Düsseldorf, Kassel, Aachen and Magdeburg. In 1860, he was offered a position with the Vienna Court Opera.

In 1860, the Vienna Philharmonic elected Otto Dessoff to be its subscription conductor, a position he held until 1875. The Vienna-based music-critic, newspaper editor, and biographer Max Kalbeck wrote, in 1908, that the fame and excellence of the Vienna Philharmonic resulted from Dessoff's « energy and sense of purpose » . Doctor Clemens Hellsberg, the president of the Vienna Philharmonic, specifies that, during Dessoff's tenure with that Orchestra, its « repertoire was consistently enlarged, important organizational principles (music archives, rules of procedure) were introduced and the Orchestra moved to its 3rd new home (in which it still performs) . At the beginning of the 1870-1871 season, it began playing in the newly built " Goldener Saal " in the " Musikverein " building in Vienna, which has proved to be the ideal venue, with its acoustical characteristics influencing the Orchestra's style and sound. »

In Vienna, beginning in 1861, Dessoff also taught composition at the « Gesellschaft der Musikfreunde » (the forerunner of the Vienna Conservatory) . His students included Arthur Nikisch and Felix Mottl. Although he composed into the early 1860's, he gave-up composing when his career as a conductor blossomed.

During Dessoff's tenure with the Vienna Philharmonic, « Brahms was invited to dinner in his home after every Sunday concert - " Frau Frederike " (Dessoff's wife) was a good cook. »

In 1875, Dessoff was « pushed-out of his position in Vienna through intrigue » according to Styra Avins, but immediately found a new position as conductor (« Hofkapellmeister ») of the « Badische Staatskapelle » in Karlsruhe (Germany) , succeeding Hermann Levi.

In October, 1876 (circa the 11th) , Brahms wrote to Dessoff hinting that he would like him conduct the 1st performance of his long-awaited Symphony No. 1, saying :

« It was always a secret, fond wish of mine to hear the thing for the 1st time in the small-town which has a good

friend, good conductor, and good Orchestra. »

Dessooff was, according to Styra Avins, « overjoyed at Brahms's veiled request » and, on November 4, 1876, the premiere took place with Brahms in attendance at the rehearsals and concert.

In 1880, Dessooff was appointed to the newly created position of « 1st Kapellmeister » (« Ersten Kapellmeisters ») at the Frankfurt Opera ; he inaugurated the newly completed Opera House (now known as the « Alte Oper ») on 20 October 1880 with a performance of Mozart's « Don Giovanni » .

Dessooff's close friendship with Brahms can be seen in an exchange of letters between the 2, in 1878, when Dessooff wished to dedicate what is probably his best-known work, his String Quartet in F, Opus 7. Though it met with success in its premiere, Dessooff was still not sure it was worth publishing and sent the score to Brahms asking for his candid opinion and offering to dedicate to him. Brahms wrote back praising the work and said :

« You would do me a great honour by writing my name over the Quartet title - if need be then, we'll take the blows together should the public find it not to their liking. »

Much gratified, Dessooff wrote back in a free and bantering way of the sort Brahms himself often penned :

« You will be relieved to see your name on the title page of the Quartet preserved for posterity. When people have forgotten your German Requiem, people will then say, " Brahms ? Oh yes, he's the one to whom Dessooff's Opus 7 is dedicated ! " »

Dessooff also composed a String Quintet for 2 violins, 1 viola and 2 cellos, Opus 10, several Lieder (songs) and a choral book.

His daughter, Margarete Dessooff, founded the Dessooff Choirs when she stayed on in New York City, during a family visit there.

...

Under the leadership of Otto Dessooff (1835-1892) , the repertoire of the Vienna Philharmonic was consistently enlarged, important organizational principles (music archives, rules of procedure) were introduced and the Orchestra moved to its 3rd new home. At the beginning of the 1870-1871 season, it began playing in the newly built « Goldener Saal » in the « Musikverein » building, in Vienna, which has proved to be the ideal venue, with its acoustical characteristics influencing the Orchestra's style and sound.

The Dessooff Choirs

Founded : 1929 - New York City, N.Y.

Before the 1st World War, Margarete Dessoiff lived with her father, Otto Dessoiff, conductor of the Frankfurt Opera, in their home across the street from the aunt and uncle of the American banker Felix Warburg. As a boy, Mister Warburg came to know Madame Dessoiff from visits to his uncle's house, and it was this friendship which moved him to bring her to America after the War for a recuperative visit.

Fortunately for American lovers of fine music, Madame Dessoiff remained in New York instead of returning to Europe. Her American reputation was well on the way to full establishment through her Madrigal Chorus of the Institute of Musical Art when she and Angela Diller (of the Diller-Quaille School of Music) formed the Adesdi chorus of women's voices, in 1924, named from parts of each founder's name.

In October 1929, the « A Cappella Singers of New York », a mixed chorus, began rehearsing in the evenings (the Adesdi women rehearsed during the day) . The Dessoiff Chorus, therefore, referred to 2 separate groups, constituting what is known today as « The Dessoiff Choirs, Inc. »

There are 2 principles that « The Dessoiff Choirs » have always upheld : the commitment to present music which would not otherwise be heard in the ordinary course of musical events, and a pledge to provide an opportunity for talented amateurs to sing some of the world's finest choral Masterpieces. It is almost inconceivable to music lovers of today that there could be anything avant-garde about the music of Guillaume Machaut, Orlando di Lasso (Lassus) , Josquin des Prés, Victoria, Heinrich Schütz, and Claudio Monteverdi. Yet, for all practical purposes, the music of these giants was virtually unknown in the 1930's, not only to the amateur musician but to the professional. Nevertheless, Madame Dessoiff was conducting concerts of music by these early composers during that time. When she retired from the leadership of the « Dessoiff Choirs » , in 1936, such music was still relatively unknown outside of New York City and Dessoiff's concerts.

Under Madame Dessoiff's successor, Paul Boepple, conductor of the Choirs for 32 years, Dessoiff continued to pioneer performances and recordings of these pre-Bach Masters. In addition, Paul Boepple edited « The Dessoiff Choirs Series » for the Theodore Presser Company, a distinguished collection of 48 editions of early works previously unavailable in this country. Generations of choral singers throughout the United States include the series among their 1st exposures to this music.

As interest in early music became more widespread, Dessoiff's emphasis on this period diminished and its repertory widened. Paul Boepple was also at one time a close associate of Arthur Honegger's and, with Dessoiff, he premiered both « Judith and Nicolas de Flue » , as well as Frank Martin's « Golgotha » , George Perle's « Songs of Praise and Lamentation » , and other contemporary works.

Following Paul Boepple's retirement, Michaël Hammond, currently Dean of the Sheppard School of Music at Rice University, conducted the Choirs during his 10 year tenure in more memorable performances of works by 20th Century composers, including Arnold Schœnberg and Igor Stravinsky while, at the same time, maintaining Dessoiff's tradition of giving stirring performances of earlier music. Amy Kaiser's 12 years with the chorus (1983-1995) guided Dessoiff's repertoire with the commissioning and premiering of new choral works of significant quality and the discovery of music, especially from non-Western traditions, that had not yet become part of the canon of choral singing. During

this period, Dessooff returned to the precedent of multiple choirs set by Madame Dessooff : « The Dessooff Choirs » , a moderately-sized core chorus of 70 singers ; « The Dessooff Chamber Choir » , 22 singers ; « The Dessooff Symphonic Choir » , 195 members assembled for major Symphonic works ; and an informal singing group known as « The Dessooff Irregulars » , which was constituted primarily for community-service programs in hospitals, schools, and nursing homes.

Music Director Kent Tritle, appointed in 1996, is helping to determine the group's musical direction and mission into the 21st Century. In his 1st 4 seasons with the chorus, Kent Tritle has not only upheld Dessooff's traditional goal of programming diverse works from the Carl Philipp Emanuel Bach's « Magnificat » to Sergei Rachmaninov's « Liturgy of Saint-John Chrysostom » to a world premiere of « Whitman Cantata » by Marshall Coid, but has also instituted a series of vocal workshops, musicianship training, and language coachings that will serve to put Dessooff's performances on a par with many professional choruses across the country.

« The Dessooff Choirs » has always attracted a very special type of choral amateur : individuals who are not only dedicated lovers of music, but who also have sufficiently deep musical involvement to explore and discover for themselves the beauties of mostly unknown musical Masterpieces, and to apply themselves to the point of performing and communicating these works for the benefit of the public in concert halls and through recordings. Aside from the common spirit of musical involvement, enthusiasm and dedication to the choral art form, individual members of the chorus have a wide variety of backgrounds and encompass a wide diversity of national origins, age groups, and educational and professional training. Thus, the kinds of music that Dessooff has performed, published, and recorded, and the kinds of amateur which have been drawn into the membership, have provided the organization's unique quality.

It is « The Dessooff Choirs' » philosophy that the perspective, maturity, and health of any society is dependent to a great extent not only on the involvement of its members in the pleasures of the mind and their participation in those activities which enrich and ennoble their lives, but in the providing of ways to do so. « The Dessooff Choirs' » performance of hitherto unknown music, and its 75 years of service to the musical needs of New Yorkers as singers and New Yorkers as listeners, has made a significant contribution to the cultural enlightenment of New York and indeed, the whole country.

...

Felix Otto Dessooff studied with Moscheles, Plaidy (piano) , Hauptmann (composition) , and Reitz (instrumentation) at the Leipzig Conservatory (1851-1854) . Graduating with high honours, he 1st became musical director of the « Actientheater » at Chemnitz and, during the following 6 years, successively conducted Opera Orchestras in Altenburg, Düsseldorf, Cassel, Aix-la-Chapelle, and Magdeburg. In 1860, when only 25 years of age, he was appointed leader of the Orchestra at the Imperial Opera at Vienna and, in the same year, he was elected director of the famous Philharmonic concerts. Several months later, he received an appointment as teacher of thorough-bass and composition in the Vienna Conservatory. From 1875 to 1881, he was Court « Kapellmeister » at Karlsruhe, and then became the 1st « Kapellmeister» at the « Stadttheater Frankfurt » .

Dessooff was, at one time, perhaps the leading conductor of his day. Although not a strict adherent of the Mendelssohn school, his virtuosity, technical finish, and careful attention to detail stamped his performances as models. His influence

upon the development of the Philharmonic Society can scarcely be overestimated ; and it was largely due to his initiative that this important musical institution of Vienna was placed upon a secure financial and artistic basis.

...

Felix Otto Dessoff (geboren 14. Januar 1835 in Leipzig ; gestorben 28. Oktober 1892 in Frankfurt am Main) war ein deutscher Komponist und Dirigent.

Dessoff stammte aus einer jüdischen Tuchhändlerfamilie und erhielt seine Ausbildung 1851 bis 1854 am Konservatorium Leipzig, wo er sich mit Johannes Brahms anfreundete.

Er erhielt seine erste Anstellung am Actientheater in Chemnitz. Danach wurde er nacheinander Musikdirektor in Altenburg, Düsseldorf, Kassel, Aachen und Magdeburg. 1860 als Hofoperkapellmeister nach Wien berufen, erhielt er dort ein Jahr später eine Anstellung als Kompositionslehrer im Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Vorgänger der Wiener Musikakademie) . In Wien unterrichtete er unter anderen Arthur Nikisch, Felix Mottl, Ernst von Schuch, Heinrich von Herzogenberg, Adolf Wallnöfer und Robert Fuchs. Er wurde Dirigent an der Wiener Hofoper und war von 1862 bis 1875 Abonnementdirigent der Wiener Philharmoniker.

Im Jahr 1875 folgte er dem Angebot, als Kapellmeister der Großherzoglich Badischen Hofkapelle Karlsruhe zu gehen, wo er Nachfolger von Hermann Levi wurde. Am 4. November 1876 leitete er die Uraufführung von Brahms I. Symphonie in Karlsruhe. 1877 leitete er das erste Salzburger Musikfest.

1880 folgte er einem Ruf auf die neugeschaffene Stelle des « Ersten Kapellmeisters » an der Oper Frankfurt. Das gerade fertiggestellte Opernhaus eröffnete er am 20. Oktober 1880 mit einer Aufführung von Mozarts Don Giovanni.

Als Komponist hat er sich durch Klavier- , Kammermusik- und Gesangswerke bekannt gemacht, die sich stilistisch vor allem an Brahms anlehnen.

Noch Jahrzehnte nach seinem plötzlichen Tod am 28. Oktober 1892 in Frankfurt am Main galt Dessoff als einer der bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde er als Jude diffamiert, sein Werk und seine Bedeutung für die Musikgeschichte gerieten in Vergessenheit. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu einer Neubewertung und Wiederentdeckung. 2005 widmete ihm das Jüdische Museum Frankfurt eine Ausstellung.

Seine Tochter Margarete Dessoff war Chorleiterin in Frankfurt und New York. Die Grabstätte von Otto Dessoff befindet sich auf dem Hauptfriedhof in Frankfurt am Main. In Wien Liesing (23. Bezirk) wurde 1955 die Dessoffgasse nach ihm benannt.

Drei Clavier-Stücke, Opus 2.

Sonate für Pianoforte, Opus 3.

Streichquartett in F-Dur, Opus 7 (1878) .

Fünf Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Opus 8.

Streichquintett in G-Dur, Opus 10 (1878) .

Streichquartett in E-Dur, Opus 11.

WAB 135

Vers 1863 : WAB 135 - « Zigeuner-Waldlied » (chant tzigane de la forêt) pour chœur d'hommes (aujourd'hui, perdu) . Bruckner, âgé de 40 ans, a d'abord l'intention de présenter cette œuvre au 1er concours du Festival choral de Haute-Autriche (« Oberösterreichisches Sängerbundesfest ») qui doit se dérouler à Linz, au mois d'août 1864.

AB 61 : 1864

Au cours de l'année 1864, Anton Bruckner reçoit sa 1re couronne de laurier :

« Venu de la divinité, l'art doit aussi conduire à la divinité ! »

(« Von der Gottheit einstens ausgegangen, muß die Kunst zur Gottheit wiederführen ! »)

Les années d'Anton Bruckner à Linz furent très positives au niveau de son développement artistique. Il était respecté comme chef de chœur et organiste titulaire de la vieille cathédrale. Cette période relativement heureuse de sa vie était due en grande partie à son supérieur, l'évêque Franz-Josef Rüdiger, un mélomane passionné pour qui l'Art représentait plus qu'un simple ornement durant le rituel de la célébration. En outre, Rüdiger avait un grand respect et beaucoup d'affection pour Bruckner, le compositeur et l'ami personnel ; ce qui est plutôt étonnant vu le conservatisme du lieu et de la période. Dans cet environnement stimulant, Bruckner composera la 1re de ses Messes de maturité : celle en ré mineur.

Le mysticisme religieux est la qualité la plus puissante de la musique de Bruckner dont les œuvres chorales sacrées, mais aussi les Symphonies (lesquelles constituent l'essentiel de sa production) , font montre d'une religiosité profondément enracinée, qui n'a rien de rapporté. Fils et petit-fils d'humbles instituteurs de village, élevé dans la tradition catholique Romaine, Bruckner possédait une foi vraie et absolue, et l'inscription qu'il plaça en tête de sa Messe en ré mineur, « Omnia ad majorem Dei gloriam » , (« Tout à la plus grande gloire de Dieu ») était l'expression sincère de son dévouement au Tout-Puissant.

25 février 1864 : Une lettre d'Anton Bruckner précise :

« L'accompagnement de " Germanenzug " doit être orchestré pour fanfare militaire. Le Liedertafel " Frohsinn " est actuellement assisté d' 1 cornet soprano en mi bémol, 1 cornet soprano en si bémol (parce qu'il n'y a pas de cornet

alto disponible ici) , 1 cornet de baryton en clé de fa, 2 cors en fa, 2 cors en ré, 2 trompettes en si bémol (malgré qu'elles préfèrent le mi bémol à Linz) et 1 tuba basse. Les 3 trombones sont clé de fa. »

(Selon Hertha Gruber du « Linzer Singakademie » , il est possible que l'ensemble du « Musikkapelle des Kaiserlich-Königlich Husarenregiments Graf Radetzky » , qui s'est illustré au « Sängerefest » le jour précédent la présentation du « Germanenzug » , ait accompagné la nouvelle composition de Bruckner.)

WAB 172

Avril 1864 : WAB 72 - « Herbstkummer » (triste automne) , lied en mi mineur pour voix de ténor et piano. Composé à Linz sur le texte allemand « Die Blumen vergehen, der Sommer ist hin » (les fleurs fanent, l'été s'en va) de l'écrivain Ernst (date de rédaction inconnue) . Le cahier de travail de Bruckner indique bien que l'œuvre doit être chantée par un « ténor » ; le terme est placé entre guillemets.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 151-157.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky, Vienne (1997) , pages 12-17.

Die Blumen vergehen, der Sommer ist hin,
Die Blätter verwehen. Das trübt mir den Sinn.
Ein Röslein, das bracht' ich im Sommer ins Haus,
Es hält ihn, so dacht' ich, den Winter wohl aus.
Die Vögelein sangen, es lauschte der Hain,
Die Rehlein, sie sprangen im Mondenschein,
Der Blümlein so viel hier erblühten im Tal,
Von allen gefiel mir das Röslein zumal.
Der Herbst ist gekommen, der Sturm braust heran,
Die Luft ist verglommen, der Winter begann.
Gern wollt' ich nicht klagen um Stürme und Schnee,
Könnst's Röslein ertragen das eisige Weh !
O schon' mir die Zarte, das liebliche Kind,
Die Eiche, die harte, umbrause du, Wind !
Blüh', Röslein, ohn' Bangen, von Liebe bewacht,
Bis Winter vergangen und Mai wieder lacht !

Ignaz Dorn

1864 : L'ami de jeunesse de Bruckner, le compositeur, violoniste et chef d'orchestre autrichien Ignaz Dorn (1830-1872) va lui faire découvrir les œuvres modernes de Franz Liszt, d'Hector Berlioz (la « Symphonie fantastique ») et de

Richard Wagner (« Der Fliegende Holländer », « Lohengrin ») . Ce qui aidera Bruckner à se dégager de l'approche rigide de Simon Sechter.

Ignaz Dorn cumulait le poste de second « Kapellmeister » du « Stadttheater » de Linz, derrière Otto Kitzler. Dorn va lui succéder après sa mort. Selon Manfred Wagner, Ignaz Dorn a vraiment donné un grand élan à Bruckner. Les cours d'orchestration de Kitzler vont permettre à son étudiant de composer 3 œuvres importantes : l'Ouverture en sol mineur, la Symphonie en fa mineur et le « Psaume 112 » .

In the early 1860's, Anton Bruckner received a copy of the 1st edition of Franz Liszt « Faust Symphony » from his close friend Ignaz Dorn (August Göllerich - Max Auer : Volume 3/1, page 246) . Although Bruckner had studied the « Faust Symphony » , August Stradal (« Erinnerungen » , page 973) states that he was unfamiliar with the Symphonic tone poems, with the exception of « Tasso » .

Ignaz Dorn sera l'auteur de « Labyrinth-Bilder oder Traum und Erwachen : Charakteristische Symphonie. » . Il va décéder à l'âge de 42 ans.

...

Anton Bruckner got some of his best ideas in his sleep. When he dreamed of a musical theme, he would get-up in the middle of the night so as to record it straightaway, or to develop it at the piano. Even though the priest at Steyr was a true admirer and patron of his, he kicked-up a fuss on several occasions, because Bruckner's nocturnal piano playing was depriving people of their well-earned sleep.

Bruckner's creative dreams took a variety of forms. In one dream, Ignaz Dorn, the former « Kapellmeister » in Linz, played him a theme (not subsequently used) on the piano. In another, a violist played him the main-theme of the 7th Symphony.

Ignaz Dorn and his Music

(Elisabeth Maier)

« Have you heard any of Franz Liszt's compositions, or do you know 1 or 2 of them ? »

Anton Bruckner had to answer in the negative.

« Then, may I invite you round to my place ? I have a rare copy of his new “ Faust Symphony ”. I think you will be impressed with it. Even Richard Wagner sat-up and took notice. Where would Wagner be if he hadn't absorbed and digested Liszt's Symphonic music ! The works of Liszt are the source, Wagner's the torrent. Listen to Liszt, and you are drinking from the well-spring. »

The Cathedral organist was surprised by this remark. So, there was another miracle to behold besides Wagner and « Tannhäuser » , or before either of these, to be precise ? He would have to encounter this phenomenon, and at once.

He, therefore, asked the leader of the Orchestra if he might visit him that very day. Pleased with the effect his words had produced, Ignaz Dorn promptly took him home with him. There, Dorn sat-down at the piano and began to play Liszt's « Faust Symphony » ...

This new music swept-over Bruckner like a waterfall swollen by the rain. It made just as deep an impression as « Tannhäuser » , implying spirit, courage and a ruthless tearing-down of all existing barriers in the interests of a new formal freedom that never degenerated into formlessness. This was a Symphony, and yet, not a Symphony !

When, to the noble sound of the organ, the « Gretchen » theme eventually achieved supremacy over the infernal forces, the mystical Chorus « Alles Vergängliche : ist nur ein Gleichnis » solemnly rose from sempiternal depths, and Ignaz Dorn jubilantly announced the solo-tenor and sang « Das Ewig-Weibliche, Zieht uns hinan » , Anton Bruckner fell upon his neck, his eyes moist with tears.

« Dorn ! my dear friend ! Thank you ! thank you ! » , he stammered, and kissed him.

The authors of fictional biographies of creative artists nearly always have a sure instinct for those episodes in the lives of their victims which are still virgin soil for the serious biographer. There, they can weave their fantasies in a particularly elaborate and spectacular way. And that goes for Louise George Bachmann, from whose book, « Bruckner : Der Roman der Sinfonie » (Bruckner : The Novel of the Symphony) , the above extract is taken. In the Linz edition of 1946, Ignaz Dorn is presented to us, between pages 171 and 210, as the closest friend of Bruckner, the Linz Cathedral organist. He is depicted as a musical adviser, passing-on his enthusiasm for new trends that inspire him, but also as a go-between in affairs of the heart.

Who was Ignaz Dorn, in reality ? The specialist literature is not very informative ; where Dorn is mentioned at all, the reference is invariably based on statements in the August Göllerich / Max Auer, Bruckner biography. Just as frequently, however, writers regard Bruckner's prentice years as having come to an end after his studies with Otto Kitzler and their parting celebration at the « Jäger am Kürnberg » guest-house restaurant, on 10 July 1863.

But where Ignaz Dorn's name does occur, mention is generally made of his importance to Bruckner. It will be noted that he not only expanded the latter's knowledge of Wagner (Bruckner had studied « Tannhäuser » with Kitzler, but it was with Dorn that he went through « Der fliegende Holländer » and « Lohengrin ») , but also acquainted him with the works of Hector Berlioz and Franz Liszt, especially the « Symphonie fantastique » and « Faust Symphony » . Dorn made his pupil a present of the score of the « Faust Symphony » , in which he inscribed the dedication :

« Memento of your sincere friend, Ignaz Dorn. »

The son of a school Master, Ignaz Dorn was born in Vienna around 1830. He was probably meant to follow in his father's footsteps, because he sat a 1st examination for private students at the Saint-Anna teachers' training college in Vienna, on 24 September 1847. Compared to other students, his academic achievements were fairly mediocre. Teaching must have been forced upon him as a way of earning a living, because he never sat the 2nd examination. We may safely assume that the young Dorn was among the enthusiasts flocking to cheer Hector Berlioz at his guest-

appearances in Vienna during the winter of 1845-1846, which drew from a reviewer for the « Neue Zeitschrift für Musik » the censorious comment :

« Berlioz caused an excitement among musicians that would be appalling, were it not so ludicrous. »

In the course of his visit, Berlioz conducted his « Symphonie fantastique » twice in November 1845, and a 3rd time by public demand at the beginning of 1846.

In the years that followed, Dorn resolved to become a musician.

Soon, he had mastered all the stringed and wind instruments « with equal facility » , to quote Eduard Kremser in an obituary notice, and was engaged as a violinist by the Theatre Orchestra of the Vienna Opera. There, he was soon known as an ardent supporter of the « Music of the Future » , or a Wagner « nut » , as his colleagues put it.

In time, Dorn's undoubted musical talents impelled him to try his hand as a composer. He composed not just as a hobby but was regarded by his fellow Viennese as a composer of the most ultra-modern tendency. On at least 4 occasions, during 1861 and 1862, he presented his own compositions to audiences in the (old) « Musikvereins-Saal unter den Tuchlauben » and the « Ehrbar Salon » .

In 1863, Dorn moved to Linz. He was employed at the regional Theatre Ist as a violinist, then, as an assistant-conductor, and it was here that Anton Bruckner got to know and appreciate him. Dorn not only fanned the flame of the Cathedral organist's enthusiasm for Wagner but also introduced him to the arts of Berlioz and Liszt. He witnessed the genesis of Bruckner's Symphony No. « 0 » and 1st Symphony as well as the D minor Mass. He must be credited with supporting Bruckner when that composer's utterly original musical language was suddenly emerging and breaking free of its shackles.

When, according to Göllerich and Auer, Bruckner said to him :

« Here, my dear Dorn, just take a look, is one allowed to write this ? »

Dorn replied :

« You must feel free to do whatever you want. You've got what it takes, we all know that, and you are going to be a very great man. »

When they met at Bruckner's lodgings in the sexton's house, Dorn went overboard not only for Bruckner's 1st Symphony, which was then on the stocks, but also for « Kapellmeister » Karl Zappe's elder daughter, to whom he secretly became engaged. Soon, however, Otto Kitzler appointed him as his assistant in Brunn (Brno) . 3 months before the wedding he had arranged, the young lady broke-off the engagement. Dorn succumbed to alcohol (presumably not only because of professional set-backs) and eventually, in 1871, he was dismissed from his post. He found work as a conductor at the « Neue Welt » , a celebrated palace of delights in the Hietzing district of Vienna where Eduard and

Josef Strauß were giving concerts, the « Wiener Männergesang-Verein » staged its summer serenades and a gala took place nearly every evening during the summer.

After the major Wagner concert that was held in Vienna, on 12 May 1872, the 3 friends (Bruckner, Kitzler and Dorn) met for the last time. Dorn sought an audience with Wagner but was turned-away « gruffly and coldly » (Eduard Kremser) . This was too much for his unhinged, alcohol-ravaged mind. While conducting in Hietzing, he was overtaken by madness and died in the Viennese poor-house soon afterwards. It was Bruckner who saw to his funeral, as is evident from his letter to Kremser, dated 25 June 1872.

As a composer, Ignaz Dorn was more prolific than was at 1st supposed. We now know of 2 Masses, 1 Symphony, 2 Concert Overtures, 1 Piano Fantasy, at least 1 String Quartet, 1 Quartet for 4 violins, 1 « Grand Sonata » for violin and piano, in addition to at least 9 stage-works.

Through a fortunate sequence of events, Dorn's Symphony for full-orchestra came into the possession of the family of Karl Zappe, who was « Kapellmeister » at Linz Cathedral. Dorn called the work : « Labyrinth-Bilder oder Traum und Erwachen. Charakteristische Sinfonie » (Labyrinth Images or Dream and Awakening. Characteristic Symphony) . This, then, is an example of programme music, albeit in the broader sense and without a detailed programme ; our thoughts are simply guided by the title in a particular direction. If Dorn was inspired by Berlioz's « Symphonie fantastique » , then, it would have been the 2nd, later version, in which the fever - or opium-induced dreams are dreamt by Lelio before he wakes-up on the stage-apron. Another possible model would be the « Per aspera ad astra » sequence which underlies and dictates the form of nearly all the Symphonic-poems of Liszt.

The 2 parts of the programmatic content, « Dream and Awakening » , are encapsulated in the 1st theme of Dorn's Symphony. Another link with the « Symphonie fantastique » is a waltz episode which makes its 1st appearance in a rapt « cantabile » theme and recurs later, under the heading « Valse » , in an imaginatively heightened ball-room scene.

The instrumentation ? This is an interesting question in view of the fact that it was reputedly Dorn who introduced Bruckner to Berlioz's music. The orchestra does not go beyond the usual bounds of the period. The woodwind comprises 1 piccolo, 2 flutes, 2 oboes (plus 1 « cor anglais ») , 2 clarinets (plus 1 bass-clarinet) and up to 3 bassoons. The only difference in the « Symphonie fantastique » is that this has no bass-clarinet but uses up to 4 bassoons. Liszt is even tamer in his « Faust Symphony » , where he uses double woodwinds, although the « Gretchen » movement calls for 8 flutes.

The brass in Dorn's instrumentation consist of 4 French horns, 2 trumpets (4 in certain passages) and 3 trombones (alto, tenor, bass) . By comparison, Berlioz adds 2 « cornets à pistons » and 2 tubas. Liszt substitutes a 2nd tenor trombone for the alto trombone and adds 1 tuba. Wagner and Bruckner supplement the 3 trombones with 1 tuba (bass or contrabass) , and Bruckner uses up to 8 horns in his 9th Symphony. Hence, Dorn's scoring for brass is fairly conventional.

In keeping with the swiftly changing pictorial associations in Dorn's « Labyrinth Images » , the percussion is copious :

2 kettledrums, cymbals, 1 triangle, 1 tambourine, 1 snare-drum and 1 bass-drum. Berlioz uses only 2 kettledrums, cymbals and 1 bass drum in his « Symphonie fantastique », Liszt kettle-drums, cymbals and 1 triangle in his « Faust Symphony ». All 3 works feature 1 harp - and, of course, a string section.

Let us draw a brief comparison with Wagner and Bruckner. « Tannhäuser », « Der fliegende Holländer » and « Die Meistersinger von Nürnberg » are scored for double woodwind, « Lohengrin » for triple, « Parsifal » and the « Ring » for quadruple woodwind. Whenever Wagner enlarges the woodwind section, he selects a 3rd instrument with a different timbre, such as a « cor anglais » or bass-clarinet. Bruckner only uses triple woodwinds in his 8th and 9th Symphonies. So, in this respect, Dorn comes closest to the « Symphonie fantastique » or early Wagner. He uses extra-instruments not to re-inforce the basic sound but for the sake of nuance and characterization.

In their instrumentation, then, the 3 composers do not differ greatly. There is, however, a perceptible difference in the way they use their instruments and, thus, in the orchestral sound. Compared to Dorn's slender, transparent sound, the scores of Berlioz and Liszt seem more solid and compact, even where individual instruments are emphasized (Berlioz's « Scène aux champs », Liszt's « Gretchen » movement) . Dorn's orchestral writing is colourful, kaleidoscopic, divided into segments, indeed restless. Almost throughout, the thematic activity and structurally important passages are entrusted to the winds, whose dominance is striking. Wind and string « choirs » are generally opposed to one another, or else 1 block of instruments will fade right into the background and accompany the other. There is little mixing together of wind and string sonorities ; this tends to occur only at « tutti » climaxes. The frequent recourse to solo or recitative-like passages lends to the central section, in particular, an extremely expressive character.

With regard to formal structure, the differences from the foregoing works by Berlioz and Liszt are even more pronounced. Dorn's « Labyrinth Images » are subdivided into musical sections like a Symphonic-poem, but not into movements. Overall, the work might be divided into either 2 parts (the « Dream » and the « Awakening ») or 3.

Considered in its more external features (the poetic concept and instrumentation) , Dorn's score suggests the influence of the « Symphonie fantastique », but thematic analysis shows that Liszt's « Faust Symphony » was a dominant influence. The premiere of this Symphony was given in Weimar, on 5 September 1857, to mark the unveiling of the « Goethe-Schiller » monument. It sparked-off a fierce controversy between modern (« neudeutsche ») and conservative schools of thought. According to August Stradal (this reference must be credited to Constantin Floros) , the « Faust Symphony » was the only Symphonic work by Franz Liszt which Bruckner knew intimately and which he admired. As we have seen, it was Ignaz Dorn who acquainted Bruckner with the work only a few years after its premiere and gave him the score. And Dorn's « Labyrinth-Bilder » Symphony is, in a sense, a homage to Liszt's « Faust » .

Dorn introduced his Symphony to the Viennese public at the « Musikvereinsaal » , on 2 February 1861. The programme included several other works by him, and this was the 1st major concert of his music. The devastating criticisms of Selmar Bagge in the « Deutsche Musik-Zeitung » (« features of the most modern anal art » was one comment) must have been a crushing blow for him.

Eduard Kremser was to couch his reservations in rather milder language in his obituary notice :

« His compositional talent was, by no means, insignificant. He composed with great facility, showed no lack of themes and motifs and ranged freely across the whole spectrum of musical techniques. He was, however, not yet mature enough, and had experienced too little grief and sorrow, to be capable of proving in his music that his heart was governed by great and rapturous emotions. Nor was his position in the 2nd violins of an Opera orchestra calculated to give his style the necessary unity ; there were too many reminiscences of other composers ringing in his ears, and he was not always able to dismiss these from his mind. »

In his « feuilleton » , Kremser followed this notice with a review of Bruckner's Mass in F minor. Bruckner responded to the article in a letter to Kremser, and it is to Bruckner that I leave the final words on the tragic personality of Ignaz Dorn :

« I have just returned from the obsequies for my intimate late friend Dorn, which I arranged in the Chapel of the Municipal poor-house. How I thank you for the affection you showed for our departed friend ! Precisely, the 2 of us managing to appear on the same page !!! That was very moving ! On the day of the Wagner concert, Dorn was with me until nearly midnight and asked to see my compositions, with which he was highly-delighted. I deeply admired his talent ! What a pity this is ! »

This article is adapted from a text published by the « Anton Bruckner Institut Linz » (ABIL) in the « Bruckner Symposionbericht Linz 1987 » (MV 308) and kindly brought to our notice by Bo Hyttner. Further information will be found in Doctor Elisabeth Maier's article, « Bruckners oberösterreichische Lehre » in the « Bruckner Symposionbericht Linz 1988 » (MV 309) .

(Copy of Bruckner's letter to Eduard Kremser was kindly provided by Doctor Franz Scheder from Nuremberg.)

...

C'est après son travail avec son professeur d'orchestration Otto Kitzler que Bruckner semble trouver une voix plus singulière comme l'indiquerait sa Messe en ré mineur de 1864.

WAB 73

19 mars 1864 : WAB 73 - « Herbstlied » (chant d'automne) , lied (69 mesures) en fa dièse mineur pour 2 voix de soprano, chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) et piano. Composé à Linz sur le texte « Durch die Wälder streif' ich munter, wenn der Wind die Stämme rüttelt » (je suis regaillardi par le vent qui agite les troncs à travers la forêt) de l'écrivain allemand Friedrich von Sallet (1812-1843) . Création à Linz, le 24 novembre 1864.

Bruckner a composé cette œuvre le 19 mars 1864 pour son ami Josef Hafferl, ancien président de l'orphéon « Frohsinn » de Linz. La dédicace est la suivante :

« Dédié avec la plus grande estime P. T. (" praemisso titulo ") à son acolyte et ami, monsieur Josef Hafferl. »

Lors de la première, le 24 novembre 1864 à la « Redoutensaal » (salle de bal) de Linz, c'est Bruckner lui-même qui dirigeait. Maria Schimatschek et Anna Bergmann ont été les solistes avec le « Frohsinn ». La tonalité fondamentale en fa dièse mineur est un cas unique chez Bruckner.

1^{re} édition : UE 3290, Viktor Keldorfer, Universal-Edition, Vienne (1911) ; avec un avant-propos de Viktor Keldorfer.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke », pages 54-61.

Durch die Wälder streif' ich munter,
Wenn der Wind die Stämme rüttelt
Und mit Rasseln bunt und bunter
Blatt auf Blatt herschüttelt.
Denn es träumt bei solchem Klange
Sich gar schön vom Frühlingshauche,
Von der Nachtigall Gesänge
Und vom jungen Grün am Strauche.
Lustig schreit' ich durchs Gefilde,
Wo verdorrte Disteln nicken,
Denk' an Maienröslein milde
Mit den morgenfrischen Blicken.
Nach dem Himmel schau' ich gerne,
Wenn ihn Wolken schwarz bedecken,
Denk an tausend liebe Sterne,
Die dahinter sich verstecken.

Friedrich von Sallet

L'écrivain allemand Friedrich von Sallet est né le 20 avril 1812 à Neiße et est décédé le 21 février 1843 à Reichau, près de Niemcza (Silésie). Il est connu essentiellement pour ses poèmes politiques et anti-religieux. Dans de nombreux ouvrages satiriques, il attaque le militarisme de son temps.

Friedrich von Sallet est le fils d'un ingénieur capitaine décédé en 1814. Il passe son enfance à Breslau, où il révèle déjà un intérêt pour la poésie. En 1824, il intègre le corps des Cadets de Potsdam puis, en 1826, celui de Berlin. Dès cette époque, il commence à composer des poèmes et des drames. À 17 ans, il rejoint Mayence comme officier. L'année après, il est à Trèves, où il se lie d'amitié avec Eduard Duller.

Il se livre à la critique du militarisme de son temps dans des poèmes et des articles satiriques. Ceux-ci lui valent, en 1832, d'être condamné à 2 mois de détention dans la forteresse de Zürich. À sa libération, il se tourne vers les lettres. Abandonnant le drame, il se borne à publier des poèmes. En 1835, il se rejoint l'école militaire de Berlin, où il doit

occuper les fonctions de professeur. L'année suivante paraît le 1er recueil de ses poèmes.

À la fin de 1838, il quitte l'armée et se rend à Breslau, où il se consacre à la rédaction de son œuvre. Il est alors particulièrement influencé par la philosophie de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Son principal succès sera l'Évangile laïc (« Laienevangelium ») publié en 1879 et qui connaîtra 9 éditions. Dans « Atheisten und Gottlosen unserer Zeit », il aborde le christianisme. Il décrit la déification de l'homme comme la plus haute tâche du christianisme et veut fonder dans ce but un nouveau système moral, qui est rejeté des cercles religieux orthodoxes comme « athée » ou « panthéiste ». En conséquence, l'ensemble de ses livres sont retirés des bibliothèques scolaires prussiennes.

En juillet 1841, Friedrich von Sallet se marie avec sa cousine Caroline von Burgsdorff à Breslau. Ils auront 1 enfant. Sallet va mourir 2 ans plus tard, à Reichau.

...

Friedrich von Sallet (geboren 20. April 1812 in Neiße ; gestorben 21. Februar 1843 in Reichau bei Nimptsch im niederschlesischen Landkreis Strehlen) war ein deutscher Schriftsteller, der vor allem durch seine politischen und religionskritischen Gedichte bekannt wurde. In zahlreichen satirischen Werken griff er zudem das Militärwesen seiner Zeit an.

Friedrich von Sallet wurde 1812 als Sohn eines Ingenieurhauptmanns geboren, der bereits 1814 verstarb. Seine Kindheit verbrachte Friedrich von Sallet in Breslau, wo er schon bald ein Interesse für die Poesie zeigte. Im Jahr 1824 trat er in das Kadettenkorps von Potsdam ein, 1826 in das von Berlin. Schon zu dieser Zeit schrieb Friedrich von Sallet Gedichte und Dramen. Mit nur 17 Jahren wurde Friedrich von Sallet als Offizier nach Mainz geschickt, ein Jahr später ging er nach Trier, wo er mit Eduard Duller Freundschaft schloß.

Kritik am Militärwesen der Zeit übte er zu dieser Zeit vor allem mit satirischen Aufsätzen und Gedichten, wofür er 1832 zu zwei Monaten Festungshaft in Jülich verurteilt wurde. Nach Ende seiner Haft wandte er sich verstärkt dem Schreiben zu. Statt Dramen beschränkte er sich nun ausschließlich auf das Verfassen von Gedichten. Er ging 1835 nach Berlin auf die Kriegsschule, um sich auf eine Lehrerstelle an einer Kadettenanstalt vorzubereiten. Im selben Jahr erschien auch eine erste Sammlung seiner frühen Gedichte.

Ende 1838 nahm er seinen Abschied vom Militär und wandte sich nach Breslau, wo er sich ausschließlich der Verfassung eigener Werke widmete. Besonders beeinflusst wurde er zu dieser Zeit von Georg Wilhelm Friedrich Hegels Philosophie. In seinen folgenden Werken wie dem Laienevangelium, das als sein erfolgreichstes Werk 1879 bereits die 9. Auflage erlebte, und den Atheisten und Gottlosen unserer Zeit setzt sich von Sallet mit dem Christentum auseinander. Er sieht dabei die Gottwerdung des Menschen als die höchste Aufgabe des Christentums dar und wollte zu diesem Zweck ein neues System der Sittlichkeit begründen, welches von den kirchlich-orthodoxen Kreisen als « atheistisch » beziehungsweise « pantheistisch » abgelehnt wurde. In der Folge wurden alle seine Texte aus den preußischen Schullesebüchern verbannt.

Im Juli 1841 heiratete Friedrich von Sallet in Breslau seine Cousine Caroline von Burgsdorff. Der Ehe entstammt ein Kind, Alfred von Sallet (1842-1897) . Friedrich von Sallet verstarb bereits zwei Jahre später in Reichau.

Werke

Gedichte (1835) .

Funken (1838) .

Schön Irla. Märchen (1838) .

Die wahnsinnige Flasche. Epos (1838) .

Contraste und Paradoxen (1838) .

Laienevangelium (1842) .

Gesammelte Gedichte (1843) .

Die Atheisten und Gottlosen unserer Zeit (1844) .

Erläuterung zum zweiten Teile vom Goetheschen Faust für Frauen (1844) .

Sämtliche Schriften (1845-1848)

Band 1 : Laien-Evangelium.

Band 2 : Gesammelte Gedichte.

Band 3 : Contraste und Paradoxen.

Band 4 : Schön Irla / Die wahnsinnige Flasche / Funken / Nachgelassene Gedichte.

Band 5 : Die Atheisten und Gottlosen unserer Zeit / Politische und literar-ästhetische Aufsätze.

Band 6 : Percy's Überreste altenglischer Poesie (Übersetzung) .

Zahlreiche Gedichte Friedrich von Sallets erschienen zu Lebzeiten in Zeitschriften, zum Beispiel dem Norddeutschen Frühlingalmanach und dem Chamisso'schen Musenalmanach. Als Übersetzer war er bei Percys Überresten der altenglischen Poesie tätig, das er 1836 zusammen mit seinem Bruder Carl Jungnitz ins Deutsche übertrug.

WAB 89

12 avril 1864 : **WAB 89** - « Um Mitternacht » (vers minuit) n° 1, cantate profane (59 mesures) en fa mineur pour voix d'alto, chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) et piano. Composée à Linz sur le texte « Um Mitternacht, in ernster Stunde, tönt oft ein wundersamer Klang » (vers minuit, heure fatidique, un son merveilleux se fait souvent entendre) de l'écrivain allemand (poète, prosateur, dramaturge, historien et rédacteur de presse) Robert Eduard Prutz (1816-1872) . Dédiée à l'Association chorale de Linz (« Sängerbund Linz ») . Création à Linz, le 11 décembre 1864. Bruckner utilisera le même texte pour sa seconde version du « Um Mitternacht » (**WAB 90**) .

Bruckner a terminé cette composition dédiée au « Sängerbund » de Linz, le 12 avril 1864. Il a dirigé lui-même la première, le 11 décembre 1864, lors de la fête donnée pour la fondation du « Sängerbund » dans la « Redoutensaal » de Linz où mademoiselle von Lutterotti chantait la partie solo. Le 11 février 1886, Bruckner termina à Vienne la 2^e adaptation (**WAB 90**) sans piano, et avec un ténor solo à la place du alto solo. Cette version fut jouée, en première, le 15 avril 1886, puis fut représentée à nouveau lors d'un concert pour une fondation ; à savoir, l'orphéon « Frohsinn » sous la direction de Wilhelm Floderer.

1^{re} édition : UE 3292, Viktor Keldorfer, Universal-Edition, Vienne (1911) ; avec un avant-propos de Viktor Keldorfer.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 62-69.

Um Mitternacht, in ernster Stunde,
Tönt oft ein wundersamer Klang.
's Ist wie aus liebem Muttermunde
Ein freundlich tröstlicher Gesang.
In süßen, unbelauschten Tränen
Löst er des Herzens bange Pein,
Und alles unmutvolle Sehnen
Und allen Kummer wiegt er ein.
Als käm' der Mai des Lebens wieder,
Regt sich's im Herzen wunderbar :
Da quillen Töne, keimen Lieder,
Da wird die Seele jung und klar.
So tönet oft das stille Läuten,
Doch ich versteh' die Weise nie,
Und nur mitunter möchte' ich's deuten,
Als wär's der Kindheit Melodie.

Robert Eduard Prutz

Poète allemand et prosateur, Robert Eduard Prutz est né le 30 mai 1816 à Stettin et est décédé le 21 juin 1872 à Stettin (aujourd'hui, Szczecin, en Pologne) . Il étudie la philologie, la philosophie et l'histoire à Berlin, Breslau et Halle. Après avoir obtenu son diplôme à Halle, il s'associe avec Arnold Ruge pour fonder le « Hallesche Jahrbücher » (rétrospective annuelle de Halle) . Il sera soumis à une étroite surveillance policière à cause de ses opinions politiques progressistes. Pour cette raison, il se rend à Léna où, sur la foi d'une excellente monographie, « Der Göttinger Dichterbund » (1841) , il espère décrocher un poste de professeur à l'Université. Il sera cependant expulsé de la ville après avoir commis des infractions au code d'éthique de presse. Ce n'est qu'en 1846 qu'il sera autorisé à donner des conférences à Berlin. De 1849 à 1859, il s'avèrera un extraordinaire professeur de littérature à Halle. Il prendra sa retraite à Stettin, en 1859.

Prutz appartenait au groupe de poètes politiques qui ont dominé la littérature allemande entre 1841 et 1848. Ses poèmes sont plus remarquables pour leur tendance libérale que leur poésie. Parmi eux, on peut citer « Ein Märchen » (1841) , « Gedichte » (1841) , « Aus der Heimat » (1858) , « Neue Gedichte » (1860) , « Herbstrosen » (1865) , « Buch der Liebe » (1869) . Parmi ses romans remarquables citons : « Das Engelchen » (1851) et « Der Musikantenturm » (1855) . Sa contribution à l'histoire de la littérature et, par ses critiques, à la vie littéraire sont beaucoup plus importantes : « Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters » (1847) ; « Ludwig Holberg » (1857) ; « Die deutsche Literatur der Gegenwart » (1859) , et « Menschen und Bücher » (1862) . Prutz a également écrit quelques drames mais de peu de mérite. Son fils, Hans Prutz, deviendra un historien remarquable.

...

The German poet and prose writer Robert Eduard Prutz was born on 30 May 1816 at Stettin (modern day Szczecin) and died on 21 June 1872 at Stettin.

Prutz studied philology, philosophy and history at Berlin, Breslau, and Halle, and in the last-named became associated, after taking his degree, with Arnold Ruge in the publication of the « Hallesche Jahrbücher » . Subjected on account of his advanced political views to police surveillance, he removed to Jena, where, on the strength of an excellent monograph, « Der Göttinger Dichterbund » (1841) , he hoped to obtain an academic appointment. He was, however, expelled from the town for offending against the press laws, and it was not until 1846 that he received permission to lecture in Berlin. From 1849 to 1859, he was extraordinary professor of literature at Halle, but retired in 1859 to Stettin, where he died in 1872.

Prutz belonged to the group of political poets who dominated German literature between 1841 and 1848 ; his poems are more conspicuous for their liberal tendency than their poetry. Among them may be mentioned « Ein Märchen » (1841) ; « Gedichte » (1841) ; « Aus der Heimat » (1858) ; « Neue Gedichte » (1860) ; « Herbstrosen » (1865) ; « Buch der Liebe » (1869) . Among his novels are noteworthy, « Das Engelchen » (1851) and « Der Musikantenturm » (1855) . Much more important are his contributions to literary history and criticism : « Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters » (1847) ; « Ludwig Holberg » (1857) ; « Die deutsche Literatur der Gegenwart » (1859) , and « Menschen und Bücher » (1862) . Prutz also wrote some dramas of little merit.

His son, Hans Prutz, was a notable historian.

...

Robert Eduard Prutz (1816-1872) studied philology, philosophy and history at Berlin, Breslau and Halle, and in the last-named became associated, after taking his degree, with Arnold Ruge in the publication of the « Hallesche Jahrbacher ». Subjected on account of his advanced political views to police surveillance, he removed to Jena, where, on the strength of an excellent monograph, « Der Göttinger Dichterbund » (1841) , he hoped to obtain an academic appointment. He was, however, expelled from the town for offending against the press laws, and it was not until 1846 that he received permission to lecture in Berlin. From 1849 to 1859, he was extraordinary professor of literature at Halle, but retired in 1859 to Stettin, where he died on the 21st of June 1872.

Prutz belonged to the group of political poets who dominated German literature between 1841 and 1848 ; his poems are more conspicuous for their liberal tendency than their poetry.

...

Robert Eduard Prutz (geboren 30. Mai 1816 in Stettin ; gestorben 21. Juni 1872 ebenda) war ein deutscher Schriftsteller, Dramatiker, Pressehistoriker und einer der markantesten Publizisten des Vormärz.

Robert Prutz (Sohn eines Kaufmanns) besuchte in Stettin das Marienstiftsgymnasium. Anschließend studierte er von 1834 bis 1838 Philologie in Berlin, Breslau und Halle. 1837 wurde er Corpsschleifenträger der Borussia Halle. Das Corps verlieh ihm später die Ehrenmitgliedschaft.

Er wurde ein engagierter Literaturwissenschaftler und Dichter, Dramaturg und Universitätsprofessor. Mit Adelbert von Chamisso arbeitete er am Musenalmanach und der Rheinischen Zeitung und gab in Halle gemeinsam mit Arnold Ruge die Hallischen Jahrbücher heraus. Wegen seiner radikalen Ansichten politisch verdächtig, zog er sich nach Jena zurück, wo er 1841 die Abhandlung Der Göttinger Dichterbund verfasste. Wegen seiner Kritik an der Zensur wurde er der Stadt verwiesen. 1843 bis 1848 war er Herausgeber des Literaturhistorischen Taschenbuchs. Seine 1845 verfasste dramatische Satire Die politische Wochenstube brachte ihm eine Anklage wegen Majestätsbeleidigung ein, die durch Alexander von Humboldts Vermittlung niedergeschlagen wurde. 1846 lehrte er in Berlin, war 1847 Dramaturg in Hamburg und 1849 bis 1859 außerordentlicher Professor für Literatur in Halle. 1851 bis 1866 gab er unter dem Titel Deutsches Museum eine Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben heraus.

1857 zog er wieder in seine Heimatstadt Stettin. 1862 erlitt er einen ersten Schlaganfall ; an den Folgen eines zweiten Schlaganfalls starb Robert Prutz im Jahre 1872.

Sein Sohn Hans Prutz war Historiker und Hochschullehrer.

Pereant die Liberalen (Robert Prutz, 1845) :

Pereant die Liberalen,
Die nur reden, die nur prahlen,
Nur mit Worten stets bezahlen,
Aber arm an Taten sind :
Die bald hier- , bald dorthin sehen,
Bald nach rechts, nach links sich drehen
Wie die Fahne vor dem Wind.
Pereant die Liberalen,
Jene blassen, jene fahlen,
Die in Zeitung und Journalen
Philosophisch sich ergehn :
Aber bei des Bettlers Schmerzen
Weisheitsvoll, mit kaltem Herzen
Ungerührt vorübergehn.
Pereant die Liberalen,
Die bei schwelgerischen Mahlen
Bei gefüllten Festpokalen
Turm der Freiheit sich genannt
Und die doch um einen Titel
Zensor werden oder Büttel
Oder gar ein Denunziant.

...

Der Rhein (1840) .

Ein Märchen (1841) .

Gedichte (1841) .

Aus der Heimat (1858) .

Neue Gedichte (1860) .

Herbstrosen (1865) .

Buch der Liebe (1869) .

Das Engelchen. Roman (3 Bände, 1851) .

Felix. Roman (2 Bände, 1851) .

Der Musikantenthurm. Roman in fünf Büchern (3 Bände, 1855) .

Helene. Ein Frauenleben (3 Bände, 1856) .

Oberndorf (3 Bände, 1862) .

Beiträge zur Literaturgeschichte und -kritik :

Die politische Poesie der Deutschen (1845) .

Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters (1847) .

Ludwig Holberg (1857) .

Die deutsche Literatur der Gegenwart (1859) Zweite Auflage Band I (1870) .

Menschen und Bücher (1862) .

Beiträge zur Pressegeschichte :

Geschichte des deutschen Journalismus. Zum ersten Male vollständig aus den Quellen gearbeitet. Erster Theil. Verlag C. F. Kius, Hannover 1845 (ein Faksimiledruck erschien 1971 bei Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen) .

Herausgeber

Literarhistorisches Taschenbuch. Wigand, Leipzig (Jahrgang 1-2) ; Kius, Hannover (Jahrgang 3-6) , 1843-1848.

Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben. Brockhaus, Leipzig (1851-1867) . Herausgeber von Robert Prutz und Wilhelm Wolfsohn, (ab Oktober 1851) Robert Prutz, (ab 1866) Robert Prutz und Karl Frenzel.

Prosa und Lyrik. Herausgeber von Heinrich Leber. Reclam, Leipzig (1961) .

Schriften zur Literatur und Politik. Ausgewählt und m. einer Einf. Herausgeber von Bernd Hüppauf. Niemeyer, Tübingen (1973) .

Zwischen Vaterland und Freiheit. Eine Werkauswahl. Herausgeber und kommentiert von Hartmut Kircher. Mit einem

Geleitwort von Gustav W. Heinemann. Leske, Köln (1975) .

...

Il était naturel qu'Anton Bruckner, organiste dès son plus jeune âge, titulaire de l'instrument du monastère de Saint-Florian (1845-1855) , puis de la cathédrale de Linz (1856-1868) , occupant donc des fonctions liturgiques, composât pour le chœur de nombreuses pièces à caractère religieux. On connaît 3 Messes de Bruckner mais, en fait, le catalogue de ses œuvres en retient 7.

WAB 26 : Messe n° 1

Mai ou juin au 29 septembre 1864 : WAB 26 - Messe n° 1 en ré mineur pour quatuor vocal (SATB) , chœur mixte à 4 voix a cappella (SATB) , orchestre (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 2 cors en fa, 2 trompettes en ré, 3 trombones, timbales, cordes) et orgue ad libitum (Credo) . Durée approximative : 44 minutes. Livret : Messe ordinaire (traditionnelle) . Achevée le 22 ou le 29 septembre. Des révisions seront effectuées en 1876 de même qu'en 1881-1882 : les différences se situent principalement au niveau de l'articulation et de la dynamique. La Messe sera donnée en première durant la célébration tenue le 20 novembre en la vieille cathédrale de Linz, sous la direction du compositeur. Elle s'avérera une totale réussite.

La Messe atteindra droit au cœur le bon évêque Rüdiger qui avouera plus tard qu'il avait été incapable de prier en raison de l'intensité et de la beauté de la musique de son ami. D'ailleurs, le « Wiener Fremdenblatt » rapportera lors du 70e anniversaire de naissance du Maître de Saint-Florian : « Souvent, Bruckner devait retourner à Linz parce que monseigneur Franz-Josef Rüdiger avait besoin de musique pour stimuler sa dévotion. Malgré les inconvénients, le musicien acquiesçait volontiers aux demandes de son Supérieur. »

C'est peut-être pour cela qu'une seconde représentation, appelée « Concert spirituel » , sera organisée le 18 décembre, dans la Salle de bal de Linz (« Linzer Redoutensaal ») , en raison de la forte demande. Après le concert, Bruckner recevra pour l'occasion une couronne de laurier de la part du commentateur et citoyen influent de Linz, Moritz von Mayfeld (1817-1904) . Ce dernier lui dira alors : « L'art ne touche pas toujours le divin mais il doit toujours mener à la divinité. » . (« Von einer Gottheit einstens ausgegangen-Muß die Kunst zur Gottheit wieder führen. ») Mayfeld crut déceler l'éclosion soudaine d'un génie (pour bien intentionné qu'il fût, cet ami de Bruckner ne se doutait ni de la somme de travaux, ni de l'évolution continue dont l'œuvre était en vérité l'aboutissement) .

Moritz von Mayfeld écrira dans son article du « Abendblatt » (le Journal du Soir) :

« Je peux affirmer que le 18 décembre 1864 fut le jour où l'étoile de Bruckner s'est élevée pour la 1re fois, brillant dans toute sa splendeur. Il a exprimé sa grande originalité à travers son propre chemin. Il est difficile de prévoir où cette nouvelle approche (soit la richesse de son imagination, son savoir-faire musical et ses connaissances techniques) le mènera. Une seule chose est sûre, il abordera dans un proche avenir le domaine de la Symphonie, et ce avec le plus grand succès. »

Mais en revanche, les détracteurs de la Messe (surtout les partisans du mouvement Cécilianiste) « souhaitaient » méchamment que Bruckner entre dans le « Royaume de la Symphonie ! » .

Autre exécution en concert à Hambourg, le 31 mars 1893, sous la direction de Gustav Mahler. Concert donné à la mémoire de Bruckner à Vienne, le 17 janvier 1897, sous la direction du chef et compositeur Richard von Perger (1854-1911) .

Devant la lourdeur de sa charge, Franz-Josef Rüdiger trouvait toujours refuge, réconfort et ressourcement dans le jeu organistique de Bruckner. Les œuvres du Maître de Saint-Florian lui procureront espoir et détermination. Pour l'évêque, cela ressemblait à une sorte de méditation ou de prière. Promoteur de 1er plan, Rüdiger donnera à Bruckner la possibilité de recevoir l'enseignement de Simon Sechter. Suite au décès de ce dernier, 9 octobre 1867, Rüdiger incitera fortement son poulain à accepter le poste laissé vacant depuis ce temps au Conservatoire de Vienne.

...

Composée en 1864 ; révision en 1876 et 1881-1882. Les différences entre les éditions sont minimes.

1re édition (sur la page-titre, « Messe in D ») : Max von Oberleithner, Johann Groß (S. A. Reiss) , Innsbruck (1892) ; dans une réduction pour piano de Ferdinand Löwe. La basse intervient dans le Gloria, entre les lettres K et L (mesures 99 à 106) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVI, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1957) (1996) . Dans cette édition, le chœur chante le Miserere.

Version révisée : Philharmonia (264) , édition Josef Venantius von WöB (1924) , Wiener Philharmoniker 264. Sur la page-titre : « Messe in D » .

L'œuvre est en 6 parties :

Kyrie (Alla breve - mehr langsam) .

Gloria (Allegro) (ré majeur) .

Credo (Moderato) .

Sanctus (Moderato) .

Benedictus (Moderato) (sol majeur) - Osanna (Allegro moderato) .

Agnus Dei (Andante quasi Allegretto) (sol mineur) - Dona (Allegro moderato) (D major) .

...

WAB 26 (1864) : Mass No. 1 in D minor for vocal quartet (SATB) , mixed choir (SATB) , orchestra (2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets in B-flat, 2 bassoons, 2 horns in F, 2 trumpets in D, 3 trombones, timpani, strings) and organ ad libitum (Credo) . Librettist : Mass ordinary (Traditional) . Completed in 1864 and performed on November 20 at Linz Cathedral, with composer conducting ; revised in 1876, and 1881-1882.

Average Duration : 44 minutes.

In 6 movements :

Kyrie (Alla breve - mehr langsam) .

Gloria (Allegro) (D major) .

Credo (Moderato) .

Sanctus (Moderato) .

Benedictus (Moderato) (G major) - Osanna (Allegro moderato) .

Agnus Dei (Andante quasi Allegretto) (G minor) - Dona (Allegro moderato) (D major) .

1st Publication : 1892.

Anton Bruckner's years in Linz were productive in a formative sense and essentially positive ones. He was respected as cathedral organist and choral conductor. This relatively happy time was due in no small part to his superior, Franz-Josef Rüdiger, the Bishop of Linz. The bishop was an ardent lover of music, for him that art being more than a mere adornment to ritual. In addition, Rüdiger had a great respect and affection for Bruckner, regarding the composer as a personal friend. This was notable, given the socially conservative time and place. In this nurturing environment, Bruckner produced the 1st of his mature Masses, the D minor one. The 1st performance, on November 20, 1864, was in service, and affected the good bishop so that he later confessed that he had been unable to pray owing to the intensity and beauty of his friend's music. Perhaps, for this reason, a concert performance followed in December.

Although preceded by 2 smaller Masses and 1 « Requiem » , all youthful works, the D minor Mass is the 1st to bear a number and to stand firmly on the large-scale and idiosyncratic turf which can be termed « Brucknerian » . It falls in line with the great Symphonic Masses of Mozart and Beethoven. The very opening over a pedal anticipates the mystery which will later pervade the Symphonies, as the strings range chromatically and dissonant over a tonic pedal.

With the « Kyrie » , the inclination towards a Symphonic concept emerges in the opening theme, an ascending scale which will reappear throughout other sections of the Mass ; the section also features octave leaps and an ascending chorale, both familiar fingerprints in the composer's mature works. The joyous « Gloria » opens with the traditional plain-chant and features remote modulations, premonitory of the « Te Deum » , as well as re-appearance of the opening theme. The « Credo » shares the characteristics of the former but is more turbulent in nature, finding peace in the central Adagio section. The « Sanctus » alternates Bruckner's expansive eloquence with more animated segments. The winsome « Benedictus » is of interest in that it features the recurring theme in inversion, a favourite device of the composer. In the closing « Agnus Dei » , there occurs a succession of allusions to the Mass' preceding material, most illustrative of Bruckner's inter-relation of sacred music and his personal Symphonic procedure.

...

The Mass No. 1 is a setting of the Mass ordinary. Bruckner composed it in 1864, and revised it in 1876 and 1881-1882. The (small) differences among the versions concern mainly annotations about tempo. For the organ intermezzo of the « Credo » (after « et sepultus est ») , Bruckner composed an alternative with woodwind instruments, so that the conductor can choose between these 2 options.

After ending his 8 year study period by Simon Sechter and Otto Kitzler, Bruckner had composed a few smaller works, as the Festive Cantata (1862) and « Psalm 112 » (1863) , Bruckner composed his 1st great Mass, the Mass in D minor. He completed the work on 29 September 1864.

The premiere of the Mass in the old Linz Cathedral, on 20 November 1864, was successful. Laudatory review in the « Linzer Zeitung » described Bruckner's potential as Symphonic composer and ranked the D minor Mass in the highest echelon of church music.

According to the Catholic practice (as also in Bruckner's previous « Missa solennis » and his following Mass No. 2) , the 1st verse of the « Gloria » and the « Credo » is not composed and has to be intoned by the priest in Gregorian mode before the choir is going on.

The work is divided into 6 parts :

Kyrie - Alla breve (mehr langsam) , D minor.

Gloria - Allegro, D major.

Credo - Moderato, D major.

Sanctus - Maestoso, D major.

Benedictus - Moderato, G major.

Agnus Dei - Andante quasi Allegretto, G minor veering to D major.

When compared to the previous « Missa solennis », the work is more mature in conception with crescendos, which are so characteristic of Bruckner's later Symphonies :

« Wagner's influence is evident as the Orchestra plays a major role setting the stage, developing material and intensifying the drama. Passage by way of illustrating it might be the death and resurrection section of the “ Credo ”. The plaintive a cappella setting of “ passus et sepultus est ” is reflected in pianissimo woodwind (or organ) and brass chorales before the strings propel a tremendous crescendo to a triumphant re-entry of the chorus at “ Et surrexit ”. »

However, there is a continuity with previous works. Several passages, such as the « Qui tollis » of the « Gloria », the central part of the « Credo », and the devoutness of the word « Jesu Christe », the solemnness of « cum gloria » and the dread of the word « mortuorum », were already prefigured in the « Missa solennis ». Moreover, the string pianissimo in the opening bars of the « Kyrie » was also foreshadowed in the opening bars of « Psalm 146 » .

The repeat structure already stubbed in « Psalm 112 » (a product of Otto Kitzler's tutelage) is clearly present in the work : repeat of the starting theme of the Credo in « Et in spiritum », and that of « Deum de Deo » in « Et expecto » ; repeat of the « Osanna » of the « Sanctus » at the end of the « Benedictus » ; and that of the ascending scale of the « Kyrie », of « Et vitam venturi » and of the fugue subject of the « Gloria » in the « Dona nobis » .

Bruckner used also this ascending scale (a reminiscence of the « Qua resurget ex favilla homo reus » from Mozart's « Requiem ») , as a stairway to Heaven in the Adagio of several Symphonies and his « Te Deum » . Its inversion, which Bruckner had used already in the 1st part of his « Psalm 146 » , will be later used in the Andante of the 4th Symphony and is also prefiguring the « Farewell to Life » of the Adagio of the 9th Symphony.

Bruckner used a citation of the « Miserere nobis » from the « Gloria » in the transition to the development of the 1st movement of his 3rd Symphony. At the end of his life, he made again a citation of it, as a kind of supplication, before the climax of the Adagio of his 9th Symphony. As Leopold Nowak wrote :

« Perhaps, the best indication of the high-regard in which Bruckner held this Mass is his use of the “ Miserere ” motif from the “ Gloria ” in the Adagio of the 9th Symphony. He could think of no more fitting music for his farewell to life itself than the humbly pleading 6/4 chord sequences of his days in Linz. »

...

Die Messe Nummer I in D-Moll für Soli, vierstimmigen gemischten Chor, Orchester und Orgel ist ein musikalisches Werk des österreichischen Komponisten Anton Bruckner (WAB 26) . Er komponierte in seinem Leben mehrere Messen, von

denen drei nummeriert werden : D-Moll (Nummer 1) ; E-Moll (Nummer 2) ; und F-Moll (Nummer 3) .

Bruckner schrieb die erste Fassung 1864 unter dem Eindruck einer Aufführung von Richard Wagners Tannhäuser, welche eigentlich zum Geburtstag von Kaiser Franz Josef I. am 18. August hätte aufgeführt werden sollen. Aus Zeitgründen erfolgte die Uraufführung erst am 20. November desselben Jahres im Alten Dom zu Linz. Mit dieser Messe schaffte Bruckner den endgültigen Durchbruch ; die Aufführung war sowohl bei Kritikern und Zeitgenossen als auch beim Publikum ein immenser Erfolg.

1876 und nochmals 1881-1882 revidierte Bruckner das Werk.

Richard von Perger

Richard von Perger (1854-1911) est né dans la ville autrichienne de Graz (ou de Vienne) , le 10 Janvier 1854. Il étudie la composition à Vienne auprès de plusieurs professeurs dont Johannes Brahms (son influence se fera souvent sentir) . Sa carrière se partage entre la composition, la direction et l'enseignement. Il sera nommé directeur du Conservatoire de Rotterdam et, plus tard, directeur du Conservatoire de Vienne, du « Wiener Singverein » (Société chorale de Vienne) et de la « Gesellschaft der Musikfreunde » (Société des Amis de la Musique) . Il écrit dans la plupart des genres (musique orchestrale et vocale) . Sa musique de chambre, en particulier, sera tenue en haute estime.

...

The Viennese conductor, composer and educationist Richard von Perger studied cello and composition privately, then with Johannes Brahms, from 1880 to 1882, under a State grant. He directed the Rotterdam Conservatory, from 1890 to 1895 ; was concert director of the « Gesellschaft der Musikfreunde » in Vienna, from 1895 to 1900 ; and director of the Conservatory of the « Gesellschaft der Musikfreunde » (the Vienna Conservatory) , from 1899 to 1907 ; and was, thus, its last director before it was reconstituted as a State institution, preceding Wilhelm Bopp. Together with Robert Hirschfeld, he wrote a history of the « Gesellschaft der Musikfreunde » , published in its Centenary year, in 1912.

There is no mention of Richard von Perger in Heinrich Schenker's diary, up to 1911.

...

Richard von Perger (geboren 10. Januar 1854 in Wien; gestorben 11. Januar 1911 ebenda) war ein österreichischer Komponist, Dirigent und Musikpädagoge.

Der Sohn des Malers und Schriftstellers Anton von Perger nahm nach dem Besuch der Realschule Cellounterricht bei Franz Schmidtler und privaten Kompositionsunterricht bei Carl Zellner. Als Stipendiat wurde ihm 1880-1882 ein Studium bei Johannes Brahms möglich. Von 1890 bis 1895 leitete er das Konservatorium von Rotterdam und war zugleich

Dirigent der dortigen Sektion der Maatschappij tot Bervordering van Toonkunst. 1895 kehrte er nach Wien zurück und wurde Konzertdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde, deren Konservatorium er von 1899 bis 1907 leitete. Zudem war er zwischen 1899 und 1901 neben Eduard Kremser Dirigent des Wiener Männergesangsvereines. 1904 wurde er als Offizier der Pariser Académie des Beaux-Arts ausgezeichnet.

Neben kammermusikalischen Werken komponierte von Perger Serenaden, mehrstimmige Gesänge und mehrere Bühnenwerke (Der Richter von Granada, 1889, Oper ; Die 14 Nothelfer, 1891, Singspiel ; Das stählerne Schloß, 1903, musikalisches Märchen in 4 Bildern) . Mit Robert Hirschfeld verfasste er eine Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde, die 1912 erschien.

...

En comptant le « Requiem » de ses débuts, Bruckner acheva 7 Messes, qui trouvèrent leur apogée dans les grandes mises en musique des années 1860 : celles en ré mineur, mi mineur, et fa mineur. Les Messes en ré mineur et en fa mineur sont les « successeurs » naturels des mises en musique Classiques de Franz-Josef Haydn et de Wolfgang Amadeus Mozart, conçues symphoniquement et allouant à l'orchestre un rôle de tout 1er plan. De ces compositeurs, Bruckner apprit le principe cyclique dans lequel l'Agnus Dei final reprend le matériau des mouvements antérieurs. De son bien-aimé Franz Schubert, il retint le lyrisme et la richesse harmonique ; et son sens inné du monumental, associé à ses connaissances du contrepoint de Jean-Sébastien Bach, le para à la perfection pour écrire de la musique à la plus grande échelle qui fût. Les compositeurs Franz Liszt et Richard Wagner l'influencèrent également : le 1er surtout, dans les questions de développement thématique ; et le second, dans les innovations mélodiques et harmoniques, dans la taille et l'utilisation de l'orchestre. Aucune différence fondamentale ne sépare la forme et la texture des Symphonies de Bruckner de celles de ses œuvres chorales les plus substantielles, et toutes présentent des similitudes de trame thématique et de références. Ce ne fut pas avant 40 ans, âge auquel il composa sa Messe en ré mineur, que Bruckner montra des signes probants de maturité artistique. Lorsqu'on lui demandait pourquoi il avait mis si longtemps pour parvenir à un tel style assuré, personnel, il répondait : « Je n'ai pas osé avant » . Il lui avait fallu une introduction à la musique de Wagner pour libérer son individualité.

...

Été 1864 : 2 local Upper-Austrian newspapers report that Anton Bruckner stays for the 1st time at Bad Kreuzen.

11 juin 1864 : Naissance à Munich de Richard Strauß (de descendance allemande) .

His mother, Josephine Pschorr, is the heiress to a family of brewers, making her independently wealthy, and his father, Franz Joseph Strauß, plays principal horn in the Munich Court Orchestra for nearly 50 years ; thus, his early childhood is relatively care-free.

The 45 year old Franz von Suppé produces his Operetta, « Pique Dame » , in Vienna.

29 juin 1864 : Cosima von Bülow and her daughters, Daniela and Blandine, visit Richard Wagner in Vienna.

The 26 year old Cosima (the daughter of Richard Wagner's old friend, Franz Liszt) , becomes the mistress of the 51 year old Wagner, in the following week.

They swear : « Sich einzig gegenseitig anzugehören. » (To belong only to each other.)

Cosima becomes pregnant with the 1st child they will have together.

Richard Wagner flees creditors in Vienna, going to Stuttgart. The eccentric 18 year old King Ludwig II of Bavaria loves Wagner's music and « rescues » him, installs him in Munich, pays-off all his debts, and offers Wagner total financial support and love, which enables him to continue composing the rest of his « Ring » project. Wagner completely changes his outlook and becomes a devout Christian, repelling Friedrich Nietzsche. Cosima, pregnant with Wagner's child, leaves Hans von Bülow and goes with her 2 daughters to live in Munich with Wagner. Wagner considers it prudent to put aside the nationalistic « Die Meistersinger von Nürnberg » , so as not to offend Ludwig, and concentrates on re-engagement with his unfinished « Ring » project.

In Paris, students René and Aimé Olivier and George de la Bouglise recognize the importance and potential profitability of Pierre Lallement's bicycle invention, and they form a partnership with Lallement's employer, the carriage-maker and blacksmith Pierre Michaux, to construct bicycles. Michaux's 1st batch of bicycles is finished by summer.

Août 1864 : Préparation de « Germanenzug » (**WAB 70**) pour l'impression par l'éditeur Josef Kränzl.

Fin-août 1864 : « Germanenzug » (**WAB 70**) , 1re œuvre publiée d'Anton Bruckner.

20 novembre 1864 : The Mass No. 1 in D minor for solo voices, chorus, orchestra, and organ by Anton Bruckner is performed for the 1st time, in Linz Cathedral, directed by the composer.

The same day, Hans von Bülow, his wife and children arrive in Munich and take-up residence not far from Richard Wagner (aged 51) . Von Bülow has been appointed « Vorspieler des Königs » at Wagner's suggestion, but it is a ruse to bring Cosima as close to him as possible.

24 novembre 1864 : « Herbstlied » (**WAB 73**) for 2 sopranos, male chorus and piano by Anton Bruckner, to words of Friedrich von Sallet, is performed for the 1st time, in Linz. The composer is conducting.

11 décembre 1864 : « Um Mitternacht » for alto, male chorus, and piano by Anton Bruckner, to words of Robert Prutz, is performed for the 1st time, in Linz. The composer conducting.

20 décembre 1864 : Le « Linzer Zeitung » rapporte :

« La Messe en ré de monsieur Bruckner, qui montre l'influence de Franz Liszt, représente l'une des œuvres d'église les plus remarquables de ces dernières années. »

« Im Anschluß an Liszt nennen wir Herrn Bruckners D-Messe als das hervorragendste Werk der jüngsten Zeit auf kirchlichem Gebiete. »

AB 62 : 1865

La « Ringstraße »

Le « Ring » (« Wiener Ringstraße ») est un boulevard annulaire qui encercle le centre-ville historique de Vienne (« Innere Stadt »). Il est bordé d'importants monuments de l'ancienne capitale Impériale autrichienne et délimite le 1er arrondissement de la ville. Aujourd'hui, le « Ring » est un des plus beaux boulevards de la capitale autrichienne.

Le 20 décembre 1857, l'Empereur d'Autriche François-Joseph signe le décret invitant son ministre de l'intérieur Alexander von Bach, à préparer l'agrandissement de la capitale afin de la rénover et la moderniser. Il est alors décidé du démantèlement des remparts qui enferment la ville de Vienne afin de percer un large boulevard annulaire, la « Ringstraße », longé de bâtiments publics, de palais et de maisons de rapport : l'Opéra (1861-1869) ; le « Kunsthistorisches Museum » (Musée d'histoire de l'art, 1871-1890) ; le Musée d'Histoire naturelle (1871-1890) ; le Parlement (1874-1884) ; le « Neues Rathaus » (Hôtel-de-ville, 1872-1883) ; ou encore, la « Votivkirche » (Église votive, 1856-1879) qui abrite le tombeau du héros du Siècle de Vienne (1529), Niklas Salm. L'Empereur favorable à l'émancipation des Juifs, ceux-ci y construisent des demeures somptueuses, tel le palais Epstein ou le palais Ephrussi (famille Ephrussi de banquiers juifs) mais certains Viennois antisémites voient d'un mauvais œil ce « Ring » devenir un boulevard d'élection des grandes familles juives, comme en atteste un guide touristique de 1873 qui décrit sarcastiquement le « Ring » comme une « rue de Sion de la Nouvelle Jérusalem ».

Aujourd'hui, le « Ring » historique, parfois appelé « intérieur », offre aux véhicules une circulation en sens horaire, excepté pour les tramways, qui peuvent rouler dans les 2 sens. Un second boulevard concentrique permet de tourner dans l'autre sens ; il est parfois appelé « Ring extérieur ».

Monuments célèbres du « Ring »

Opéra d'État de Vienne (« Staatsoper »).

Palais de la « Hofburg » : « Burggarten », « Heldenplatz », « Volksgarten ».

Parlement autrichien.

« Kunsthistorisches Museum » et Musée d'histoire naturelle.

« Rathaus » (Hôtel-de-ville) .

Université de Vienne.

« Burgtheater » .

« Votivkirche » .

Bourse de Vienne.

Palais Todesco.

Palais Ephrussi.

« Stadtpark »

« Schwarzenbergplatz »

...

The « Ringstraße » (« Ring » Road) is a circular road surrounding the « Innere Stadt » district of Vienna, and is one of its main sights. Its architecture is typical of the eclectic, historicist style called « Ringstraßenstil » (« Ringstraße » Style) of the 1860's to 1890's.

The street was built to replace the city walls, which had been built during the 13th Century and funded by the ransom payment derived from the release of Richard I of England, and re-inforced as a consequence of the 1st Turkish Siege, in 1529. The walls were surrounded by a glacis about 500 metres wide, where buildings and vegetation were prohibited. But, by the late- 18th Century, these fortifications had become obsolete. Under Emperor Joseph II, streets and walkways were built in the glacis, lit by lanterns and lined by trees. Craftsmen built open-air workshops, and stalls were set-up. But the Revolution of 1848 was required to trigger a more significant change.

In 1850, the « Vorstädte » (today, the Districts II to IX) were incorporated into the municipality, which made the city walls an impediment to traffic. In 1857, Emperor Franz-Josef I of Austria issued the decree called « It is My will » (« Es ist Mein Wille ») ordering the demolition of the city walls and moats. In his decree, he laid-out the exact size of the boulevard, as well as the geographical positions and functions of the new buildings. The « Ringstraße » and the planned buildings were intended to be a showcase for the « grandeur » and glory of the Habsburg Empire. On the practical level, Emperor Napoléon III of France's boulevard construction in Paris had already demonstrated how enlarging the size of streets effectively made the erection of revolutionary barricades impossible.

Since the « Ringstraße » had always been meant primarily for show, a parallel « Lastenstraße » (Cargo Road) was

built on the outside of the former glacis. This street is commonly known as « 2-er Linie », named after the index « 2 » in the identifiers of the tram lines which used it. It is still important for through traffic.

After some disputes about competence between the government and the municipality, a « City Extension Fund » was created, which was administered by the government. Only the town hall was planned by the city.

During the following years, a large number of opulent public and private buildings were erected. Both the nobility and the plutocracy rushed to build showy mansions along the street. One of the 1st buildings was the « Heinrichshof », owned by the beer brewer Heinrich Drasche, which was located opposite the Opera House until 1945.

One of the earliest art historians to study the « Ringstraße » is Renate Wagner-Rieger, a professor and alumni at the University of Vienna.

Sigmund Freud was known to take a daily recreational walk around the « Ring » .

Buildings

Many of the buildings that line the « Ringstraße » date back to the time before 1870. The following are some of the more notable buildings :

Vienna State Opera (formerly, « Kaiserlich und Königlich Hofoper ») in neo-Romantic style by August Sicard von Sicardsburg and Eduard van der Nüll.

Academy of Fine-Arts Vienna.

Palace of Justice (now, Federal Ministry of Justice) .

Austrian Parliament Building, in neo-Attic style (a reference to the democracy of ancient Athens) by Theophil Freiherr von Hansen.

« Rathaus » (Town Hall) in Flemish-Gothic style by Friedrich Schmidt.

« Burgtheater » (formerly, « Kaiserlich und Königlich Hofburgtheater ») by Karl Freiherr von Hasenauer.

University of Vienna, in neo-Renaissance style (a reference to the beginnings of the University system in northern Italy) .

« Votivkirche » , in neo-Gothic style (a reference to the Gothic Cathedrals of France) by Heinrich Freiherr von Ferstel.

« Wiener Börse » (Vienna Stock Exchange) .

« Ringturm » , modern 1950's style.

Urania observatory.

« Regierungsgebäude » (formerly « Kriegsministerium ») , in neo-Baroque style by Ludwig Baumann.

« Österreichische Postsparkasse » (Postal Savings Bank) , in « Jugendstil » by Otto Wagner.

« Museum für Angewandte Kunst » (Museum of Applied Arts) in neo-Renaissance style by Heinrich Freiherr von Ferstel.

Hotel Imperial (formerly, Palais Württemberg) .

« Ringstraßengalerien » , also known as the « Korso » , in modern 1990's style.

Palais Schey von Koromla.

Palais Ephrussi.

The only sacred building is the « Votivkirche » , which was built after Emperor Franz-Josef had been saved from an assassination attempt, in 1853.

The « Hofburg » was extended by an annex, the « Neue Hofburg » (New « Hofburg ») , which houses the Museum of Ethnology and the Austrian National Library today. On the other side of the street, there are the « Kunsthistorisches Museum » (Museum of Art History) and the « Naturhistorisches Museum » (Museum of Natural History) , which were built for the Imperial collections. Originally, there should have been a parallel wing opposite the « Neue Hofburg » , which would have been attached to the Museum of Natural History. The « Heldenplatz » and the « Maria-Theresien-Platz » would have become the « Kaiserforum » . However, that plan was shelved for lack of funds.

The construction ended only in 1913 with the completion of the « Kriegsministerium » (Ministry of War) . At that time, the « Ringstraßenstil » was already somewhat outdated, as is shown by the « Postsparkassengebäude » (Postal Savings Society Building) by Otto Wagner, opposite the ministry building, which was built at the same time.

The « Ringstraße » was also generously planned with green areas and trees, the most notable parks being the « Stadtpark » with the « Kursalon » , « Burggarten » , « Volksgarten » , and « Rathauspark » , as well as a number of squares such as the « Schwarzenbergplatz » , « Schillerplatz » , « Maria-Theresien-Platz » and « Heldenplatz » . Dotted along the « Ringstraße » are various monuments. They include statues to Gøethe, Schiller, Empress Maria Theresia, Prince Eugene of Savoy, Archduke Charles of Austria, the founders of the 1st Austrian Republic, Athena, Andreas von Liebenberg, Count Radetzky, Georg Coch, and Johann Strauß amongst many.

The biggest catastrophe was the fire of the « Ringtheater » , in 1881, in which several hundred people died. It was subsequently demolished and replaced with the « Sühnhof » , which was built in memory of the more than 300 victims, and inaugurated by Emperor Franz-Josef. It was destroyed during the bombing of Vienna, in 1945 ; today, the municipal police-headquarters is there.

Other buildings that were destroyed or heavily damaged during World War II was the Opera, the opposite building « Heinrichshof » which was replaced in the 1950's with the « Kärtnerhof » . The Urania observatory, the « Kriegsministerium » and the Parliament building were heavily damaged, and the « Burgtheater » burned down. The famous « Hôtel Métropole » , which was located at the « Franz-Joseph-Kai » , was completely destroyed and replaced with a monument to the victims of Nazism.

In many parts of the city with lots of historic buildings, the old street signs are still in use.

The « Ringstraße » has several sections. It surrounds the central area of Vienna on all sides, except for the northeast, where its place is taken by the « Franz-Josephs-Kai » , the street going along the « Donaukanal » (a branch of the Danube) . Starting from the « Ringturm » at the northern end of the « Franz-Josephs-Kai » , the sections are :

« Schottenring » (named after the « Schottenstift ») .

« Universitätsring » (formerly « Dr.-Karl-Lueger-Ring » , named after mayor Karl Lueger ; changed in April 2012) .

« Dr.-Karl-Renner-Ring » (Karl Renner) .

« Burgring » (« Hofburg ») .

« Opernring » (Vienna State Opera) .

« Kärntner Ring » (Carinthia) .

« Schubertring » (Franz Schubert) .

« Parkring » (« Wiener Stadtpark ») .

« Stubenring » (named after the « Stubenbastei » , part of Vienna's city walls since 1156) .

...

Die Ringstraße, die mit dem Franz-Josephs-Kai rund um das historische Zentrum Wiens (heute ein Großteil des 1. Bezirks) führt, und ihre zahlreichen historischen Bauwerke zählen zu den Hauptsehenswürdigkeiten der österreichischen Bundeshauptstadt. Die Gesamtlänge des annähernd kreisförmigen Straßenzugs beträgt 5,2 kilometer. Die Ringstraße

selbst nimmt etwa drei Viertel davon ein ; sie wird häufig nur der Ring genannt, obwohl dieser Ring, was die offiziellen Straßennamen betrifft, in neun Abschnitte geteilt ist.

Der Ringstraßenstil als besondere Ausprägung des Historismus war stilbildend für die Architektur der 1860er bis 1890er Jahre. Heute gehört der gesamte Straßenzug zum Weltkulturerbe Historisches Zentrum von Wien.

Der Wiener Stadtplan von 1858 verdeutlicht die Lage der Stadtmauern und des Glacis rings um die Innere Stadt.

Der Burgring im Jahr 1872 ; rechts das äußere Burgtor. Das Naturhistorische Museum (links) ist noch in Bau. Parlamentsgebäude und Rathaus fehlen noch, so daß im Hintergrund die Landesgerichtsstraße als Grenze zum 8. Bezirk zu sehen ist.

Baubeginn der Kaiserlich-Königlich Hofoper 1863. Rechts der in Bau befindliche Heinrichhof am Opernring.

Der Schottenring um 1875, Blick vom Schottentor Richtung Donaukanal

Parlamentsgebäude vor 1898 am damaligen Franzensring, nach mehreren Umbenennungen seit 1956 Dr.-Karl-Renner-Ring.

Der heutige Universitätsring mit dem Burgtheater um 1900.

Vom 13. Jahrhundert an umgab eine Mauer die Stadt. Nach der ersten Türkenbelagerung 1529 und dem Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) wurde diese Wehranlage weiter ausgebaut und verstärkt. Darüber hinaus wurde außen um die Festungsanlagen ein Glacis, ein Wiesenstreifen, angelegt, das nicht verbaut werden und keinen die Verteidigung behindernden Bewuchs aufweisen durfte. Der Streifen mit Bauverbot war ursprünglich 95 Meter breit und wurde bis 1683 auf 450 Meter Breite erweitert. Die mit vorspringenden Geschützterrassen (sogenannten Basteien) versehene Stadtmauer bewährte sich während der zweiten Türkenbelagerung 1683 sehr, verlor dann aber an Bedeutung und war ab dem späten 18. Jahrhundert militärtechnisch veraltet.

Kaiser Josef II. ließ daher ab 1770 Fußgängerwege und Fahrstraßen über das Glacis anlegen, 1776 Laternen aufstellen und ab 1781 etwa 3.000 Alleebäume pflanzen. Das Glacis diente nun auch als Freiluftwerkstätte für Handwerker, Verkaufsstände wurden aufgestellt. 1809 wurde die Burgbastei von den Truppen Napoleons gesprengt, 1820 in diesem Bereich das Äußere Burgtor errichtet, das der Repräsentation diente.

Nach der Revolution 1848 waren die Stadtmauer und die vorgelagerten Festungswerke außerdem der Stadtentwicklung der rasch wachsenden Metropole im Weg : Denn 1850 wurden die Vorstädte als Bezirke II bis VIII (ab 1861 II-IX) eingemeindet, so daß die Befestigungsanlagen ein merkliches Verkehrshindernis darstellten. Das parkartige Glacis mit seinen Erfrischungspavillons wurde allerdings als Erholungsraum allseits geschätzt.

Am 20. Dezember 1857 traf Kaiser Franz-Josef I. die Entscheidung zur « Auflassung der Umwallung und Fortifikationen

der inneren Stadt, so wie der Gräben um dieselbe » und ordnete den Bau eines Boulevards an dieser Stelle an. In seinem « Allerhöchsten Handschreiben » an Innenminister Alexander von Bach, das mit den oft zitierten Worten « Es ist Mein Wille » beginnt und am 25. Dezember in vollem Wortlaut auf Seite I der amtlichen « Wiener Zeitung » veröffentlicht wurde, verfügte der Kaiser über die genaue Größe und Verwendung des neu gewonnenen Areals und kündigte einen Planungswettbewerb an. Im März 1858 begannen beim Rotenturmtor am Donaukanal die Abbrucharbeiten, die erst 1874 abgeschlossen waren. Bis zum Sommer 1858 waren 85 Projekte für den Grundplan der Ringstraße eingelangt.

Die neue Straße wurde als Repräsentationsboulevard geplant ; daher wurde für Lastfuhrwerke die parallel verlaufende « Lastenstraße » vorgesehen. Diese Verkehrsregelung besteht bis heute. Die offiziell verschiedene Namen tragende Lastenstraße ist heute als Zweierlinie bekannt ; der dem Straßenbahnbetrieb entlehnte Name verwies auf die hier bis 1980 verkehrenden Straßenbahnenlinien E2, G2 und H2 und bezieht sich seither auf die zwischen Karlsplatz und Alser Straße unter der Straße verlaufende U-Bahn-Linie U2.

Nach Kompetenzstreitigkeiten zwischen Regierung und Stadtverwaltung wurde 1858 der Stadterweiterungsfonds geschaffen, der zum Ärar, von der Regierung verwaltetem Staatsvermögen, zählte. Er erhielt 1859 den Auftrag, das Projekt zu übernehmen, verkaufte die durch die Schleifung der Stadtmauer und den Wegfall des Verteidigungszwecks frei gewordenen Grundstücke an private Investoren und finanzierte damit die staatlichen Repräsentationsbauten. Nur das Neue Rathaus, wie es bis 1960 hieß, wurde von der Stadtverwaltung geplant. Weil die Stadt bei dieser groß angelegten Immobilienoperation leer ausging, vertrat sie mit umso größerer Entschiedenheit die teilweise Erhaltung der vorhandenen Erholungsräume. Bis zur Gegenwart existieren mit Stadtpark, Burggarten, Volksgarten, Rathauspark und Sigmund-Freud-Park entlang der Ringstraße vergleichsweise große Grünflächen.

Dem Ausbau des Stubenrings stand lang die Franz-Joseph-Kaserne im Wege. Sie sollte, gemeinsam die mit der 1865-1869 errichteten, nördlich der Altstadt gelegenen Rossauer Kaserne und dem Arsenal das Stadtzentrum militärisch kontrollieren. Der Bau der Franz-Joseph-Kaserne begann 1854. Sie wurde 1857 fertiggestellt ; im gleichen Jahr entschied der Kaiser die Auffassung der Befestigungsanlagen. Die Aspernbrücke als Verbindung vom Stubenring in die Leopoldstadt, den 2. Bezirk, wurde zwar bereits 1864 eröffnet, aber erst 1900-1901 wurde die Franz-Joseph-Kaserne abgerissen. Auf ihrem einstigen Areal steht das bis 1913 erbaute Viertel um das ehemalige Kaiserlich-Königlich Postsparkassenamt (gebaut 1904-1906, später erweitert) ; 1909-1910 wurde die Urania als Abschluß der Ringstraße neben die Aspernbrücke gestellt, erst 1913 « vis-à-vis » der Postsparkasse das neue Kaiserlich und Königlich Kriegsministerium eröffnet und der Stubenring damit komplettiert.

Die Ringstraße wurde am 1. Mai 1865 von Kaiser Franz-Josef I. in Anwesenheit von Kaiserin Elisabeth, zahlreicher Erzherzöge, Minister und Vertreter der Stadt Wien mit Bürgermeister Andreas Zelinka an der Spitze feierlich eröffnet. Der Festakt fand vor dem Äußeren Burgtor auf dem Burgring statt ; an der anschließenden Fahrt der Ehrengäste zur Hoftafel im Prater waren mehr als 100 Equipagen beteiligt. Zum Zeitpunkt der Eröffnung der Straße waren (heutige Namen) Stubenring, Burgring, Dr.-Karl-Renner-Ring, Universitätsring und Schottenring noch größtenteils unverbaut. Von der Wollzeile bis zur Babenbergerstraße hatten hingegen Bauherren aus Aristokratie und Großbürgertum bereits viele « hochherrschaftliche » Wohnhäuser errichtet.

Entlang der gesamten Ringstraße wurden zahlreiche öffentliche und private Bauten errichtet. Adelige und andere wohlhabende Privatleute beeilten sich, repräsentative Palais (Ringstraßenpalais) im monumentalen historistischen Stil bauen zu lassen.

Eines der ersten Gebäude war der Heinrichhof (historische Schreibung ohne s) des Ziegelfabrikanten Heinrich von Drasche-Wartinberg, der, zuletzt kriegsbeschädigt, bis 1954 gegenüber der Oper stand.

Bemerkenswert sind vor allen das Kaiserlich-Königlich Hof-Operntheater (nunmehr Staatsoper) im Stil der Neorenaissance von August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll, das Parlament im neo-attischen Stil (ein Verweis auf die altathenische Demokratie) und das Palais Epstein von Theophil von Hansen, das Rathaus im Stil der flämischen Gotik von Friedrich von Schmidt, das Burgtheater von Karl von Hasenauer und Gottfried Semper sowie das neue Universitätsgebäude von Heinrich von Ferstel. Der einzige Sakralbau ist die Votivkirche im neogotischen Stil (ebenfalls von Ferstel), die 1853 anlässlich der Errettung Kaiser Franz Josephs vor einem Attentat gestiftet wurde und jahrzehntelang in Bau war.

Quer zur Ringstraße sollte vor der historischen Hofburg, der Kaiserresidenz, das monumentale Kaiserforum entstehen, um die Macht der österreichisch-ungarischen Monarchie zu demonstrieren. Das Projekt blieb ein Torso. Gebaut wurde bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs innerhalb der Ringstraße die Neue Hofburg, in der heute die Österreichische Nationalbibliothek, das Weltmuseum, die Sammlung alter Musikinstrumente, das Ephesos Museum sowie die Hofjagd- und -rústkammer untergebracht sind. Weitere realisierte Teile des Kaiserforums sind außerhalb der Ringstraße das Kunsthistorische Museum und das Naturhistorische Museum.

Der ursprünglichen Planung nach hätte gegenüber der Neuen Hofburg ein spiegelgleicher Flügel an den Altbestand der Hofburg angebaut werden sollen, der an das Naturhistorische Museum anschließen hätte sollen. Der Heldenplatz und der Maria-Theresien-Platz wären somit Teile des von der Ringstraße durch Torbögen zwischen den Museen und den neuen Hofburgteilen gequerten Kaiserforums geworden. Dieser Plan geriet aus Geldmangel ins Stocken, außerdem war zu Beginn des Ersten Weltkriegs nicht einmal der Innenausbau der « Neuen Burg » abgeschlossen. Die geänderten politischen Verhältnisse nach 1918 machten das Projekt obsolet.

Der Abschluß der repräsentativen Bautätigkeit am Ring wurde erst 1913 mit der Fertigstellung des Kaiserlich und Königlich Kriegsministeriums erreicht, als der Ringstraßenstil schon ein wenig unmodern geworden war, wie das etwa gleichzeitig von Otto Wagner im Jugendstil gebaute, gegenüberliegende Postsparkassengebäude zeigt.

Die größte Katastrophe an der Ringstraße war der Brand des Ringtheaters 1881, der mehrere hundert Todesopfer forderte. An Stelle des Theaters wurde das Sühnhaus errichtet, welches seinerseits im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde und Platz für den Neubau der Wiener Polizeidirektion (Schottenring 7-9) als Ersatz für die ebenfalls zerstörte bisherige Polizeidirektion (Schottenring 11) bot.

Die Ringstraße gliedert sich im Uhrzeigersinn beziehungsweise in Fahrtrichtung des Individualverkehrs (die Straßenbahn

verkehrt in beiden Fahrtrichtungen) , von der Urania beziehungsweise der Aspernbrücke am Donaukanal ausgehend, in die folgenden Abschnitte. Sie wurden, den Kärntner Ring ausgenommen, im Uhrzeigersinn nummeriert : gerade Hausnummern auf der dem Zentrum zugewandten Straßenseite, ungerade periphereseitig. Die Nennung von Bauwerken und Anlagen erfolgt hier ebenfalls im Uhrzeigersinn.

Da offizielle Benennungsdaten gelegentlich nicht mit dem Zeitraum der tatsächlichen Verbauung eines Abschnitts übereinstimmen, ist hier jeweils die erste Nennung in Adolph Lehmann's Allgemeinem Wohnungs-Anzeiger angeführt.

Benannt 1867 nach der einstigen Stubenbastei ; in diesem Jahr auch erstmals in Lehmann.

Von Urania beziehungsweise Franz-Josefs-Kai (Julius-Raab-Platz, vorher Aspernplatz) bis Weiskirchnerstraße.

Nummer 1 : Ehemals Kaiserlich und Königlich Kriegsministerium (« Regierungsgebäude ») .

Vor Nummer 1 : Radetzky-Denkmal.

Gegenüber von :

Nummer 1 : Georg-Coch-Platz 2 - Ehemals Kaiserlich-Königlich Postsparkassenamt.

Nummer 3 : Oskar-Kokoschka-Platz - Universität für angewandte Kunst Wien.

Nummer 5 : Weiskirchnerstraße - MAK Museum für Angewandte Kunst.

Nummer 8-10 : Wirtschaftskammer Wien.

Nummer 24 : Dr.-Karl-Lueger-Platz 6 - Café Prückel.

Dr.-Karl-Lueger-Platz : Lueger-Denkmal, U-Bahn-Station Stubentor (U3) unter dem Platz.

Benannt 1861 nach dem in Bau befindlichen, periphereseitig an den Ring anschließenden Stadtpark ; in Lehmann in den nächsten beiden Ausgaben, 1864 und 1865, noch nicht, erstmals 1867 verzeichnet. 1910-1919 Kaiser-Wilhelm-Ring, nach Wilhelm II. (Deutsches Reich) .

Von Weiskirchnerstraße bis Johannesgasse.

Periphereseitig : Wiener Stadtpark mit Kursalon und Johann-Strauß-Denkmal.

Nummer 4 : Palais Dumba.

Nummer 6 : Zedlitzgasse 8 - Palais Colloredo-Mansfeld.

Nummer 8 : Palais Erzherzog Wilhelm, ehemals Bundespolizeidirektion, heute OPEC-Fonds für Internationale Entwicklung.

Nummer 12 : Gartenbauhochhaus mit Gartenbaukino.

Nummer 12A : Hotel Marriott (Neubau) .

Nummer 14 : Palais Henckel von Donnersmarck, bis 2013 Hotel, seither Umbau zu Luxushotel.

Nummer 16 : Palais Leitenberger, bis 2013 Hotel, seither Umbau zu Luxushotel.

Benannt 1928 nach Franz Schubert, zuvor seit 1862 Kolowrat-Ring nach dem (ab 1869) abgerissenen Palais Kolowrat des Staatsmannes Graf Franz Anton von Kolowrat-Liebsteinsky in der heutigen Schwarzenbergstraße. In Lehmann in den nächsten beiden Ausgaben, 1864 und 1865, noch nicht, erstmals 1867 verzeichnet.

Von Johannesgasse bis Schwarzenbergstraße.

Nummer 3 : ÖAMTC, Zentrale.

Nummer 5 : ehemals Adeliges Casino ; Nummer 5-7 - wurde Ende August 2012 als Ritz-Carlton-Hotel eröffnet.

Nummer 11 : Schwarzenbergplatz 1 - Palais Erzherzog Ludwig Viktor, ehemals Offizierskasino ; unter dem Namen Kasino am Schwarzenbergplatz weitere Spielstätte des Burgtheaters Schwarzenbergplatz mit Schwarzenbergdenkmal.

Kärntner Ring bei Akademiestraße und Max-Weiler-Platz Richtung Westen.

Benannt 1861 (original : Kärnthner ...) nach der Kärntner Straße, der wichtigsten Straße der vom Ring umgebenen Altstadt, und dem Kärntner Tor der demolierten Stadtmauer, 1917-1919 Kaiserin-Zita-Ring. In Lehmann in der nächsten Ausgabe, 1864, verzeichnet.

Von Schwarzenbergstraße bis Kärntner Straße.

Die Regel, daß bei der Häusernummerierung der in Kreissegmenten um das Stadtzentrum verlaufenden Verkehrsflächen im Uhrzeigersinn vorzugehen ist, wurde 1862 beschlossen, aber beim zu dieser Zeit besiedelten Kärntner Ring noch nicht angewandt. Er ist, von der Kärntner Straße ausgehend, gegen den Uhrzeigersinn nummeriert. Die Nennung der Bauwerke erfolgt auch hier im Uhrzeigersinn.

Nummer 18 : Schwarzenbergplatz 17 - Palais Wertheim.

Nummer 17 : Ecke Schwarzenbergstraße - Café Schwarzenberg.

Nummer 16 : Hotel Imperial mit Café.

Nummer 9-13 : Grand-Hotel.

Nummer 8 : « The Ring » -Hotel.

Nummer 5-7 und 9 : Ringstraßen-Galerien in Kärntner-Ring-Hof und Palais Corso.

Nummer 5 : Ehemals Palais Hoyos-Sprinzenstein.

Nummer 4 : Palais Königswarter.

Vor Nummer 2 : Abfahrtsstelle der Badner Bahn.

Nummer 1-5 : Kärntner Straße 53-55 / Mahlerstraße 2 - Hotel Bristol (Stammhaus 1892-1945 auf Nummer 7) .

Opernpassage mit Zugang zur U-Bahn-Station Karlsplatz (U1, U2, U4) .

Benannt 1861 anlässlich des Baubeginns des Kaiserlich-Königlich Hofopertheaters. Die Straße hieß 1917-1919 Kaiser-Karl-Ring. In Lehmann in der nächsten Ausgabe, 1864, verzeichnet.

Von Kärntner Straße bis Eschenbachgasse.

Nummer 1-5 : Opernringhof, früher Heinrichhof.

Nummer 2 : Wiener Staatsoper.

Zwischen Nummer 2 und 4 : Dinner-Club Albertinapassage (in ehemals unterirdischer Fußgängerpassage) .

Nummer 4 : Ecke Operngasse 8 - erster Eigentümer Anton Dreher sen. , Brauunternehmer.

Nummer 10 : Goethegasse 3 - Palais Schey von Koromla.

Nach Nummer 10 : Goethedenkmal.

Nummer 13-15 : Hotel « Le Méridien » .

Zwischen Nummer 15 und 17 : Robert-Stolz-Platz, dahinter Schillerplatz mit Schillerdenkmal.

Stadtzentrumsseitig : Burggarten mit Mozartdenkmal.

Benannt 1863 nach der kaiserlichen Hofburg. In Lehmann in den Ausgaben 1864 und 1865 noch nicht, erstmals 1867 verzeichnet.

Von Eschenbachgasse bis Schmerlingplatz, seit 1934 nur bis Bellariastraße.

Stadtzentrumsseitig :

Burggarten mit Mozartdenkmal.

Gegenüber Nummer 3 und 5 : Clubdiskothek Babenbergerpassage (in ehemals unterirdischer Fußgängerpassage) .

Gegenüber Nummer 5 : Neue Burg.

Gegenüber dem Maria-Theresien-Platz : Äußeres Burgtor auf dem Heldenplatz, dahinter Hofburg.

Periphereseitig :

Nummer 5 : Maria-Theresien-Platz - Kunsthistorisches Museum.

Zwischen Nummer 5 und 7 : Maria-Theresien-Denkmal auf dem Maria-Theresien-Platz.

Nummer 7 : Maria-Theresien-Platz - Naturhistorisches Museum.

Bis 1934 Nummer 9 : siehe Dr.-Karl-Renner-Ring ; Dr.-Karl-Renner-Ring, links das Parlament, rechts der Volksgarten, dahinter das Burgtheater.

Benannt 1956 zu Ehren von Karl Renner ; 1870-1950 (vom Schmerlingplatz bis zur Schottengasse) Franzensring, in Lehmann in der nächsten Ausgabe, 1871, noch nicht, erstmals 1872 verzeichnet.

1919 vor dem Parlament Ring des 12. November, 1934-1940 und 1945-1949 auf heutige Länge Dr.-Ignaz-Seipel-Ring, 1940-1945 Josef-Bürckel-Ring, 1949 Parlamentsring.

Von Bellariastraße bis Rathausplatz (verlängerte Stadiongasse) .

Nummer 1 : Palais Epstein (bis 1934 Burgring 9) .

Vor Nummer 1 : Abgänge zur U-Bahn-Station Volkstheater (U2, U3) .

Zwischen Nummer 1 und 3 : Republikdenkmal, dahinter Grete-Rehor-Park auf dem Schmerlingplatz.

Nummer 3 : Parlament.

Stadtzentrumsseitig : Volksgarten, in das Zaungitter eingelassen - Julius-Raab-Denkmal.

1870 Teil des Franzensrings, in Lehmann in der nächsten Ausgabe, 1871, noch nicht, erstmals 1872 verzeichnet. Ab 1919 Teil des Rings des 12. November. 1934-2012 Dr.-Karl-Lueger-Ring. Er wurde am 5. Juni 2012 in Universitätsring umbenannt ; die erste neue Straßentafel wurde am 4. Juli 2012 angebracht.

Von Rathausplatz (verlängerte Stadiongasse) bis Schottengasse.

Periphereseitig : Rathausplatz und -park.

Ecke Rathausplatz: Karl-Renner-Denkmal.

Stadtzentrumsseitig : Volksgarten.

Zwischen Volksgarten und Burgtheater : Josef-Meinrad-Platz.

Nummer 2 : Burgtheater.

Gegenüber dem Burgtheater : Rathausplatz, dahinter Wiener Rathaus ; beim Ring : Denkmäler für Theodor Körner und Karl Seitz.

Nummer 4 : Löwelstraße 22 - Café Landtmann.

Nach dem Rathauspark : Nummer 1, Universität.

Gegenüber Nummer 1 : Liebenberg-Denkmal, dahinter Mölker Bastei.

Schottentor mit U-Bahn-Station Schottentor / Universität (U2) und zweigeschoßige Straßenbahnschleife (Jonas-Reindl) , dahinter Sigmund-Freud-Park, Rooseveltplatz mit Votivkirche.

Nummer 14 : Schottengasse 11 - Palais Ephrussi.

Schottenring bei der Schottengasse, im Hintergrund der Ringturm.

Offiziell benannt 1870 nach dem Schottenstift und dem abgetragenen Schottentor. In Lehmann schon 1865 verzeichnet.

Von Schottengasse bis Franz-Josefs-Kai / Ringturm.

Großteils unterirdisch : Verkehrsknoten Schottentor mit U-Bahn-Station Schottentor.

Nummer 2-6 : Schottengasse 6-8 - ehemals Creditanstalt-Bankverein (Hauptanstalt) .

Nummer 3 : « Hôtel de France » .

Nummer 7 : Ringtheaterbrand (1881) .

Nummer 7-9 : Bundespolizeidirektion Wien.

Nummer 11 : Hotel Hilton Plaza.

Nummer 14 : Geburtshaus von Stefan Zweig.

Nummer 16 : Ehemals Wiener Börse.

Nummer 19 : Café Schottenring (bis Juli 2012) .

Nummer 20-26 : Hotel Kempinski im « Palais Hansen » (ab 2013) .

Nummer 21 : Palais Sturany, ab 2012 King Abdullah Bin Abdulaziz International Center for Interreligious and Intercultural Dialogue.

Zwischen Nummer 25 und 27 : Deutschmeister-Denkmal auf dem Deutschmeisterplatz.

Nummer 30 : Ringturm.

Die U-Bahn-Station Schottenring (U2, U4) befindet sich auf dem Franz-Josefs-Kai.

Gelegentlich wird auch der Franz-Josefs-Kai am Donaukanal, der Schottenring und Stubenring verbindet und damit den Kreis um die Altstadt schließt, zur Ringstraße gezählt ; er ist aber kein Teil davon. (Die dort im Ringstraßenstil errichteten Bauten sind 1945 größtenteils zerstört worden.)

In der gesamten Ringstraßenzone errichteten Adel und Großbürgertum Ringstraßenpalais. Die Ringstraße wird von einem zumeist zwei bis vier Häuserblöcke weiter stadtauswärts verlaufenden parallelen Straßenzug begleitet, der großteils gleichzeitig mit der Ringstraße errichtet wurde und den auf der Ringstraße bis heute verbotenen Lastwagenverkehr aufnahm. Über den Großteil des mit einzelnen Straßennamen versehenen und zusammenfassend als Lastenstraße

bezeichneten Straßenzugs wurden von 1907 an Straßenbahnlinien mit der Indexzahl 2 geführt, weshalb sich für den Abschnitt vom Stadtpark zur Universitätsstraße seit den 1960er Jahren der Name Zweierlinie eingebürgert hat.

Zumeist an der Zweierlinie gelegen und zum Ringstraßenensemble gehörig :

Wiener Konzerthaus mit Akademietheater (Lothringerstraße) .

Beethovendenkmal (Lothringerstraße) .

Akademisches Gymnasium (neugotisch ; Lothringerstraße) .

Musikverein (neoklassizistisch ; Karlsplatz) .

Künstlerhaus Wien (Karlsplatz) .

Secession (Karlsplatz, Friedrichstraße) .

Akademie der bildenden Künste (Schillerplatz) .

Museumsquartier, Museumsplatz.

Volkstheater (Burggasse) .

Justizpalast (Schmerlingplatz) .

Rossauer Kaserne (Schlickplatz, Maria-Theresien-Straße, Rossauer Lände) .

Die 57 Meter breite, 4 Kilometer lange und großteils beidseitig mit Doppelalleen (dazwischen ursprünglich Reitwege) ausgestattete Straße wurde 1865 eröffnet und sehr bald zur wichtigsten Drehscheibe des Verkehrs in Wien. Die Festzüge zum 25. Hochzeitstag von Franz-Josef I. mit Kaiserin Elisabeth 1879, gestaltet von Hans Makart, und zum 60-Jahre-Regierungsjubiläum des Kaisers 1908 fanden ebenso auf der Ringstraße statt wie der Einzug Hitlers in Wien 1938 und zahllose Wahlrechtsdemonstrationen, Arbeitslosenkundgebungen, Aufzüge, Heeresparaden, Trauerzüge bei Staatsbegräbnissen, Maiaufmärsche und so weiter und so fort. Heute nützt und andere der Vienna City Marathon den Ring, Fiaker fahren ihre meist ausländischen Kunden an den Sehenswürdigkeiten vorbei.

1868 nahm die Pferdebahn der Wiener Tramway-Gesellschaft den Betrieb vom Stubenring zum Schottentor auf, 1869 folgte der Betrieb auf Schottenring und Franz-Josefs-Kai ; die Altstadt war nun umrundet. 1898 wurde auf elektrischen Betrieb umgestellt. Um die Schönheit der Ringstraße nicht durch Oberleitungen zu beeinträchtigen, mussten die Straßenbahntriebwagen, die dort verkehren sollten, auf Wunsch des kaiserlichen Hofes mit Akkumulatoren ausgerüstet sein. Später wurden die Gleise auf der Ringstraße mit elektrischer Unterleitung ausgestattet ; zum Befahren dieser

Gleise musste ein (zusätzlicher) Stromabnehmer in einen Schlitz am Boden eingeführt werden, der sich neben einer der beiden Schienen befand. Erst 1915 wurde diese komplizierte Prozedur kriegsbedingt eingestellt, Oberleitungen wurden montiert.

Seit 1907 bestehen die Liniensignale der Wiener Straßenbahn aus Buchstaben und / oder Ziffern. « Buchstabenlinien » (« Durchgangslinien ») ohne Ziffern (A, AK, B, BK, C, D - bis heute, ER, EK, F, H, J - bis 2008, L, M, N - bis 2008, NK, O, P, R, S, T, TR, TK) verkehrten teils wenige Jahre, teils viele Jahrzehnte lang über Abschnitte von Ring und Kai ; davor und danach befuhren sie zwei Radialstrecken in andere Bezirke.

Dadurch ergab sich auf dem Ring, wie historische Fotos nachweisen, überaus dichter Straßenbahnverkehr. War der Buchstabe mit R oder K ergänzt, handelte es sich um Linien, die Ring und Kai beziehungsweise Kai und Ring in Kombination mit einer Radialstrecke umrundeten ; Buchstabenlinien mit der Zusatzziffer 2 verkehrten über die Zweierlinie statt über die Ringstraße. Die Wiener Linien wollen die verbliebene Buchstabenlinie D auf Ziffernsignale umstellen. Seit 2008 sind die Linien 1 und 2 (diese statt J und N) neue Durchgangslinien ; gegen die Umbenennung des D-Wagens in Linie 3 regte sich Widerstand von traditionsbewussten Fahrgästen. Seit 2009 wird die « Vienna Ring Tram » für Stadtrundfahrten zum Sondertarif eingesetzt. Seit 9. Dezember 2012 verkehrt die Linie 71 (bisher aus dem 11. Bezirk bis zum Schwarzenbergplatz) vom Platz aus über den Ring weiter bis zur Börse am Schottenring.

Der Individualverkehr auf der Ringstraße erforderte 1926 auf der Opernkreuzung (Ring / Kärntner Straße) die erste Wiener Verkehrsampel. 1929 wurden dort und an der Kreuzung Ring / Wollzeile die ersten Fußgängerübergänge markiert. Als Wien unter NS-Herrschaft stand, wurden im September 1938 Straßenbahn- und Individualverkehr, wie in ganz Ostösterreich, von Links- auf Rechtsfahren umgestellt. Dazu mussten sämtliche Straßenbahnhaltestellen auf die andere Straßenseite verlegt und diverse Gleisanlagen umgebaut werden.

Um nach dem Einsetzen der Massenmotorisierung Fußgänger und Autoverkehr auf den Kreuzungen der Ringstraße trennen zu können, wurde 1955 die Opernpassage, das erste unterirdische Fußgängerbauwerk Wiens, eröffnet. 1960 folgte die Passage am Schottentor, 1964 die Albertinapassage, dann die Babenbergerpassage (Ring / Babenbergerstraße) und 1961 die Bellariapassage.

Seit 1972 sind Ring und Franz-Josefs-Kai für den Autoverkehr Einbahnen im Uhrzeigersinn, der Ring mit drei, der Kai mit vier Fahrstreifen in der Hauptfahrbahn. In den 1990er Jahren wurde in den Seitenalleen ein Radweg angelegt, der wegen seiner teilweise verschlungenen Führung, seines häufigen Lagewechsels und wegen des Konfliktpotentials mit (oft ortsunkundigen) Fußgängern kritisiert wird.

In den 1990er Jahren erwies sich die « Verbannung » der Fußgänger in den Untergrund wegen der Einbahnführung des Autoverkehrs als nicht mehr zeitgemäß. Bei allen Fußgängerpassagen wurden nun wieder oberirdische ampelgeregelt Fußgängerübergänge angelegt. Die nicht mit einem U-Bahn-Zugang versehene Babenbergerpassage wurde komplett gesperrt (ihre Räume werden für Veranstaltungen verwendet) ; die Albertinapassage wurde am 30. November 2009 geschlossen.

Lediglich die U-Bahn-Station Stubentor (U3 ; Wollzeile, Weiskirchnerstraße) befindet sich unmittelbar an der Ringstraße. Drei U-Bahn-Stationen haben durch Passagen einen Ausgang zur Ringstraße : Karlsplatz (U1, U2, U4) , Volkstheater (U2, U3) und Schottentor / Universität (U2) . Drei weitere Stationen befinden sich in kurzer Gehentfernung von der Ringstraße : Museumsquartier (U2) , Rathaus (U2) und Stadtpark (U4) . Am Franz-Josefs-Kai befinden sich zwei U-Bahn-Stationen : Schottenring (U2, U4) und Schwedenplatz (U1, U4) . Davon gehen die vier Stationen Schottenring, Schwedenplatz, Stadtpark und Karlsplatz auf die 1898-1901 eröffnete Stadtbahn zurück ; die anderen wurden erst ab 1980 in Betrieb genommen. Vor 150 Jahren erstellte Pläne, direkt unter dem gesamten Verlauf der Ringstraße eine unterirdische Eisenbahn zu führen, wurden nicht realisiert.

Als eine der wichtigsten « Bühnen » Wiens taucht die Ringstraße in der Wien-bezogenen belletristischen Literatur häufig auf. Beispiele :

Karl Kraus' Drama Die letzten Tage der Menschheit findet schon in der I. Szene des Vorspiels, am Tag der Ermordung des Thronfolgers am 28. Juni 1914, dort statt : Wien. Ringstraßenkorso. Sirk-Ecke. Ein Sommerfeiertagsabend. Leben und Treiben. Es bilden sich Gruppen. Einige weitere Szenen spielen ebenfalls auf der Ringstraße.

In Heimato von Doderers Roman Die Dämonen flüchten Demonstranten nach dem Justizpalastbrand am 15. Juli 1927 vor der schießenden Polizei über die Ringstraße.

Auch in der Fernsehserie Ringstraßenpalais (1980-1986) spielt die Straße als Schauplatz des Aufstiegs und Niedergangs einer österreichischen geadelten Familie im 19. und 20. Jahrhundert eine große Rolle.

L'urbanisme et l'expansion démographique à Vienne : le « Ring » et les nouvelles édifications

La réussite économique et sociale se traduit également par le désir de posséder ou de louer une habitation luxueuse. La construction de la « Ringstraße » est associée en grande part à l'émergence de cette bourgeoisie Libérale qui va prendre pour modèle le luxe et la magnificence des palais de l'aristocratie. Si, pendant l'époque Baroque, ce fut la noblesse qui, par ses palais, donna un cachet somptueux à la ville de Vienne, c'est à partir de la moitié du XIXe siècle que la bourgeoisie possédante reprend à son tour la réalisation d'œuvres architecturales monumentales. (107)

Après les événements de la Révolution de 1848, qui accouche d'un système monarchique certes tempéré, et face au Libéralisme économique en constante progression et l'expansion démographique de la ville de Vienne liée aux flux migratoires de populations allogènes, la capitale Impériale ne peut plus continuer à exister comme par le passé ; elle veut se donner une mission nouvelle à la mesure de son importance. La population de Vienne passe de 356,869 à 607,514 habitants entre 1840 et 1860. L'Empereur François-Joseph nourrit le souhait de faire de Vienne une capitale Impériale prestigieuse, qui se doit de rayonner culturellement au sein d'un État multi-national. En 1858, après les échecs militaires de la guerre de Crimée (1853-1857) , débute l'édification de la « Ringstraße » ouvrant la voie à une ère de prospérité et de renouveau culturel. En d'autres termes, la volonté de reconstruction, s'appuyant sur des projets architecturaux et urbanistiques dont quelques-uns datent de la fin des années 1840 et qui annoncent le remodelage du parc immobilier et de la voirie de Vienne, nonobstant les péripéties de la Révolution et de la politique

extérieure, semble s'imprégner de l'état d'esprit Libéral, qui a marqué de son sceau optimiste et progressiste les sociétés industrielles les plus en vue de l'époque.

Le 21 août 1858, adressant ses vœux à la ville de Vienne, à l'occasion de la naissance de son fils, le prince héritier Rodolphe, l'Empereur prononce ces mots :

« Le ciel m'a donné un fils, qui connaîtra un jour une Vienne nouvelle, plus grande, plus élégante ; mais si la ville se transforme, le prince trouvera cependant inchangés les cœurs fidèles des Viennois qui, si cela s'avère nécessaire, sauront toujours démontrer à son intention, quelles que soient les circonstances, leur dévouement à toute épreuve. »

Vaste boulevard circulaire au bord duquel seront construits des monuments architecturaux, des bâtiments représentatifs et des immeubles luxueux, la « Ringstraße » tend, à long terme, à remodeler sur le plan urbanistique et architectural la capitale viennoise qui, jusqu'à la fin des années 1850, se présente encore au voyageur sous l'aspect d'une ville provinciale. Il faut bien dire que les fortifications qui entourent la ville lui donnent un certain cachet Moyen-âgeux.

Jean-Paul Bled écrit :

« La vieille ville donne aux voyageurs une impression d'entassement. L'occupation du sol, avec un taux de 85 % , a pratiquement atteint le seuil de saturation. Sur cet espace réduit ne vivent pas moins de 50,000 personnes. À vrai dire, la situation n'a pas évolué depuis la fin du Moyen-âge. Pour l'essentiel, les gains se sont faits en hauteur. La vieille ville est un dédale de rues étroites qui ont gardé leur tracé médiéval. »

Par conséquent, les murailles imposantes mais peu viables en cas de guerre moderne, puisque Napoléon s'est emparé de Vienne en les faisant bombarder par son artillerie, n'ont plus lieu d'exister. Ces 2 considérations prises en compte par Carl Emil Schorske représentent en fait, dans un 1er temps, les principaux motifs qui président à la destruction des fortifications afin d'édifier sur leur emplacement, ainsi que sur une partie du glacis les environnant, le boulevard circulaire flanqué de ses monuments et de ses immeubles. Il s'agit donc, pour ainsi dire, de « décorseter » la ville de ses murailles Moyen-âgeuses qui l'empêchaient, jusque-là, de se développer et de devenir une ville cosmopolite, comme Paris ou Londres.

(Il existe une polémique entre l'Empereur, son état-major et les architectes quant à la question de l'utilisation du glacis comme emplacement du futur « Ring » et quant à la largeur prévue du boulevard)

Or l'édification de la « Ringstraße » pré-supposant l'élimination des murailles de défense va permettre un rapprochement de la ville et des faubourgs se situant traditionnellement à l'extérieur des fortifications. À l'imitation des travaux urbanistiques (Napoléon III s'inspirera, entre autres, du modèle urbanistique de Londres pour l'élaboration des travaux de la ville de Paris) entrepris dans la capitale Impériale française par le baron Georges Eugène Haussmann, préfet de la Seine, notamment le percement de grands boulevards et l'incorporation progressive, à partir de 1860, des villages situés entre le mur d'octroi et les fortifications de 1840, qui contribueront à l'embellissement et l'agrandissement de la ville de Paris, Vienne aspire, à son tour, à se donner une nouvelle physionomie. Cependant, il ne

faudrait pas oublier que, parmi les intentions qui président à l'édification de la « Ringstraße », il en existe de moins avouables, qui ressortissent à des considérations d'ordre stratégique. En effet, après les insurrections de 1848, dont les foyers de contestation se situent principalement dans les quartiers ouvriers des faubourgs, puisque le gouvernement avait fait installer, naguère, la plupart des industries dans les faubourgs loin de la vie urbaine et mondaine, comme l'indique Robert Waissenberg, (113) les travaux urbanistiques tiendront compte, à l'avenir, de cette donnée politico-sociale et, en conséquence, la disparition de l'enceinte Moyen-âgeuse signifiera la fin du dédale de rues tortueuses conduisant des faubourgs aux différentes portes de la ville. Des visées à la fois économiques et militaires pourront ainsi être satisfaites. D'une part, relier la ville aux faubourgs par des axes de communication plus rationnels, de l'autre, pouvoir réprimer toute insurrection future qui se déclencherait dans les faubourgs en ayant facilement accès à ces derniers.

Schorske écrit :

« Finalement, le point de vue de l'armée fut décisif dans l'orientation de la « Ringstraße » en tant qu'axe de communication. » (« Schliesslich prägte das Militär die Ringstraße in ihrem Charakter als Verkehrsader. »)

Ces considérations militaires jouant un rôle non négligeable dans la construction du « Ring », il convient de préciser que, là aussi, le Paris haussmannien a servi de modèle, puisque les percées des grands boulevards parisiens, outre les principes économiques, de prestige ou de salubrité publique dont elles sont l'expression ne doivent pas faire oublier aux Parisiens du Second Empire qu'elles ont de même, en vertu d'une des lois du Libéralisme capitaliste assimilant propriété privée et protection des biens, pour fonction inavouée de permettre à la maréchaussée d'intervenir et de circuler aisément dans les rues, avenues et boulevards en cas d'émeutes comme lors des barricades de 1830 et de la Révolution de février 1848, dont le déclenchement à Paris a été le signal insurrectionnel et révolutionnaire que beaucoup d'autres pays et capitales, inféodés à l'absolutisme monarchique, notamment Vienne, ont suivi.

3 projets de réaménagement urbanistique de la ville et de ses faubourgs sont retenus sur les 85 soumis aux autorités par les architectes. Le catalogue de l'exposition « Das ungebauete Wien 1800-2000, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien » nous permet de consulter différentes photographies et plans d'études.

L'historien Jean-Paul Bled écrit :

« Sur une surface totale de 302 hectares, 152 reviendront aux voies de communication, 64 aux constructions publiques et privées, 56 aux espaces verts. »

La rénovation est confiée aux architectes August Sicard von Sicardsburg, Eduard van der Nüll et Christian Ludwig von Förster. La ville de Vienne devient un grand chantier. Les démolitions des fortifications débutent à partir de 1858. Un article extrait de la « Stadtchronik » (chronique de la ville) de Vienne relate l'inauguration de la « Ringstraße », le 1er mai 1865 :

1865 : Un collier pour la ville cosmopolite

« L'Empereur François-Joseph inaugure la « Ringstraße ». Il est vrai que la plupart des monuments prévus n'ont pas encore été commencés, mais la rue en elle-même, d'une longueur de 4 kilomètres et d'une largeur de 57 mètres est maintenant carrossable. Les travaux de démolition des fortifications avaient duré de 1858 à 1864, prenant plus de temps que l'édification de l'artère elle-même.

La " Gründerzeit ", à proprement parler, commençait alors. Plusieurs personnes de la haute bourgeoisie capitaliste influente représentaient la société de la " Ringstraße " (" Ringstraßengesellschaft "), ces bourgeois qui non seulement firent bâtir les plus grands monuments, mais aussi édifier pour eux-mêmes une série de palais situés le long du " Ring ". Cette aristocratie de l'argent, que figurent les Rothschild, Todesco, Epstein, Gomperz, Leitenberger, Wiener, Dumba, Springer, Königswarter, Wertheim et d'autres obtint ainsi également une notoriété sociale. Ils symbolisaient le pouvoir économique qui entraîna cette explosion urbanistique, caractéristique de la " Gründerzeit ". Peu de villes ont changé à tel point et en si peu de temps leur physionomie. »

...

« Kaiser Franz-Josef eröffnet die Wiener Ringstraße. Die meisten der geplanten Bauten sind zwar noch nicht einmal begonnen ; aber die Straße selbst, in der Länge von etwa 4 Kilometern und mit einer Breite von 57 Metern, ist nun befahrbar. Die Abbrucharbeiten an den Basteien hatten von 1858 bis 1864 wesentlich länger gedauert als der Straßenbau selbst.

Die eigentliche " Grunderzeit " begann erst. Eine einflussreiche Schicht von grossbürgerlichen Kapitalisten war Träger der " Ringstraßengesellschaft ", die nicht nur die meisten Grossbauten ausführte, sondern auch für sich selbst eine Reihe von Palais entlang des Ring errichtete. Dieser Geldadel, die Rothschild, Todesco, Epstein, Gomperz, Leitenberger, Wiener, Dumba, Springer, Königswarter, Wertheim und andere, erreichten dadurch mit der Zeit auch gesellschaftliche Anerkennung. Sie waren die wirtschaftliche Macht hinter dem Bauboom der Gründerzeit. Tatsächlich haben wenige Städte in so kurzer Zeit derart ihr Aussehen verändert. »

...

August Sicard von Sicardsburg (Budapest, 1813 ; Wien, 1868) : architecte, étudié à Vienne. Il est nommé, en 1843, professeur à l'Académie des arts plastiques de Vienne puis directeur de l'école d'architecture entre 1865 et 1867. Architecte du « Sophienbad » (1846-1847) , du « Carltheater » (1847) , il édifie une aile centrale de l'« Arsenal » (1849-1855) et l'Opéra (« Opernhaus ») , entre 1861 et 1869, en collaboration avec Van der Nüll.

Eduard van der Nüll : architecte, étudié à Vienne. Il voyage en Italie, en France et en Allemagne, entre 1839 et 1843. Professeur d'architecture à l'Académie des arts plastiques, entre 1845 et 1864. En 1867, il est nommé membre de la section artistique au ministère de la Culture. Il se suicide en 1868, suite aux critiques acerbes qui visent le style architectural de l'Opéra.

Christian Ludwig von Förster (Ansbach, 1797 ; Bad Gleichenberg, 1863) : étudie à Munich. À partir de 1839, il est architecte à Vienne. Entre 1843 et 1846, il enseigne à l'Académie des sciences plastiques à Vienne. De 1850 à 1854, il est l'architecte du pont « Elisabeth von der Wien », puis de la synagogue de la « Leopoldstadt », entre 1853 et 1858. Il participe aux projets pour l'extension de la ville (1854) et aux plans pour l'aménagement de la place de la « Votivkirche. »

Le jour de l'inauguration du « Ring », on a installé devant la porte de la « Hofburg » des tentes, des tribunes, des drapeaux, des fleurs pour accueillir le couple Impérial. En carrosse, l'Empereur et l'Impératrice suivent les tronçons du « Ring », appelés Burgring et Schottenring, puis les quais du canal du Danube, avant de traverser le fleuve par la « Ferdinandsbrücke » pour enfin gagner le « Prater » .

Dès mai 1860, débute la vente des parcelles :

« Les nouveaux propriétaires bénéficient d'une immunité fiscale d'une durée de 30 ans, en échange de l'engagement de terminer la construction dans les 4 ans. »

En 1861, sont achevés les 4 1ers immeubles. Vienne change alors rapidement d'aspect. À ces nouvelles constructions s'ajoutent de nombreux hôtels particuliers occupés par l'aristocratie, mais aussi et surtout par des hommes d'affaires issus de la haute bourgeoisie Libérale. Sur 55 immeubles construits par des particuliers dans les années 1860, 2 appartiennent à des archiducs, 7 à des nobles, 8 à des bourgeois et 38 à des représentants de la nouvelle aristocratie de l'argent, soit des banquiers et industriels. L'architecture privée de la « Ringstraße » est révélatrice des aspirations aristocratiques de la grande bourgeoisie. L'intérieur des appartements est à l'image des palais Baroques. Le luxe et la somptuosité caractérisent certains d'entre eux, notamment les habitations situées au 1er étage, dit aussi « étage noble » (« Bel-étage » ou « Noble-étage ») . Les immeubles comportent 4 à 6 étages. Les étages supérieurs sont souvent partagés en plusieurs appartements plus modestes.

De nombreux monuments, parcs et nouveaux bâtiments sont successivement inaugurés :

L'Académie commerciale (« Handelsakademie ») ainsi que le « Stadtpark », en 1862 ; le Grand Hôtel, en 1866 ; l'Opéra (« Staatsoper ») , en 1868 (1er bâtiment public de la « Ringstraße ») ; la maison des artistes (« Künstlerhaus ») , entre la « Ringstraße » et la « Karlsplatz ») , en 1869 ; ainsi que le bâtiment de l'Association pour la musique (« Musikvereinsgebäude ») ; enfin, l'Hôtel de France et l'Hôtel Impérial, en 1873 (à l'occasion de l'Exposition universelle de Vienne) .

Même si le rythme de construction se ralentit quelque peu après le « krach » boursier de 1873 et la dépression économique qui va suivre, de nombreux monuments seront encore édifiés :

L'Hôtel Sacher (sur l'emplacement de l'ancien théâtre du « Kärntnertor ») et l'Académie des arts plastiques, en 1876 ; la Bourse, en 1877 ; la « Votivkirche » , en 1879 ; le Palais de Justice, en 1881 ; le Parlement et l'Hôtel-de-Ville, en 1883 ; la « Länderbank » et l'Université, en 1884 ; le « Burgtheater » , en 1888 ; le « Volkstheater » , en 1889 ; la

Caisse d'épargne postale, en 1906, pour ne citer que les principaux. En 30 ans, 800 édifices résidentiels ou publics sont construits le long des 4 kilomètres du « Ring » .

Les quartiers de la « Ringstraße » deviennent une « vitrine » de la ville riche et moderne où transparaissent l'émancipation et l'enrichissement de la bourgeoisie. Mais ne pourrions-nous pas voir aussi dans l'édification de la « Ringstraße » les signes d'une continuité entre le passé et le présent ? Bien que ce « présent » semble placé, dès cette époque, sous le signe d'une bourgeoisie de plus en plus puissante, la « Ringstraße » semble symboliser néanmoins la pérennité du passé glorieux de la Monarchie, gravée pour ainsi dire dans la pierre et influant à la fois sur l'habitat et la mentalité de la nouvelle bourgeoisie qui vit dans ses palais une existence de sybarite et de seigneur, à l'image de la noblesse tant enviée, et n'aspire qu'à jouer un rôle politique affirmant son ascendant économique.

Répercussion des événements politiques et sociaux sur la vie culturelle

En voulant mettre en lumière l'interaction existant entre la politique et le théâtre musical viennois, notamment l'Opérette viennoise de Von Suppé, il paraît naturel de créditer la société habsbourgeoise du milieu du XIXe siècle d'un pouvoir régulateur et transformateur, considéré en termes d'efficience musico-scénique et opérant à la fois sur l'image sociale du théâtre et les représentations mentales qui en découlent. La scène populaire enregistre les tendances et les clivages socio-culturels affectant périodiquement la société viennoise afin de les soumettre à une critique sociale. Les procédés de la parodie et de la satire, en général, dénotent une prise de position qui est certainement idéologique. Cette démarche intellectuelle et artistique peut donner lieu à un fixisme psychologique auprès de l'auditeur-spectateur. En d'autres termes, l'itération de certains traits caractéristiques (signalement physique et vestimentaire renvoyant à une typologie des figures comiques, signes distinctifs langagiers, gestique corporelle en relation avec une idiosyncrasie socio-culturelle, par exemple les Italiens gesticuleraient beaucoup en parlant ...) de personnages se recrutant dans un groupe social donné peut être responsable à la longue de représentations mentales fixées en quelque sorte par le subconscient collectif. À cet endroit, nous pouvons parler d'une imagologie (préjugés, clichés, idées reçues) s'imprégnant de sympathie ou de rejet selon le dosage des éléments parodiques et la fonction théâtrale dévolue aux personnages comiques en question.

Ces remarques peuvent paraître importantes puisqu'elles s'inscrivent dans le thème général et récurrent « musique / théâtre et politique » .

Si l'édification de la « Ringstraße » tend, de façon symbolique, à relier le cœur historique de Vienne aux faubourgs environnants, ce mouvement de proximité et d'ouverture vers la périphérie urbaine, doit aussi être interprété dans le sens du faubourg vers la ville, décrivant en quelque sorte l'ascension sociale de la petite bourgeoisie. Dans le cadre de la promotion de l'Opérette viennoise comme expression musico-théâtrale du Libéralisme, le mouvement de proximité qui vient d'être esquissé plus haut est symbolique de l'importance que vont prendre les faubourgs et leurs théâtres populaires dans le climat théâtral des années 1840. Or, en gardant à l'esprit que toute expression artistique socialement définie porte la marque du politique, il est permis de voir dans la résurgence du théâtre populaire et, surtout, son relais par l'Opérette viennoise, à partir de la fin des années 1850, dont les lieux de création se confondent justement avec les traditionnels théâtres des faubourgs, outre le mouvement en devenir d'une émancipation

de la petite et moyenne bourgeoisie issues de ces faubourgs, l'identification de cette libéralisation à une forme musico-théâtrale spécifique appelée à en composer le reflet, puisque l'Opérette, de par sa forme ouverte et, pour ainsi dire, improvisée semble épouser, surtout dans son aspect jubilatoire et quelque peu hédoniste, l'esprit optimiste du Libéralisme ambiant. Ce rapprochement entre Libéralisme et Opérette viennoise, bien qu'il prenne en compte 2 phénomènes dont le point de départ, musical pour l'Opérette, socio-économique et institutionnel pour le Libéralisme semble différent, admet néanmoins une interrelation des 2 phénomènes en mettant toutefois l'accent sur la primauté du social par rapport à l'esthétisme musical, puisque l'Opérette viennoise, nonobstant son imprégnation musicale, peut se définir comme un produit socio-musical du Libéralisme et, partant, elle sous-entend une étude sociologique prenant comme objet d'observation la bourgeoisie qui, à l'époque du renouveau urbanistique de Vienne, aspire à se donner son propre théâtre musical. Or, s'il existe un état dynamique consubstantiel à l'Opérette viennoise et qui puisse, en même temps, faire référence à l'« esprit » Libéral et fébrile de l'époque, d'entreprise et de conquête, typique de la prétendue « Nervengesellschaft » viennoise dont parle l'auteur dramatique autrichien Hugo von Hofmannsthal (Vienne, 1874 ; Rodaun, 1929) dans ses articles et sa correspondance, c'est bien de cette motilité, à la fois frénétique et fluide, qu'il s'agit dont le « Accelerationen-Walzer » de Johann Strauß traduit bien le caractère, et qui se dégage dans les mouvements dansants et parcourt parfois toute la substance musicale d'une Opérette. On a parlé, à ce propos, de « Tanzoperette » (Opérette dansante) pour qualifier « Das Pensionat » (1860) de Franz von Suppè, la Ire Opérette viennoise.

WAB 49

8 janvier 1865 : WAB 49 - « Trauungs-Chor » ou « Trauungslied » (chant de mariage) , cantate mi-profane, mi-sacrée (55 mesures) en fa majeur jouée lors des célébrations de mariage, pour quatuor vocal masculin, chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) et orgue. Composée à Linz sur le texte allemand « O schöner Tag, o dreimal sel'ge Stunde » (Ô beau jour, ô 3 fois l'heure bénie) de l'écrivain et poète, docteur Franz Isidor Proschko (pseudonyme : Franz von Hohenfurth, 1816-1891) . Création à l'église paroissiale de Linz (« Linzer Stadtpfarrkirche ») , le **6 février 1865**, lors de la célébration de mariage entre Karl Kerschbaum et la soliste Maria Schimatschek (1844-1888) - la fille de Franz Schimatschek, le copiste préféré de Bruckner à Linz. Le compositeur tient l'orgue pour la circonstance accompagné par le Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » .

Cette œuvre de circonstance fut décrite dans le « Linzer Zeitung » du **8 février 1865** comme étant : « une création originale » de l'esprit.

Bruckner était ami Karl Kerschbaum (1834-1905) , le président du « Frohsinn » qui est aussi « l'official de la commune » (poète, fonctionnaire, archiviste, comptable) de Linz. La fiancée, Maria Schimatschek (1844-1888) , était la fille de Franz Schimatschek, le copiste de musique préféré de Bruckner. Pendant une trentaine d'années, Maria Schimatschek sera la soliste soprano du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » . Elle participera également à des concerts à Saint-Florian, et accompagnera le Chœur de la cathédrale de Linz.

Parmi les copistes de Bruckner, citons : Karl (Borromäus) Aigner de Saint-Florian (qui fut l'un de ses élèves) ; un certain Carda, de Vienne ; Viktor Christ (qui fut l'un de ses élèves) ; Franz Hlawaczek de Vienne (qui a travaillé à

plusieurs reprises pour Franz Schubert et son frère, Ferdinand) ; Leopold Hofmeyer (un ami proche de Steyr et un de ses copistes les plus fiables) ; Johann (Giovanni) Noll (copiste à la « Hofkapelle » de Vienne) ; Karl Paur ; Franz Schimatschek (1812-1877) (altiste à l'Orchestre du Théâtre de Linz ; ami et copiste préféré du Maître) ; et Karl Tenschert qui a travaillé chez Franz Hlawaczek, à Vienne.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 219-224 ; fac-similé du manuscrit autographe.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 70-74.

O schöner Tag, o dreimal sel'ge Stunde,
Wo ich empfang das neue Sakrament,
Wo Gottes Priester meine Hand gesegnet,
Zum heiligen Bunde, den der Tod nur trennt.
Wollt ihr sanft wie Engel wandeln
Eure Bahn durch diese Zeit,
Nehmt im Denken, nehmt im Handeln
Nur den Frieden zum Geleit !

Franz Isidor Proschko

The 19th Century well-known Austrian poet and writer, Franz Isidor Proschko (Pseudonym : Franz von Hohenfurth) , was born on 2 April 1816 in Hohenfurth (Vyšší Brod) , Bohemia, and died on 6 February 1891 in Vienna, aged 75.

Proschko attended general school in Vyšší Brod. From 1828, he continued his studies in the « Gymnasium » in České Budějovice and, later, attended the University of Prague, where he studied State and Civil law. Proschko took his degree at the Hessen Ludwig Academy in Gissen as a Ph.D. in Philosophy and a Master's of free art and, in 1857, at the Empirical-Royal University in Vienna as a Doctor of Law.

After finishing his studies with a legal dissertation, at the University of Vienna, he took a job as a trainee (functionary) at the police headquarters in Linz. He became a police officer. After a time, he advanced to higher positions until he was transferred, in 1865, to the headquarters in Styrian Graz then, in 1867, to the police headquarters in Vienna. His career reached its peak as a member of the Police Council in 1878, where he worked until his retirement in 1883.

Throughout his life, Franz Isidor Proschko was engaged in various departments of the public service.

He was awarded many times for his activities. He received the Golden Meritorious Cross with a Crown ; the Great Medal, with a portrait and motto of the Emperor, was awarded the Great Gold Medal for Art and Science by Franz-Josef I. ; and the Order of Saint-George by Pope Pious.

He died on April 6, 1891, in his Vienna home, on which is now placed a memorial plaque. Another plaque is located on his family home, in Vyšší Brod. His final resting place is in a grave of honour at the Central Cemetery (Group 0, Row I, Number 37) , between the composers Josef Mayseder and John Baptist Moser. A monument was erected on his grave, in 1906, in his honour.

Altogether, 75 works flowed from his pen - collections of poems, historical novels, and novellas. Among the most significant include :

Die Höllenmaschine (1854) .

Der Jesuit (1857) .

Ein böhmischer Student (1861) .

Der Letzte der Rosenberger (1861) .

Ein Hexenprozess.

Of his numerous writings, always characterized by a Catholic spirit, the most important are :

Leuchtkäferchen (1849) .

Feierstunden (1854) .

Books for the young :

Höllmaschine (2 volumes, 1854) .

Der Jesuit (2 volumes, 1857) .

Die Nadel (2 volumes, 1858)

Pugatschew (2 volumes, 1860) .

Historical romances :

Ausgewählte Erzählungen und Gedichte (1873) .

His complete works were edited in 6 volumes : « Franz Isidor Proschko, Gesammelte Schriften » (1901-1909) by his daughter, Hermione (born at Linz on 29 July 1851) , who is also a distinguished Catholic writer.

Her works include :

Heimatklänge (poems, 2nd edition, 1879) .

Unter Tannen und Palmen (1880) .

Aus Österreichs Lorbeerhain (1891) .

In Freud und Not (1893) .

Gott lenkt (1895) .

...

The Austrian author and poet Franz Isidor Proschko was born on April 2nd, 1816, in Hohenfurth, Bohemia and died on February 6th, 1891, in Vienna.

From 1828, Proschko attended the High-School in České Budějovice, and, then, studied Civil and Criminal Law at the University of Prague. After completing his studies at the University of Vienna (with a legal dissertation) , he took a job as a trainee at the Police headquarters of Linz.

Proschko was a police officer and, after a stop to the headquarters in Styrian Graz, he was transferred to Vienna, in 1867. In 1883, he was accepted on the Police Council. Franz Isidor Proschko died on 6 February 1891, in Vienna ; he was 75. His final resting place at the Central Cemetery is between the composer Josef Mayseder and John Baptist Moser (Group 0, Row 1, Number 37) .

Franz Isidor Proschko was born on April 2, 1816 in Vyšší Brod. He attended general school in Vyšší Brod, from 1828 continued his studies in gymnasium in České Budějovice, and, later, attended the University in Prague, where he studied State and Civil Law. Afterwards, he entered work in 1842 as a functionary at the police headquarters in Linz. After a time, he advanced to higher positions, until, in 1865, was transferred to the headquarters in Styrian Graz, then, in 1867, the the Police headquarters in Vienna. His career reached its peak as a member of the Police Council in 1878, where he worked until his retirement, in 1883. In the meantime, Proschko took his degree at the Hessen Ludwig Academy in Gissen as a Ph.D. in philosophy and a Master's degree of free art, and, in 1857, at the Empirical-Royal University in Vienna as a Doctor of Law. Altogether 75 works flowed from his pen : collections of poems, historical novels, and novellas. Among the most significant include « Die Höllenmaschine : » (1854) , « Der Jesuit » (1857) , « Ein böhmischer Student » (1861) , « Der Letzte der Rosenberger » (1861) and « Ein Hexenprozess » . He was awarded many times for his activities. He received the Golden Meritorious Cross with a Crown, the Great Medal with a portrait and motto of the Emperor, was awarded the Great Gold Medal by Franz-Josef I for Art and Science, and the Order of Saint-George by Pope Pious. He died on April 6, 1891, in his Vienna home, on which is now placed a

memorial plaque. Another plaque is located on his family home in Vyšší Brod.

...

A well-known Austrian author and poet, born at Hohenfurt, Bohemia, 2 April, 1816 ; died at Vienna, 6 February, 1891. Throughout his life, Proschko was engaged in various departments of the public service. A monument was erected in his honour on his grave in 1906. Of his numerous writings, always characterized by a Catholic spirit, the most important are : « Leuchtkäferchen » (1849) and « Feierstunden » (1854) , books for the young ; « Höllenmaschine » (2 volumes, 1854) , « Der Jesuit » (2 volumes, 1857) « Die Nadel » (2 volumes, 1858) , and « Pugatschew » (2 volumes, 1860) , historical romances ; « Ausgewählte Erzählungen und Gedichte » (1873) . His complete works were edited in 6 volumes (« Franz Isidor Proschko, Gesammelte Schriften » , 1901-1909) by his daughter, Hermione (born at Linz, 29 July, 1851) , who is also a distinguished Catholic writer, and whose works include : « Heimatklänge » (poems, 2nd edition, 1879) ; « Unter Tannen und Palmen » (1880) ; « Aus Österreichs Lorbeerhain » (1891) ; « In Freud und Not » (1893) ; « Gott lenkt » (1895) .

...

Franz Isidor Proschko, Pseudonym : Franz von Hohenfurth, (geboren 2. April 1816 in Hohenfurth, Böhmen ; gestorben 6. Februar 1891 in Wien) war ein österreichischer Schriftsteller und Jurist.

Ab 1828 besuchte er das Gymnasium in Budweis und studierte anschließend an der Universität in Prag Zivil- und Strafrecht. Nachdem er sein Studium an der Universität Wien mit einer juristischen Dissertation beendet hatte, nahm er eine Stelle als Praktikant im Polizeipräsidium in Linz an. Als solcher heiratete er auch und dort kam auch Ende Juli 1851 seine Tochter Hermine Camilla, später ebenfalls schriftstellerisch tätig, zur Welt.

Proschko wurde Polizeibeamter und nach einer Zwischenstation in Graz wurde er 1867 nach Wien versetzt. 1878 wurde ihm der Titel eines Polizeirats verliehen, 1883 ging er in Pension. Im Alter von 75 Jahren starb Franz Isidor Proschko am 6. Februar 1891 in Wien. Seine letzte Ruhestätte fand er in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof (Gruppe 0, Reihe 1, Nummer 37) zwischen den Komponisten Josef Mayseder und Johannes Baptist Moser.

In Wien und Vyšší Brod (Hohenfurth) erinnern noch heute Gedenktafeln an ihn.

...

Alors qu'il créait des pages vibrantes d'une foi sincère, Anton Bruckner devait faire abstraction de l'exigence, non moins impérieuse, d'une expression plus authentiquement personnelle, plus « engagée » aussi. Cette exigence éclata dans la Symphonie, avec d'autant plus de force qu'elle avait été longtemps contenue.

Bruckner et le développement de la Symphonie

Anton Bruckner significantly developed the Symphony, and it is in this genre that Bruckner's work is generally most acknowledged. His Symphonies are accessible on their 1st listening, but provide further depth for those who seek it. It is important when analyzing Bruckner's contribution to the genre to take note of his extremely well-rounded academic studies, of which he pursued all of his life. It is his dedication to conservative practices of counterpoint and structure paired with his contemporary Richard Wagner (1813-1883) influenced harmony and orchestral forces that made Bruckner's music unique, but perhaps most importantly, Bruckner's Symphonies, more than any others, brought a new sense of breadth to the genre.

At the time Bruckner began to compose his Symphonies, the more adventurous composers (such as the Wagnerians) had virtually abandoned the genre, instead more interested in creating music combined with other art forms like theatre, dance and prose ; the Symphony was the domain of the more conservative composers like Johannes Brahms (1833-1897) . Bruckner was unique in borrowing distinct elements from both groups. This fusion was applied with a deep understanding and appreciation of the genre ; Bruckner was a well-read scholar and had studied comprehensively many aspects of music before contemplating writing a Symphony. As a result of this, Bruckner was 39 before he finished his 1st symphony, Symphony No. « 00 » : the Study Symphony in F Minor (1863) , and still was an active scholar into his 40's. Furthermore, Bruckner was not generally well-known after he was 60.

Bruckner's inventive orchestration was influenced not only by Richard Wagner, but also by the organ ; Bruckner was an organ virtuoso who held the position of cathedral organist in Linz. Bruckner obtained this position by accident, characteristically unable to decide whether to apply, Bruckner procrastinated and, eventually, decided to not apply, Luckily, he went to watch the auditions and improvised a strict fugue on a theme the other applicants found too difficult. As an organ virtuoso, Bruckner enjoyed triumph in Saint-Epvre in Nancy (1869) , which led to well as successful tour in London (1871) . Later in life, Bruckner would reminisce about his tour of London, and regretted not accepting invitations to tour again. It was as the organist in Linz that Bruckner befriended the Opera conductor Otto Kitzler (1832-1915) who as Bruckner's last composition tutor introduced Bruckner to the scores of both Beethoven and Wagner, and would later play a significant role in getting Bruckner's work performed.

It is of some significance that Bruckner was generally accepted as a disciple of Wagner, whom Bruckner thought of as a Master ; an attribute which both attained Bruckner an increased criticism from the press, particularly from leading Vienna music-critic Eduard Hanslick (1825-1904) , and effectively giving a number of well-wishing Wagnerians permission to adjust Bruckner's music to better fulfill Wagnerite intentions. Also produced was a collection of performing editions, made by sympathetic conductors and even Bruckner himself to better allow his ambitious music to be performed, normally inducing significant cuts which effect Symphonies overall structure. Disregarding these external editions, the original autograph manuscripts Bruckner produced were subject to an ongoing purification process that already resulted in multiple original scores, with Bruckner showing no signs of preference towards any particular version. As a result, many Bruckner approved versions of the same music exist. While Bruckner his usually associated with Wagner and Beethoven, it is important to compare Bruckner with Franz Schubert (1797-1828) , both composers use Austrian folk-music undisguised through meter, often enough for them both to be described as national composers, and while nothing in either composers scores hints any common ground towards other, some of Schubert's music sounds like Bruckner's and vice-versa. However, Bruckner's music contains many newer innovations in harmony and

scoring.

Bruckner's influence changed the way later composers consider the length, structural development and general « grandeur » the Symphony has to offer. All the Symphonies are in 4 movements. For the opening movements, Bruckner incorporates a personalized Sonata form. The middle-movements are a slow movement followed by a 3/4 Scherzo, though, with Symphonies 8 and 9, the middle-movements are reversed. The modification of Sonata form is derived from the requirements of the increasingly chromatic 20th Century, he studied Sonata form with the renowned tutor Simon Sechter (1788-1867) by postal tuition, although extended the Sonata form to allow for enharmonic changes, a feature which Sechter strongly disapproved of. An example of extending Sonata form can be seen as early as Symphony No. 1 in C Minor (1866 ; revised in 1877 and 1891) . Here, Bruckner introduces a 3rd theme in the exposition, as a consequence the codetta is removed. Bruckner usually adapts the Sonata form through the use of key relationships ; Bruckner often begins Symphonies in an alien key before working the music through to the tonic. At the time Bruckner was composing the development section of sonatas had gone completely. The structure of Bruckner's Symphonies was very important as most of his Symphonies last for around an hour, an uncommonly long duration at the time. The Symphony No. 2 in C minor (1873 ; revised in 1876, 1877 and 1892) incorporates inter-connected ideas appearing throughout movements, particularly the 1st movement and the Finale.

Bruckner's model for the Symphonic form was derived directly from Ludwig van Beethoven (1770-1827) , in particular, his Symphony No. 9 in D minor, Opus 125 (1824) . Bruckner was one of the earliest composers to acknowledge this work fully. Bruckner drew a sense of « grandeur » from this Symphony, which he incorporated into his own works. This can be seen in Bruckner's Symphony No. 3 in D minor (**WAB 103**) (1873 ; revised in 1877 and 1891) : the texture and gestural character of the opening passage, bars 1 to 46, resembles that of Beethoven's 9th Symphony in its trajectory from pianissimo tremolando string texture to fortissimo unison tutti theme. (Julian Horton, page 176.)

However, unlike Beethoven's Symphonies, Bruckner did not try to set a new atmosphere with each Symphony. As a general trend, after Beethoven, the number of composers writing Symphonies gradually declined, consequently by the time Bruckner was composing the number of composers writing orchestral music in traditional Symphonic forms has declined, and as a result the importance of Sonata form had also deteriorated, with composers preferring improvisation and fantasia as forms for their works. The Sonata form became increasingly undisciplined which helped Bruckner modify the form to suit his harmonic needs. Similarly to Franz Schubert, Bruckner would use unusual and unconventional modulations. From the 4 years Bruckner studies with Sechter, Bruckner learned about root progressions, which Bruckner then applied to form his modulations. From Bruckner's organ background, we see various pedal points appear in Bruckners work.

Throughout his Symphonies, Bruckner takes thematic development to greater levels of depth, and in ways that appeared alien to numerous contemporaries. Bruckner often developed material through the use and combination of inversion, retrograde, augmentation, diminution and fragmentation. It is because of the highly-manipulated themes that Bruckner's developments often showed little resemblance to the main theme and, as a result, his music was misunderstood to be a stream of unrelated ideas within a single work. Here, Bruckner can again be likened to Schubert, as both composers would continue to develop a motif until they could fully exploit its potential. These tools

are used to enhance the music and to add to the listener's enjoyment of the music, not solely to demonstrate his theoretical knowledge, however Bruckner's music was written intellectually which contrasts other Romantic composers. As a consequence of his life-long academic studies, Bruckner often struggled to follow basic music theory rules in a time when the rules were being threatened more readily than ever before. Bruckner would refine his works thoroughly, checking for parallel octaves and unison (in melodic lines, not scoring) . When Friedrich Klose (1862-1942) asked Bruckner why he searched for parallel octaves in his work, while Richard Wagner ignores their importance, Bruckner replied :

« Wagner, the Master, was permitted such things, but not Bruckner, the school Master. »

(Erwin Doernberg, page 14.)

Bruckner was also a very Romantic composer. Examples of Romanticism are present throughout many of his works.

Unprepared dissonances, wide intervals in the melody and complex tonal relationships over a basic root progression are all features of Bruckner's work. At the time Bruckner was writing, composers tended to use the melodic shape of the main theme and add elaborations, which listeners of the time would recognize as the main theme more easily than Bruckner's distorted fragmented quotations. Bruckner's music can be said to use motivic ideas, an influence from Wagner. The idea of thematic music was not limited to pitch. Bruckner's Symphonies benefit from rhythms providing coherence. It is from Bruckner's Symphonies that the Bruckner rhythm arrives ; the duplet-triplet combination. The rhythm originates from the 3rd Symphony. Another rhythmic feature found throughout Bruckner's Symphonies is the double dotted rhythm.

Bruckner also contributed to the orchestration used in Symphonies. It was only upon seeing the score to Wagner's Opera « Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg » (1845) , introduced to him by his teacher Otto Kitzler that Bruckner began to write truly great music. The score inspired Bruckner demonstrated large-scale forces that would give new options to the composer. It is important to note that it was Wagner's orchestra, not Wagner's orchestration that Bruckner would use most heavily in his work. Wagner used many instruments such as anvils purely for the creation of certain sound effects within his Operas ; Bruckner omits these instruments from his scores, however, in his last 3 Symphonies, Bruckner even uses Wagner horns. Typically, Bruckner Symphonies use paired woodwind, 4 horns, 2 or 3 trumpets, 3 trombones, 1 tuba, timpani and strings, although some of the later symphonies slightly extend this.

It is characteristic in Bruckner's Symphonies to see frequent unison passages as well as large-scale orchestral tutti. Bruckner adopted this style of writing in part because of his history with the organ. These help contribute to the originality of Bruckner's work. Within some Bruckner score unusual terms appear, such as :

« Misterioso, breit und feierlich » (noble and solemn) ; « sehr ruhig und feierlich » (very calm and solemn) .

(Erwin Doernberg, page 4.)

Bruckner's music appropriately « has been labelled with the word 'mysticism' »

(Erwin Doernberg, page 4.)

Bruckner's Symphonies all start softly, however they all have subtle differences.

While Bruckner clearly brought his own individuality to his work, only Bruckner could have written his latter Symphonies, and Bruckner did introduce structural, stylistic and majesty to the genre, which would later influence composers like Gustav Mahler (1860-1911) , one does feel that disregarding form and the aesthetic value of his music his music is mostly strengthened by his assimilation of other composer's ideas (particularly, Wagner's) into the Symphony. However, one sympathizes with Bruckner who's music was often presented to listeners of his time in an abridged form, altering Bruckners structure and thematic developments, in that his original manuscripts written for the future contain mixtures of ideas diverse enough to make his music some of the most distinctive around. And he was one of the most contemporary Symphony composers of his time.

WAB 101 : Symphonie n° 1

Janvier 1865 - 14 avril 1866 : WAB 101 - Symphonie n° 1 en do mineur pour 2 flûtes - avec 1 flûte supplémentaire dans l'Adagio -, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales et cordes. Le manuscrit porte le titre de Symphonie n° 2. Durée moyenne d'exécution : de 47 à 51 minutes. La composition fut amorcée au tout début de l'année 1865 (1re esquisse : Adagio et Scherzo, de janvier à mai) , en partie à Linz et en partie à Munich. La partition sera (provisoirement) achevée l'année suivante.

Après le voyage à Munich, Bruckner va composer un Scherzo différent qui remplacera le Scherzo original ; bien qu'il finisse par considérer l'ancienne version comme étant définitive puisqu'il l'avait fait transcrire par son copiste Franz Schimatschek.

Parmi les copistes de Bruckner, citons : Karl (Borromäus) Aigner de Saint-Florian (qui fut l'un de ses élèves) ; un certain Carda, de Vienne ; Viktor Christ (qui fut l'un de ses élèves) ; Franz Hlawaczek de Vienne (qui a travaillé à plusieurs reprises pour Franz Schubert et son frère, Ferdinand) ; Leopold Hofmeyer (un ami proche de Steyr et un de ses copistes les plus fiables) ; Johann (Giovanni) Noll (copiste à la « Hofkapelle » de Vienne) ; Karl Paur ; Franz Schimatschek (1812-1877) (altiste à l'Orchestre du Théâtre de Linz ; ami et copiste préféré du Maître) ; et Karl Tenschert qui a travaillé chez Franz Hlawaczek, à Vienne.

Le nouveau Scherzo est daté du 23 janvier 1866. Fait intéressant, la section du Trio original est demeurée intacte et sera incorporée dans le nouveau Scherzo.

Anton Bruckner demande à son ami Ignaz Dorn :

« Examinez cette partition. Peut-on vraiment écrire une chose pareille ? »

Ce à quoi Dorn répond :

« Vous devez vous sentir absolument libre. Un jour, vous deviendrez un homme célèbre. »

Bruckner surnommait plus tard la Symphonie « Das kecke Beserl » ; ce qui signifie « la gamine délurée ou effrontée ou la petite insolente », en parlant du caractère courageux et audacieux de l'œuvre. Selon Werner Wolff, ce jargon a été utilisé en référence à des « joyeuses gamines à l'esprit vif » .

L'œuvre comprendra plusieurs versions et révisions. Version de Linz qui s'attache à la partition originale : 14 avril 1866. Révisions : du 19 août au 12 septembre 1869 ; quelques retouches (généralement de nature rythmique) , affectant surtout le Finale, seront effectuées en 1877. C'est d'ailleurs cette version que l'on joue (et enregistre) le plus souvent aujourd'hui et elle est retenue dans l'édition de Leopold Nowak. Version de Vienne : 24 janvier au 16 juillet 1891.

Selon le musicologue Benjamin-Gunnar Cohrs, la Symphonie est révisée entre octobre 1887, au plus tôt, et avril 1891, au plus tard.

Création de la version originale (8 ans avant l'apparition de la Ire Symphonie de Johannes Brahms) , le 9 mai 1868, sous la direction du compositeur dans la Salle de bal (« Redoutensaal ») à côté du « Landestheater » de Linz, située au 7 de la Klosterstraße (d'où la dénomination « version de Linz ») . L'orchestre était composé de musiciens du Théâtre municipal, de musiciens de différents régiments militaires et de musiciens amateurs locaux.

Les violents contrastes et le déchaînement agogique n'eurent pas d'autre cause, ainsi que ses audaces formelles et harmoniques, qui firent d'elle la Ire pierre du renouveau moderne de l'écriture Symphonique. Les répétitions seront marquées par une certaine tension entre Bruckner et l'orchestre. Les musiciens vont se plaindre de plusieurs passages considérés indéchiffrables. Ils vont même lui demander de les modifier. Ce que Bruckner refusera. Voyant que les musiciens n'arrivaient pas à bien exécuter, il se mit à pleurer les suppliant de faire mieux. Le soir du concert, bien que les exigences techniques de la Symphonie aient été au-delà de la capacité de l'orchestre, l'exécution ne sera pas si mauvaise. La représentation s'avérera même un succès.

Eduard Hanslick, qui sera plus tard hostile envers Bruckner, a écrit pour l'occasion une critique favorable :

« Bruckner fut rappelé plusieurs fois à la tribune. Lorsque la nouvelle de sa nomination prochaine au Conservatoire de Vienne sera confirmée, nous ne pourrons que féliciter cette institution d'enseignement. »

Mais l'accueil sera, en tout et partout, fort mitigé ; ne remportant qu'un succès d'estime davantage adressé à l'organiste de l' « Alter Dom » qu'au compositeur de 41 ans qui, en vérité, dès cet instant, sera incompris.

Bruckner va remettre l'ouvrage sur le métier 23 ans plus tard, soit en 1890-1891 et ce, malgré les supplications du

chef d'orchestre Hermann Levi qui lui conseillait de n'en rien faire. Elle comporte, notamment, une nouvelle conclusion du Finale, et maintes retouches (ou corrections) qui n'eurent pour effet que d'infléchir l'élan tout spontané dont bénéficiait la « version de Linz ». La nouvelle version dite « de Vienne » sera créée le 13 décembre 1891, dans la salle du « Musikverein », par l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la baguette du chef Hans Richter. Elle sera dédiée à l'Université de Vienne qui honorera le compositeur d'un doctorat « Honoris causa ».

...

Édition Leopold Nowak (1877) :

Les 4 mouvements sont : Allegro molto moderato, Adagio, Scherzo, et Allegro con fuoco. À l'inverse de toutes les suivantes, c'est une Symphonie " rapide " (en ses 2 mouvements extrêmes notamment) , qu'anime un esprit de conquête complètement étranger au climat spirituel des grandes méditations à venir. Techniquement, il s'agit également de la Symphonie la plus difficile à exécuter, tant dans la mise au point instrumentale que dans l'approche rythmique et dynamique (alternance serrée des fff et ppp) . Cette Symphonie, qui présente quelques accointances avec la précédente Symphonie d'études (Studien-Sinfonie) , est sinon unique dans la production brucknérienne.

1. Allegro molto moderato :

Il est bâti sur 3 thèmes. Le 1er présenté d'emblée aux cordes, dégage l'assise rythmique du mouvement ; très doux, dans des couleurs sombres, il affirme néanmoins une énergique expressivité. Un groupe de motifs secondaires (avec des figures rythmiques des bois et une écriture en octaves) assure la transition vers le second thème, essentiellement lyrique (aux violons, puis avec les altos et violoncelles) . Le 3e thème, de caractère héroïque (mi bémol majeur) , surgira dans un fortissimo de vents (plus élargi et plus puissant) . Le développement ne prend prétexte que des 1er et 3e thèmes, mais la ré-exposition réintroduit la totalité du matériau thématique (alors que s'impose la tonalité dominante en do mineur) . La Coda, empruntant la formule rythmique initiale du mouvement, s'enfle en une apothéose cuivrée, avec l'éclat des trompettes en particulier.

2. Adagio :

Comme celui de la Symphonie d'études, cet Adagio en 3 parties commence par une introduction en 4/4, dont les 30 1res mesures se déroulent dans une tonalité indéfinie, comme suspendue ; la tonalité réelle sera la bémol. Sur l'énoncé du thème principal, les cors marquent de longues tenues ; les cordes exprimant un chant profond, d'une gravité intériorisée. L'ambiguïté tonale s'augmente de mystérieuses plongées vers fa mineur ; divers pupitres secouent le chant des cordes de frémissements soudains, de brusques chromatismes. Le second motif, un thème mouvant avec des sextolets de croches, est exposé aux clarinette et violons, sur un accompagnement de quintolets de doubles croches aux violons altos. La partie centrale, un Andante plus animé en 3/4, est de type thème et variations. Dans la 3e partie, les basses ré-introduisent le motif de départ, et le thème principal, dans le la bémol majeur clairement affirmé, apporte une conclusion sereine requise par les cordes.

La version préliminaire de 1865-1866 est en forme Sonate. Les 1^{re} et 3^e parties (l'exposition et la ré-exposition) sont similaires, la partie centrale est par contre constituée par un Classique développement.

3. Scherzo :

On a parfois comparé ce Scherzo en sol mineur à une danse macabre. Sa fougue, sa violence même, font certes contraste avec le mouvement précédent. Mais les échos champêtres dont il résonne (le thème ne peut que faire songer à un air de danse populaire autrichienne) démentent cette interprétation. De même pour le trio en sol majeur, d'un enjouement spontané que conduit le cor, et dans lequel s'ébroue un hautbois quelque peu facétieux. La reprise du Scherzo est suivie par une puissante Coda.

La version 1865 du Scherzo est différente. Dans la notice de son enregistrement de la version 1886, le chef Georg Tintner mentionne que le Scherzo initial, très bref avec ses syncopes chromatiques, que Bruckner a écarté (à cause de sa brièveté ?) , est peut-être plus intéressant. Le trio est par contre identique à celui de la version ultérieure.

4. Allegro con fuoco :

Ainsi se trouve à nouveau déplacé le climat de l'œuvre dont le mouvement final révèle, tout compte fait, la véritable identité. *Bewegt und feurig* (con fuoco) , éclate un bref 1^{er} thème aux cuivres fortissimo, sur un grand saut d'octave d'un dérivé du 1^{er} mouvement (motif de transition entre le thème initial et le suivant) . Les bois amènent un nouveau motif apaisé et chantant aux violons et violoncelles que les vents, puis tout l'orchestre, amplifient. Enfin, paraît un dernier thème en forme de choral que conduisent les vents ; cordes et bois " ornent " avec vivacité. Développement, puis ré-exposition dans les règles ; c'est une puissante Coda qui conclut sur le thème principal, dans le plus radieux mode majeur.

Version préliminaire de l'Adagio (1865-1866) et du Scherzo (1865) : édition Wolfgang Grandjean (1995) .

« Version de Linz » originale (1866) : édition William Carragan (1998) .

« Version de Linz » révisée (1877) :

Édition Robert Haas, Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienne (1935) ; Brucknerverlag (1949) ; ré-édition par Leopold Nowak (1953) .

« Version de Vienne » (1891) :

Max Steinitzer (1864-1936) , édition Ludwig Döblinger, Vienne (1893) .

UE 3593, Ernst Eulenburg, Universal-Edition, Leipzig (1912) ; édition critique par Günter Brosche, en 1980.

...

1re version (« Linz ») de 1865-1866 :

Provenant de « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) I/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Wolfgang Grandjean (1995) :

2. Satz Adagio (ursprüngliche Fassung) , 3. Satz Scherzo (ältere Komposition) .

Version de « Linz » révisée :

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) I/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1953) .

Ernst Eulenburg (459) , édition Leopold Nowak (1996) .

(1) Allegro ; (2) Adagio ; (3) Scherzo. Schnell ; Trio. Langsamer ; (4) Finale. Bewegt, feurig.

2e version (« Vienne ») de 1890-1891 ; incluant les modifications éditoriales posthumes.

1re édition : D 1868, édition Ludwig Döblinger, Vienne (1893) .

UE 3593, Max Steinitzer, Ernst Eulenburg (59) , Universal-Edition (1912) .

UE 3593, Josef Venantius von Wöb, Philharmonia (194) , Universal-Edition ; Wiener Philharmoniker Verlag (1927) .

UE 3593, Josef Venantius von Wöb (2878) , Universal-Edition ; Wiener Philharmoniker Verlag.

Ernst Eulenburg (459) , édition Wilhelm Altmann (vers 1930) .

I0391, édition Peters (3840a) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) I/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Günter Brosche (1980) .

Ernst Eulenburg (1522) , édition Günter Brosche (1996) .

(1) Allegro molto moderato ; (2) Adagio ; (3) Scherzo (Vivace) - Trio ; (4) Finale. Allegro con fuoco.

Version hybride, « Linz » et « Vienne » :

G/A (August Göllerich / Max Auer) : I, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Robert Haas (1935) ; ré-édition Brucknerverlag (1949) .

3616, Robert Haas, édition Breitkopf et Härtel (1937) .

Source des tempi utilisés : version de « Linz » .

...

On connaît peu la Ire Symphonie en ut mineur d'Anton Bruckner, celle qu'il surnommait de ce sobriquet quasiment intraduisible en français « Das kecke Beserl » (la petite insolente) . Elle occupa le compositeur pendant toute l'année 1865 et le début de 1866. Le Finale avait été composé en 1er lieu, l'Adagio en dernier. Elle fut créée à Linz en mai 1868 et, malgré la surprise des Iers auditeurs, elle fut applaudie avec enthousiasme. Seuls les critiques, comme cela serait bientôt le cas pour presque toutes les œuvres ultérieures, blâma la Symphonie accusée de redondances et de rudesse dissonantes.

La chronologie de l'œuvre brucknérienne ainsi que les différents remaniements sont toujours très complexes à établir. 2 Symphonies de jeunesse (numérotées « 00 » en fa mineur de 1863 et « 0 » en ré mineur commencée avant la Ire, achevée après, et reniée en 1869) , sortes d'études, déjà très significatives, étaient à l'actif du compositeur qui avait atteint l'âge de 42 ans et vivait à Linz depuis qu'il avait quitté Saint-Florian, en 1855, suite à son succès dans l'obtention du poste d'organiste de la cathédrale. Il en avait également profité pour approfondir sa connaissance du contrepoint avec Simon Sechter, pédagogue renommé, qui avait décelé son génie. S'étant brillamment présenté au Conservatoire de Vienne, Bruckner avait également obtenu le titre de professeur de musique, ce qui ajoutait à la reconnaissance de son statut de musicien de talent. La découverte du « Tannhäuser » de Richard Wagner, en 1863, fut enfin le déclencheur du besoin de se tourner vers la musique symphonique, lui qui excellait dans la musique sacrée et l'orgue.

Pourtant, la musique sacrée est indissociable de l'esprit de Bruckner et ses œuvres instrumentales sont imprégnées de la foi sincère et intense qui l'animait. C'est d'ailleurs ce qui porte littéralement cette musique vers des sommets spirituels exceptionnels. Pourtant, chacune de ses Symphonies est également un récit ou une évocation, parfois épique, toujours tragique, du destin humain et est porteuse des interrogations existentielles les plus intenses. Cette « Petite insolente » n'échappe pas à la règle, même si parfois on peut sentir, au détour des profondes mélancolies et des rudesses de la danse populaire, une forme de détente.

On retrouvera ces « insolences » au cœur des Symphonies les plus tragiques (les 5e, 7e, 8e et 9e) ainsi que dans sa méconnue 6e qu'il surnommait « Die Keckste » (la plus effrontée) malgré la terrible marche funèbre de l'Adagio. Il y a dans cette notion d'insolence quelque chose qui témoigne des sentiments amoureux que le compositeur a pu ressentir à certains moments de sa vie. Il les considère comme insolents parce que souvent, il s'agit de fruits de son imagination, peu réciproques de la part de l'objet du désir !

C'est à Munich, tandis qu'il composait, que Bruckner rencontra Hans von Bülow qui le présenta à Richard Wagner : « Il est d'une rare bonté pour moi et m'a bien vite aimé et distingué », déclara Bruckner avec cette confiance en autrui qui lui jouerait plus d'un tour ! Le critique, Eduard Hanslick en tête, en fera un disciple de son ennemi et n'aura de cesse d'humilier Bruckner tout au long de son parcours de compositeur. Et puis, il assiste, ébloui, à une représentation de « Tristan und Isolde ». Autre « révélation », avant qu'il ne termine la partition de la Ire Symphonie : celle de la création, à Budapest, de l'Oratorio de Franz Liszt, « Sainte-Elisabeth » ; dont l'exemple de l'orchestration sera aussi déterminante que celui de « Tristan » .

Lorsque le chef Hans Richter lui réclama cette « Première » pour la redonner à Vienne, une fois la gloire arrivée, Bruckner révisa l'ensemble de la partition. C'est cette version « de Vienne » qui fut dirigée en 1891 par Richter pour l'élévation du compositeur au grade de docteur « Honoris causa » de l'Université de la capitale, et éditée 2 ans plus tard. On oppose donc cette dernière version à celle originelle de « Linz » .

Le 1er mouvement, Allegro en ut mineur, est résolument novateur. Il débute de manière inouïe par une marche dont Gustav Mahler saura se souvenir. On sent une nervosité dans ce 1er thème que la tonalité tragique renforce. Suit une 2e idée plus chantante, dominée par les bois, distillant un calme, proche de la 9e de Franz Schubert, bien vite troublé par l'apparition d'un 3e thème véhément, annonciateur des grands espaces du tragique de Bruckner. Le point culminant se fait sur l'exclamation des 3 trombones ; « Tannhäuser » n'est pas loin ! Tout le mouvement évolue alors entre la véhémence soutenue par les cordes en traits rapides et les cuivres très sonores et l'accalmie où les bois, surtout le hautbois et la flûte, distillent une paix que la fin du morceau ne trouvera pas. Énorme point d'interrogation, ce mouvement laissa alors place à un sublime Adagio comme Bruckner en a le secret.

Dans l'Adagio, la profondeur de la pensée et l'audace de l'écriture dépassent de très loin celle des autres mouvements. Il faudra attendre l'Adagio de la 5e, une décennie plus tard, pour retrouver une telle méditation tragique et intemporelle. La forme Lied (A-B-A') trouve son équilibre parfait et nous fait toucher au sublime, expression de la spiritualité intense de Bruckner.

Le Scherzo très rapide adopte la mesure habituelle à 3 temps, se souvenant des danses rudes de la campagne. Elles auront, dans tout le propos du compositeur, une couleur presque sauvage. Ici, la musique est simple et robuste et renoue avec l'exubérance et la véhémence du 1er mouvement. Seul le Trio, en son centre, plus chantant et harmonisé en majeur, retrouve la légèreté d'un « Ländler » . Son thème se partage entre le cor et les bois ponctués par les notes piquées des cordes et semble évoquer l'appel de la nature, la « Pastorale » beethovénienne n'est parfois pas loin.

La Symphonie s'achève par un gigantesque Finale, Allegro con fuoco, de près de 400 mesures. L'élan vertigineux du mouvement lui confère une allure quasi héroïque quelques répit méditatifs sont parfois ménagés. Il faut d'ailleurs attendre le dernier pour que la Coda finale et son ralentissement général s'élèvent en un formidable choral dont le thème est joué aux cors et aux trompettes. Comme ce sera le cas de toutes les Symphonies à venir, la libération finale produit son effet de catharsis et porte haut la pensée sacrée de Bruckner qui trouve l'une de ses formes les plus

émouvantes, à l'instar de la 5e qui, après les tribulations de l'existence, trouve enfin sa résolution ; sa « rédemption » aurait dit Richard Wagner !

...

Du point de vue historique, la 1re Symphonie d'Anton Bruckner apparaît comme une œuvre d'une originalité étonnamment audacieuse même si l'on prend en compte le fait qu'elle suit la composition de la Symphonie dite d'étude en fa mineur et l'esquisse de la Symphonie en ré mineur (achevée seulement, il est vrai, en 1869) , celle que le compositeur nomma sa symphonie n° 0. Le style symphonique indéniablement personnel de Bruckner s'impose en effet dès cette Symphonie en ut mineur que le musicien déclara plus tard être la 1re « valable » , et où il s'affirme avec tant de force que les sources de son inspiration ne présentent ici qu'une importance secondaire. Quelque influence qu'aient pu exercer Beethoven, Schubert et surtout Wagner (Bruckner avait en effet entendu et étudié « Tannhäuser » et « Lohengrin » en 1863 et 1864, à Linz) sur la formation du grand Symphoniste, la 1re symphonie de Bruckner manifeste pourtant clairement que le fait d'emprunter des éléments stylistiques ne l'empêche pas de les transformer complètement grâce à sa personnalité puissante, et de les utiliser d'une manière authentiquement « brucknérienne » .

Presque tous les traits caractéristiques du style de Bruckner sont présents dans la 1re Symphonie. Ceci est autant vrai des puissantes vagues de crescendo qui déterminent le déroulement formel, surtout dans les 1er et dernier mouvements, que des 3 thèmes aux contours bien dessinés, susceptibles de développements ; caractéristiques encore, l'énergie rythmique élémentaire du Scherzo (en sol mineur) ainsi que la prédilection pour une écriture polyphonique serrée, l'instrumentation capricieuse et la relation particulière entre diatonisme et chromatisme. De plus, on ne saurait manquer de remarquer ce qui différencie cette œuvre de la plupart des Symphonies ultérieures du compositeur : liens thématiques très lâches entre le mouvement initial et le Finale, absence de thèmes à l'allure de choral, de même que font défaut ces pauses à la signification formelle et qui, à partir de la 2e Symphonie, interviennent en règle générale pour séparer nettement les complexes thématiques.

...

1866 Version (Haas « Vorlagenbericht ») .

1877 Version (Haas, Nowak) .

1891 Version (Haas, Brosche) .

1893 Version (1893, Haas « Vorlagenbericht ») .

Robert Haas' « Vorlagenbericht » describes all 4 versions in detail ; he provided scores for 2 versions (1877 and 1891) and orchestral parts for 1 version (1877) . Only 2 versions of the Symphony are well-known ; they are called the « Linz » and « Vienna » versions.

The score that Robert Haas and Leopold Nowak called the « Linz version » corresponds to the revision Bruckner made in 1877 while in Vienna (with a few additional revisions possibly being made in 1884) . The earlier 1866 version, sometimes known as the « unrevised Linz version » , was used in the 1st performance of the Symphony, in 1868. It differs from the 1877 version in a number of ways, especially in the Finale, and it can be reconstructed from the information in the « Vorlagenbericht » . William Carragan prepared such a reconstruction in 1998, and the score was recorded by Georg Tintner. Prior to the completion of the 1866 version, Bruckner composed earlier forms of the Adagio and Scherzo ; these have been edited by Wolfgang Grandjean and published as part of the Complete Edition.

The « Vienna version » , which differs considerably from the earlier versions of the score, corresponds to the 1891 version. Günter Brosche published the score and parts as part of Nowak's series of editions. The 1893 version, the 1st published version of the Symphony, differs from the 1891 version in a number of small ways, as detailed in pages 5-8 of the « Vorlagenbericht » .

Versions de Linz et de Vienne

L'histoire de la Ire Symphonie de Bruckner est parmi les cas les plus complexes à déchiffrer dans l'œuvre brucknérienne ; l'œuvre existe en 2 versions définitives. Après l'achèvement des travaux en 1866, Bruckner plus tard, s'est remis au travail et a révisé cette Symphonie en 1890-1891, le résultat de cette version fut celle dénommée, Version de « Vienne » . En outre, Bruckner fait des corrections mineures à la partition originale, pour aboutir à la version que l'on appelle « Linz » ; version directement issue de son manuscrit autographe et ce, vers 1877. Il est impossible de reproduire l'état d'origine de la note de Bruckner sur le manuscrit autographe pour connaître le fond, ce que l'on sait, c'est que les 2 versions furent composées de son vivant. Ces versions peuvent toutes 2 faire autorité.

Curieusement, il est presque pris pour acquis aujourd'hui que, lors de l'exécution de la Ire Symphonie, la version de Linz a été utilisée. La version de Vienne, la dernière version de l'œuvre, est presque complètement oubliée. Bien que l'existence de la version de Vienne soit mentionnée dans les notes de programme occasionnels et des articles au sujet de Bruckner, elle a complètement disparu des salles de concert et des studios d'enregistrement, en dépit de son authenticité.

Les Ires éditions imprimées ont été essentiellement basées sur les dernières versions des Symphonies. Il était tout à fait raisonnable de considérer les dernières versions du compositeur comme étant la version définitive. En effet, Bruckner a révisé ses œuvres pour les améliorer peu qu'importe comment la postérité regarde ce travail. Mais il est particulièrement étonnant qu'il n'existe que si peu d'enregistrements de la version de Vienne, alors qu'il en existe une pléthore de la version de Linz. Ce parti pris pour la version de Linz n'est pas facilement compréhensible.

Anton Bruckner est entré dans le monde de la musique Symphonique à la fin de sa vie et ce lorsqu'il compose sa Ire Symphonie, il a déjà 40 ans. Pourtant, 20 ans plus tard, Bruckner décide de réviser son travail. Pour comprendre la raison de ce laps de temps entre les 2 versions, il faut retracer l'histoire de la Ire Symphonie, de l'époque de sa composition initiale en 1865-1866, et comment la carrière du compositeur Bruckner s'est déroulée avant d'aborder la

période (des décennies) de révisions des partitions.

En 1855, Bruckner quitte le monastère de Saint-Florian pour aller à Linz et assumer un poste d'organiste à la vieille cathédrale. Peu de temps avant de déménager à Linz, il se rendit à Vienne pour rencontrer Simon Sechter, éminent professeur de théorie musicale. Impressionné par la « Missa solemnis » de Bruckner composée l'année précédente, Sechter s'est immédiatement félicité d'avoir Bruckner comme élève. Les années d'études rigoureuses d'harmonie et de contrepoint avec Sechter s'étendent sur une période de 6 ans. Après avoir terminé sa formation avec Sechter, la nécessité pour Bruckner d'avoir une connaissance pratique de la composition l'a incité à étudier avec Otto Kitzler, 10 ans plus jeune que Bruckner et, pourtant, chef d'orchestre du Théâtre de Linz.

En 1863, Kitzler s'installe à Brno. Kitzler et Bruckner sont restés en bons termes, jusqu'au décès de ce dernier. Kitzler a également dirigé des Symphonies de Bruckner. Plus important encore, Kitzler a présenté à Bruckner des compositeurs de musique moderne, notamment Richard Wagner.

Durant les années passées à Linz, Bruckner a certainement participé à divers événements musicaux. Cependant, il n'avait jamais fréquenté le Théâtre, jusqu'à ce qu'il commence à étudier avec Otto Kitzler. En février 1863, Kitzler va diriger la création Linzoise de « Tannhäuser » de Wagner, c'est le baptême de Bruckner à la musique de Wagner. Kitzler et Bruckner ont étudié ensemble la partition de « Tannhäuser ». Cette musique laisse une impression profonde et durable sur Bruckner. Ce grand respect et cette admiration pour Wagner va se poursuivre tout au long de sa vie.

En 1860, Bruckner est nommé chef du chœur masculin, Liedertafel (orphéon) « Frohsinn », pour lequel il a également composé quelques pièces. À partir de janvier 1858, Bruckner entreprend des tournées à l'étranger avec le Liedertafel lors de Festivals de chant choral. Richard Wagner sera nommé membre honoraire du Liedertafel « Frohsinn ». Pour célébrer l'événement, Wagner va permettre à Bruckner d'interpréter un extrait du « Meistersinger von Nürnberg » lors du concert anniversaire de l'orchestre. Cette soirée eut lieu avant la 1^{re} représentation intégrale de l'Opéra.

Versions de Linz et de Vienne : leurs réceptions (Takuya Nishiwaki)

Takuya Nishiwaki, Doctor of Musical Arts (2009) .

Dissertation directed by Professor James Ross, School of Music.

Bruckner's 1st Symphony exists in 2 versions : the Linz version and the Vienna version. It has been taken for granted that the Linz version is to be used when performing the 1st Symphony. This fact seems to suggest the musical superiority of the Linz version over the Vienna version. For more than 75 years, the Vienna version has been completely forgotten even though this version is the final version Bruckner himself made of the work. Bruckner revised many of his Symphonies, resulting in many versions. Among them, the Vienna version of the 1st Symphony is the only final version which is neglected. However, the Vienna version was the only available score of the work for the 1st 40 years after its publication in 1893. This situation is unique in the modern reception of Bruckner's music.

This thesis attempts to reappraise the validity of the current overt bias toward the Linz version by exploring both Bruckner's working method and the history of the modern reception of the 1st Symphony. Biographical facts show that Bruckner had a strong personal motivation for the revision which was not triggered by any external factors.

I shall demonstrate that the Vienna version has been undermined in the 20th Century reception of Bruckner's music through 2 separate modern critical editions. In particular, the main causes for the current bias toward the Linz version originated with the period of the 1st « Bruckner Gesamtausgabe » (1930-1944) under the direction of Robert Haas. The political climate of the 3rd « Reich » had a major impact on shaping the text-critical ideology of the « Gesamtausgabe ». In addition, Haas was confronted with legal constraints that hindered his editorial work. As a result, Haas had to wage an extensive campaign to promote his editions, which eventually proved durable and affected the current reception of Bruckner's music half a Century later. It will be shown that the Vienna version was forgotten more for ideological reasons than for musical ones.

The thesis also discusses the rationale for the revision and practical issues about performing the Vienna version of the 1st Symphony. I will show that Bruckner's motivation for the revision was not promotion or publication of the work. The essence of the revision was related to his personal concerns about theoretical issues. In that sense, Bruckner revised the work for himself. In every sense, the Vienna version is unique in Bruckner's œuvre. This study gives a new perspective and urges a reappraisal of the modern reception of the 2 versions of Bruckner's 1st Symphony.

Chapter I

The modern reception of Bruckner's music

Introduction

Bruckner's 1st Symphony exists in 2 definitive versions. The early « Linz » version is always performed while the revised « Vienna » version is not. This is a strange case in the modern reception of Bruckner's music. Why is the revised version forgotten ? How did so many early versions of Bruckner's Symphonies gain wide acceptance as definitive and authoritative ? What prompted Bruckner to revise his Symphonies ? These questions loom large for conductors. To answer these questions, this thesis will examine the history of Bruckner's working methods in relation to those 2 versions of the 1st Symphony, and how those methods affected the subsequent reception of his music, often referred to as « the Bruckner Problem » .

« The Bruckner Problem »

« What edition should be used to perform a Bruckner Symphony ? » For conscientious conductors who are interested in performing Bruckner, there is no escaping this question. It is a vexing fact that there are both multiple versions and multiple editions of Bruckner's Symphonies. This entire situation is so perplexing that it has become known as « the Bruckner Problem » . (I) How can a conductor seize the problem ? It is relatively easy to find inaccurate information regarding the various editions in nonscholarly publications such as program notes for performance or

commercial recordings. Textual and biographical information about Bruckner in non-scholarly publications is also often either unreliable, or misleading. This tendency toward questionable information can even be found in some scholarly writings. On the other hand, reliable scholarly writing about Bruckner is often so filled with jargon that it takes some effort to decipher for readers who are unfamiliar with the topic. The scarcity of accurate and readily available information means that there is no easy way for conductors to grasp « the Bruckner Problem ». It requires effort and perseverance.

The problem has 3 layers : Bruckner's own working method, the publication process, and the 2 modern critical editions that appeared in the 20th Century. Moreover, these 3 layers are often intertwined. (2) « The Bruckner Problem » is essential to the reception of Bruckner's music and inseparable from understanding him as a composer in every sense. This intricate web is intrinsic to the study of Bruckner's music. Some Symphonies exist in multiple versions, (3) and sometimes for the same version, there have been editions whose texts are slightly different from each other. There have been 3 series of publications of Bruckner's Symphonies : the 1st printed editions, (4) the 1st critical editions, and the 2nd critical editions. As to the 1st printed editions, 7 out of the 9 numbered Symphonies appeared in Bruckner's lifetime.

The problem has 3 layers : Bruckner's own working method, the publication process, and the 2 modern critical editions that appeared in the 20th Century. Moreover, these 3 layers are often intertwined. (2) « The Bruckner Problem » is essential to the reception of Bruckner's music and inseparable from understanding him as a composer in every sense. This intricate web is intrinsic to the study of Bruckner's music. Some Symphonies exist in multiple versions, (3) and, sometimes for the same version, there have been editions whose texts are slightly different from each other. There have been 3 series of publications of Bruckner's Symphonies : the 1st printed editions, (4) the 1st critical editions, and the 2nd critical editions. As to the 1st printed editions, 7 out of the 9 numbered Symphonies appeared in Bruckner's lifetime. The remaining 2 appeared shortly after Bruckner's death in 1896. In general, the 1st printed editions differ, in varying degree, from the reading of Bruckner's own manuscripts because of the involvement of Bruckner's pupils in the publication process. The 1st printed editions must therefore be handled with caution. However, since these scores were the only available source of Bruckner's music until the 1930's, they were accepted as authoritative by his contemporaries and the 1st generation of Bruckner lovers following his death.

The 1st modern critical edition (the original « Anton Bruckner Sämtliche Werke : Kritische Gesamtausgabe ») (5) was begun under the direction of Robert Haas, in 1930. (6) Although this project remained incomplete due to the dismissal of Haas in 1944, (7) scores of all the 9 numbered Symphonies but the 3rd were published in the « Gesamtausgabe ». In 1946, when Leopold Nowak succeeded Robert Haas as chief editor of the « Gesamtausgabe », he chose to start over rather than simply completing what Haas had left undone. Nowak chose to re-edit what had already been published in the 1st « Gesamtausgabe » and to introduce previously unpublished scores, leading to what became the 2nd « Gesamtausgabe » .

These 2 series of the « Gesamtausgabe » were not intended to compete with each other ; they were both published by the same organization. Nowak was Haas's successor. Nowak's « Gesamtausgabe » was meant to replace Haas'. As a result, in some Symphonies, there are important differences between these 2 critical editions.

This begins to explain the existence of the many different published scores. (8) The main questions for conductors are « what edition best represents what Bruckner himself envisioned ? » and « which version did Bruckner consider definitive ? ». And finally, « how can we find the most authentic score ? ». Fortunately, by now, some of these issues have been resolved by the publication of the 2nd « Gesamtausgabe ». It contains scores that are faithful to Bruckner's manuscript sources. Regarding publication of all the major versions of the Symphonies, the project is completed. (9) To be practical, it may be enough for present-day conductors to consider only the scores published by Nowak's « Gesamtausgabe », which narrows down the selection for us. The 1st printed editions and their reprints, which include alterations by Bruckner's disciples, need not be considered from the outset. But, how does a conductor decide which version to use when a Symphony exists in multiple authentic versions ? Did Bruckner have preferences for particular versions ? Thanks to the « Gesamtausgabe », it is now possible for us to make our own comparisons between the texts of different versions of Bruckner's Symphonies. Comparing the texts of multiple versions of the same Symphony leads us to discover which version best suits our musical taste, but may not provide us with the criteria or insight to judge the authenticity of a particular version. Studying only the textual differences is merely scratching the surface of the problem.

Bruckner revised many of his Symphonies. Sometimes, he revised the same work twice, resulting in 3 distinctively different versions. (10) However, the extent of revision varies from work to work. Furthermore, each revision was motivated by a different reason and situation. The same can be said of the series of 1st printed editions that were supervised by Bruckner's pupils, sometimes with, sometimes without Bruckner's approval ; each of the 1st printed scores has a unique background. That remains true of the 2 modern critical editions. It is therefore crucial to perceive each case individually, and then discover the background of textual problems for each case, e.g. how an edition or a version was prepared, what prompted Bruckner to revise a work, what was happening behind the scenes, what editorial policy was taken for a particular edition, what source the editor consulted. In other words, even if the text of a particular version looks uninteresting or insignificant on the surface, it may be premature to reject the version ; in-depth study of the background of each version is as crucial as studying the text itself.

In that sense, the problem is still with us. Considering the critical editions, their true value is most apparent when accompanied by critical reports ; knowing what sources were used and how the score was prepared is crucial information when examining the score. When encountering a questionable spot, the reader still has the opportunity to disagree with the editorial decision as long as information is given as to how the editorial determination was reached. As of 2009, critical reports for the 1st, 2nd, 4th, and 8th Symphonies are unfortunately still unpublished. Prior to the appearance of the 1st Gesamtausgabe (i.e. the Haas edition) in 1930-1944, Bruckner's music was performed and heard only in the 1st printed editions which we now know to be unreliable. The performance traditions which developed from those editions shaped an entire generation's understanding of Bruckner's music. Therefore, the role played by these scores cannot be readily dismissed even if some of them proved to be clearly corrupt. Despite the outcome of the recent philological studies of Bruckner's textual problems, it is still not unusual to come across a performance based on an early edition that is now regarded as questionable. Conductor Hans Knappertsbusch (11) famously favored the 1st printed editions and used them exclusively until the end of his career in the 1960's. Other prominent Bruckner conductors including Wilhelm Fürtwängler, (12) Bruno Walter, and Lovro von Matačić (13) were also not

completely dismissive about the 1st printed editions even when the « original versions » (14) (i.e. scores from the « Gesamtausgabe ») were becoming the norm after World War II. These conductors were aware of how Bruckner's music was received by his contemporaries long before the appearance of the 1st « Gesamtausgabe » (i.e. the Haas edition) . They had their own justifications for using the 1st printed editions and their views were not dramatically affected by the appearance of the modern critical editions. This is why it is crucial to take the history of performance tradition into consideration even for the Symphonies that exist in only one definitive and unequivocal version left by Bruckner himself, namely the 5th, 6th, 7th, and 9th Symphonies. Moreover, in a practical sense, the factors that go into the selection of a version or an edition may not be solely artistic.

Conductors are often confronted with constraints such as the availability of a particular edition, the budget of the orchestra, the strengths and weaknesses of the players, and, in some cases, audience preferences. Therefore, one cannot assume that the selection of a particular version or edition necessarily reflects the pure artistic decision of the conductor.

Bruckner's constant urge for revision

Bruckner left nearly half of his Symphonies in multiple versions due to his constant urge to improve them. It is sometimes unclear which version best represents the work that is left in multiple versions. New versions were not always meant to supplant previous versions ; even the exact definition of a « version » is a question worthy of discussion. What stage of composition constitutes an independent « version » ? When was a version completed ? It is possible to identify more « stages » than the published versions. These stages seem to have been regarded by the composer as at least temporarily definitive. (15)

5th, 6th, 7th, and 9th Symphonies, there exists only one definitive version left by the composer. But, in the cases of the 5th and 7th Symphonies, it is clear that Bruckner made later revisions to his autograph manuscripts. The original state of the manuscripts, which may have been regarded at one point as definitive by the composer, is not traceable because Bruckner made those revisions directly on the autograph manuscript without having a score copied. If there was a score showing the original state of these works to be discovered, that score could potentially be considered another « version » of the work.

The 2nd « Gesamtausgabe » (i.e. the Nowak edition) has brought virtually all the definitive versions of Bruckner's Symphonies to light by publishing them for performance and study. These scores have made the most accurate representations of Bruckner's own manuscript sources accessible to all. Which version to select from all those scores is left to the conductor's discretion. But, how do we deal with those different versions that all originate with the composer himself ?

Table 1.1 shows the major versions of Bruckner's Symphonies published by the 2nd « Gesamtausgabe » . There are 18 different scores for 11 symphonies. In addition, Adagio No. 2 of the 3rd Symphony and the 1878 Finale of the 4th Symphony are available in print as variants. These movements are examples of intermediate stages of composition that were chosen to be published mainly for the sake of scholarly interest. (17) The 2nd « Gesamtausgabe » brought

previously unknown versions of the 3rd, 4th, and 8th Symphonies to light. Though these versions were not performed during Bruckner's lifetime, they gained their place in concert halls and recording studios since their publication in the 1970's. These previously unknown versions have been promoted, in part, by younger conductors who can view the situation with a fresh eye. Thus, with an increasing tendency to regard each version as an independent work, Bruckner's music can now be approached by multiple paths and appreciated for its various dimensions. However, there remains a single score that has suffered near total neglect : the Vienna version of the 1st Symphony.

Musikwissenschaftlicher Verlag (1980) . Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke », Band zu IV/2 : Finale : 1878, Studienpartitur, edition Leopold Nowak. Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienna (1981) .

Table 1.1 Major published versions of Bruckner's Symphonies in the 2nd « Gesamtausgabe »

F minor (1863) : X ; Leopold Nowak (1973) geboren.

No. 0 (1869) : XI ; Leopold Nowak (1968) .

No. 1 (1866) : I/1 ; Linz version, Leopold Nowak (1953) .

No. 1 (1890-1891) : I/2 ; Vienna version, Günter Brosche (1980) .

No. 2 (1877) : II ; Leopold Nowak (1965) .

No. 2 (1872) : II/1 ; William Carragan (2005) geboren.

No. 2 (1877) : II/2 ; New edition of II, William Carragan (2007) .

No. 3 (1873) : III/1 ; Leopold Nowak (1977) geboren.

No. 3 (1876) : Dazu III/2 ; Adagio No.2, Leopold Nowak (1980) geboren.

No. 3 (1877) : III/2 ; Leopold Nowak (1981) .

No. 3 (1889) : IIII/3 ; Leopold Nowak (1959) .

No. 4 (1874) : IV/1 ; Leopold Nowak (1975) geboren.

No. 4 (1878) : Dazu IV/2 ; Finale, Leopold Nowak (1981) geboren.

No. 4 (1878-1880) : IV/2 ; Leopold Nowak (1953) .

No. 4 (1888) : IV/3 ; Benjamin Marcus Korstvedt (2004) .

No. 5 (1878) : V ; Leopold Nowak (1951) .

No. 6 (1881) : VI ; Leopold Nowak (1952) .

No. 7 (1883) : VII ; Leopold Nowak (1954) .

No. 8 (1887) : VIII/1 ; Leopold Nowak (1972) geboren.

No. 8 (1890) : VIII/2 ; Leopold Nowak (1955) .

No. 9 Unfinished (1896) : IX ; Leopold Nowak (1951) ; New edition, Benjamin-Gunnar Cohrs (2000) .

Note : Assembled from the information provided at the publisher's website (www.mwv.at) . Publication of fragments and sketches is excluded. Years of completion are taken from the corresponding score. The versions with « geboren » indicate the versions which had never been published before. Only the Andante (the 2nd movement) of the F minor Symphony was previously published in 1913 by Universal-Edition.

The 1st Symphony and its 2 versions

The 1st Symphony is among Bruckner's less complex cases ; the work exists in 2 definitive versions. After completing the work in 1866, Bruckner later returned to the work and revised it in 1890-1891, resulting in the 2nd, so-called « Vienna » version. In addition, Bruckner made minor emendations to the score of the original, so-called « Linz » version directly on his autograph manuscript around 1877. Though it is impossible to reproduce the original state of the score from the autograph manuscript, the set of the parts used in the 1st performance happened to survive. They provide us with evidence of the original 1866-1868 version. Bruckner heard both the Linz and the Vienna versions performed in his lifetime. Therefore, these 2 versions can both be considered authoritative. Curiously, it is almost taken for granted today that when performing the 1st Symphony the Linz version is to be used. The Vienna version, the last version of the work, is nearly completely forgotten. Although the existence of the Vienna version is mentioned in occasional program notes and articles about Bruckner, it has completely vanished from concert halls and recording studios in spite of its authenticity. (18) The 1st printed editions were basically based on the last versions of the Symphonies. It was quite reasonable to regard the composer's last version as the definitive version since Bruckner revised his works to improve them regardless of how posterity has come to view his efforts. Earlier versions were discovered later as a result of increasing scholarly and biographical interest. It is therefore particularly curious that, of all the other last versions, only the Vienna version of the 1st Symphony is buried in oblivion. The apparent bias towards the Linz version is not readily comprehensible. The main goal of this thesis is to give a new perspective to this strong bias towards the Linz version of Bruckner's 1st Symphony, and to attempt to reappraise the Vienna version through studies of the biographical background and history of its posthumous reception rather than relying only on an examination of the text of the score itself. The text is important when examined to discover the rationale of the

revision, namely what Bruckner was trying to achieve in the revision. But to investigate the causes of the current reception of the Vienna version, it is crucial to study all the previously published scores of the work as well as the history of publication of the 1st Symphony. These areas hold the keys to our understanding of how « Linz » beat out « Vienna » .

Chapter 2

Background of the 1st Symphony

Bruckner did not enter the world of Symphonic music until late in his life ; when he composed his 1st Symphony, he was already over 40 years old. 20 years later, Bruckner suddenly decided to revise the work. Because of this unusually wide gap between the 2 versions, it is worth outlining the history of the 1st Symphony from the period of its initial composition in 1865-1866 and how Bruckner's subsequent compositional career took shape, before turning to the period of revision decades later. In 1855, Bruckner moved from the monastery of Saint-Florian (19) to Linz to assume a post as organist at the Linz Cathedral. Shortly before relocating to Linz, he traveled to Vienna to meet Simon Sechter, (20) a prominent music theory teacher. Impressed with Bruckner's « Missa solennis » (21) composed the year prior, Sechter immediately welcomed Bruckner as his pupil. Rigorous studies of harmony and counterpoint with Sechter spanned 6 years. After completion of his training with Sechter, Bruckner's need for practical knowledge of composition prompted him to study with Otto Kitzler, (22) conductor of the Linz Theatre and 10 years younger than Bruckner. These studies with Kitzler spanned 2 years and focused primarily on musical form and orchestration. (23) More importantly, Kitzler brought Bruckner closer in touch with modern music, particularly Richard Wagner. During the years spent in Linz, Bruckner certainly attended a variety of musical events. However, Bruckner had never even been to the Theatre (24) until he began studying with Kitzler. In February 1863, Kitzler conducted the 1st local performance of Wagner's « Tannhäuser » in the city, (25) which introduced Bruckner for the 1st time to Wagner's music. Kitzler and Bruckner studied the score of « Tannhäuser » together. Wagner's music made a deep and lasting impression on Bruckner. This profound respect and admiration for Wagner continued throughout his life.

In 1860, Bruckner was appointed as conductor of the men's choral group, Liedertafel « Frohsinn » , for which he also composed some pieces. (26) Bruckner toured abroad to choral Festivals with this group. (27) In January 1868, Richard Wagner was named an honorary member of « Frohsinn » . To celebrate the occasion, Bruckner performed an excerpt from Wagner's « Die Meistersinger von Nürnberg » at the April anniversary concert of the group. This performance took place before the 1st performance of the entire Opera. Bruckner's compositions from this period of studies with Kitzler include the Overture in G minor (WAB 98) , the Symphony in F minor (WAB 99) , and « Psalm 112 » for double chorus and orchestra (WAB 35) . These pieces were Bruckner's 1st compositional attempts to compose in these orchestral genres and were all written in 1863 as final projects in his work with Kitzler. However, these works are generally considered to be « studies » rather than viable compositions. Bruckner's decision not to call his 1st F minor Symphony, Symphony No. 1, is evidence of his own incomplete belief in those works. Bruckner came to view his Mass in D minor (1864) as his 1st viable large composition and it was composed shortly after the studies with Kitzler.

Composition of the 1st Symphony

Bruckner apparently began composing the 1st Symphony sometime early in 1865. The Finale was the 1st movement to be completed although the autograph manuscript is not dated. (28) The Scherzo movement was then completed by 10 March and the Trio, by 25 May in 1865. (29) The 1st movement was completed shortly before the Trio. (30) When Bruckner completed the Trio, he was in Munich to attend the 1st performance of Richard Wagner's « Tristan und Isolde ». Bruckner would have left for Munich on 14 May right after finishing the 1st movement, as the performance was originally scheduled on 15 May. However, the 1st 3 performances of « Tristan » were postponed due to the indisposition of Mrs. Schnorr-Carolsfeld who was to sing Isolde. (31)

Bruckner had to return to Linz to conduct at a choral Festival from 4 to 6 June. (32) Bruckner traveled back to Munich again after the choral Festival and was finally able to see the 3rd performance of « Tristan » on 19 June. (33) Bruckner took the score of the completed portion of his 1st Symphony with him to Munich. During his 1st visit, Bruckner was finally introduced to Wagner in person. Wagner gave Bruckner a signed photograph. (34) Bruckner also met some prominent musicians who were there to attend the performance. Among them were Anton Rubinstein, (35) the great Russian musician, and Han von Bülow, (36) the conductor of the 1st performance of « Tristan ». Bruckner was apparently too timid to show his 1st Symphony to his beloved Master, but did manage to show Bülow the completed movements of the work : the 1st movement, the Scherzo, and the Finale. (37) Despite the fact that in later years, Bülow turned bitter toward Bruckner, it is reported that he demonstrated positive support for the work. He allegedly exclaimed, « This is dramatic ! » in reference to measure 94 of the 1st movement where the trombones play a passage inspired by the « Pilgrim's march » of Wagner's « Tannhäuser ». (38) This experience of hearing « Tristan » must have had a tremendous impact on Bruckner, whose exposure to Wagner's new use of harmony had been limited. It seems to have stimulated a great shift for Bruckner who was about to transform himself from a talented church musician to a major Symphonic composer. The « Tristan experience » animated his continuing work on the 1st Symphony.

After traveling to Munich, Bruckner composed a different Scherzo to replace the original Scherzo, although he eventually came to regard the old version as definitive since he had it copied by his copyist Franz Schimatschek. (39) The new Scherzo was dated : 23 January 1866. (40) Therefore, Wolfgang Grandjean surmises that it was written around the turn of 1865 and 1866. Interestingly, the original Trio section remained intact and was incorporated verbatim into the new Scherzo movement. (41) Bruckner set to work on the Adagio immediately after finishing the new Scherzo. It was written between 27 January and 14 April in 1866 as indicated by the manuscript. (42) In addition, there exists another incomplete score of the Adagio in an earlier stage of development. (43) Unlike the case of the new Scherzo, this fragment corresponds with the completed Adagio as to musical material, but exhibits a different structure. It shows Bruckner's search for the right style for his slow movement.

Significance of the 1st Symphony

The 1st Symphony held special significance for Bruckner for 2 reasons. First, when Bruckner wrote the 1st Symphony, he was primarily a composer of church music. As an organist at the Linz cathedral, most of his activity as a performing musician was related to religious events. In fact, his 3 large Masses fall at the end of his Linz period

(1864-1868) , which was a major turning point in Bruckner's career. 2nd, the Symphony was virtually the 1st large instrumental composition after Bruckner's studies with Otto Kitzler. The highly self-critical and scrupulous composer felt he needed long, rigorous studies before being convinced that he was ready to turn his focus toward Symphonic composition. During his 6 years of study with Sechter, Sechter did not allow him to write original compositions outside his studies. Under Kitzler's tutelage, Bruckner composed the aforementioned 3 large works as assignments (Overture, Symphony, and Psalm) . After all his years of preparation, Bruckner was finally free from any restrictions but his own and was finally able to fully express his artistry. In fact, Bruckner allegedly said : « I was never again so bold and daring as I was in the 1st Symphony. I challenged the whole world. » . (44) Bruckner later nicknamed the Symphony « Das kecke Besehl » (roughly meaning : the impudent urchin) acknowledging its bold and daring character. According to Werner Wolff, the jargon was also used in reference to « young and merry, even fresh and snappy girls » . (45)

Immediately after the completion of the work, Bruckner attempted to arrange a performance of this highly-ambitious work. (46) He had a copy of the score and a set of orchestral parts made by his copyist, Franz Schimatschek. He also sent copies to conductors Otto Dessoff (47) and Johan Herbeck (48) in Vienna to seek their critical opinion. Apparently, the work did not appeal to them. However, Herbeck did conduct Bruckner's Mass in D minor at the Court Chapel in Vienna on 10 February 1867. (49) This was the 1st time Bruckner's music had been introduced in Vienna. In the spring of 1867, Bruckner started suffering from severe depression which eventually resulted in a nervous breakdown. In May 1867, Bruckner went to a sanatorium in Bad Kreuzen where he stayed for 3 months to undergo a cold water treatment. The direct cause of his nervous disorder was not specified. Werner Wolff ascribes it in part to an innate nervous weakness of Bruckner's. (50) This breakdown occurred at a vital turning point in Bruckner's career. Johan Herbeck, (51) who thought highly of Bruckner's talent, had urged Bruckner to move to Vienna to pursue his career as a composer. Bruckner considered Herbeck's advice seriously in connection with the death of his former teacher and friend, Sechter in September 1867. (52) At the same time, excessive concern about his financial security as a musician in Vienna caused Bruckner to panic. Herbeck exerted his influence to arrange a provisional organist post at the Court Chapel to increase Bruckner's sense of financial security. (53) The Symphony was finally premiered in Linz on 9 May 1868 with the composer conducting. The orchestra consisted of members of the Linz Theatre, regimental bands, and some local amateur musicians. Although the technical demands of the Symphony were beyond the capability of the orchestra, (54) the performance seemed to be a success.

Eduard Hanslick, who later turned hostile toward Bruckner, wrote a favourable review :

« Bruckner 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 education establishment. » (55)

In the summer of 1868, a few months after the premiere of the 1st Symphony, after deep deliberation, Bruckner's months of indecision finally ended when he agreed to accept the challenge of moving to Vienna to succeed Simon Sechter as Professor of Harmony and Counterpoint at the Vienna Conservatory. Despite the psychological cost of this change of duties and location, Bruckner began composing Symphonies with amazing vigor after moving to Vienna. (56) Between 1869 and 1876, Bruckner completed 5 new Symphonies. (57)

In the summer of 1876, Bruckner undertook a study of the periodic phrase structure of Beethoven's 3rd (Eroica) and 9th Symphonies. (58) Based on what he discovered, Bruckner felt compelled to re-examine all the Symphonies he had composed up to that point, which resulted in revisions of all the Symphonies except for the « Nullte » (No. 0) . The degree of each revision varies from work to work. For instance, the 3rd Symphony underwent an exhaustive overhaul, which resulted in a new version. The revision of the 4th was similarly exhaustive. The 1st Symphony at that point was subject only to minor revision as the score copied by Schimatschek (59) indicates : « Rythmisch eingeteilt 1. Mai 1877 » (rhythmically divided) at the end of Scherzo and « Rythmisch eingeteilt 2. Mai 1877 » at the end of Finale. (60) As these notes show, Bruckner's « rhythmic divisions » involved a regulation and symmetricization of phrase structure. Bruckner may possibly have made some more slight modifications to the 1st in 1884, as the end of the Adagio in the same score is dated : « Jahr 1884 » . (61) These minor revisions led to no new performance. The 1st Symphony had lain dormant since its 1st hearing in Linz. (62)

Hans Richter and Bruckner's 1st Symphony

Having led successful performances of Bruckner's 7th Symphony in 1886 and 4th Symphony in 1888, (63) Hans Richter, conductor of the Vienna Philharmonic, developed an affinity for Bruckner's music. (64) According to a letter on 11 November 1889 from Bruckner to his copyist, Leopold Hofmeyer in Steyr, Richter was planning to perform the 1st Symphony which had not been heard since in 1868. The letter shows Bruckner's unexpected excitement :

« I cannot even express to you how much “ Hofkapellmeister ” Hans Richter adores my First Symphony. He ran off with my score, had parts copied out, and was conducting it in a Philharmonic concert. He wept afterwards and smothered me with kisses, prophesying my immortality. I am in shock ! » . (65)

How could Richter develop such an enthusiasm for a work that had remained in oblivion for some 20 years ?

In the 19th Century, prior to the advent of recording technology, it was common for orchestral works to be played, enjoyed, and studied through the form of piano arrangements. Bruckner's Symphonies were no exception. Then, as now, the availability of orchestras for live performances was extremely limited. The Vienna Academic Wagner Society (« Wiener Akademische Wagner-Verein ») introduced Bruckner's Symphonies in the form of piano arrangement for 2 hands, 4 hands, or 2 pianos. The Society was originally founded in 1872 to promote the works by Richard Wagner, Hugo Wolf, and Anton Bruckner. Bruckner himself became a member in the fall of 1873, (66) and many of his disciples, including Josef Schalk (67) and Ferdinand Löwe, (68) also joined the group. They held occasional meetings called « internal evenings » where they introduced Bruckner's music, including the « Te Deum » , the String Quintet, and the Motets.

In 1879, excerpts from the 3rd Symphony were performed in a 4 hand piano arrangement at an « internal evening » . This was the 1st appearance of a Bruckner Symphony presented by the « Wagner-Verein » . Ferdinand Löwe gave his 1st recital in January 1884 for the « Wagner-Verein » . The program included his piano arrangement of the Adagio of the 1st Symphony. Following this partial performance, a full performance of the 1st Symphony took place by Josef Schalk and Ferdinand Löwe in Löwe's arrangement for 4 hand piano at the « internal evening » of 22 December that

same year. (69) This performance by Schalk and Löwe, although in an arrangement for 4 hand piano, was the 1st full revival of the work since the debut performance in Linz, back in 1868. This 1884 concert proved of resounding importance for Bruckner who described the concert as « the greatest success he had ever experienced » . (70) However, just a few days later Bruckner was to experience even greater acclaim from the 1st performance of his 7th Symphony with Arthur Nikisch and the « Gewandhaus » Orchestra in Leipzig. This success finally gave Bruckner an international reputation as a Symphonic composer.

On 23 April 1885, Löwe and Schalk again played the Adagio and the Finale of the 1st Symphony. Although not performed in its entirety at this concert, this constituted the 3rd of 3 public hearings of the Symphony. Although it is possible that Richter heard the 1st Symphony at one or several of these performances by Schalk and Löwe, there is no firm documentation of his presence there. But whether or not he encountered the work at a public performance, Richter could well have heard Löwe play through the Symphony informally in preparation for these performances. In any case, Richter did conceive the idea of performing it with his orchestra in 1889. And, it was the « Wagner-Verein »'s efforts that brought the 1st Symphony to the attention of the Viennese musical circle. Thus, the 1st Symphony was scheduled to be performed by an orchestra for the 2nd time. As the letter to Hofmeyer indicates, Richter had the Philharmonic prepare a score and a set of parts for the 1st Symphony and he actually began rehearsals with the orchestra. However, the performance did not end-up taking place. The performance was ultimately withdrawn not by the judgment of the conductor, or the ability of the orchestra, but by Bruckner himself who again felt a strong urge to improve the work before putting it before the Viennese public.

Bruckner's letter to Theodor Helm dated : 30 March 1890 confirms that the cancellation of the performance in November 1889 was his own doing :

« It is my own fault that the Philharmonic has not performed any of my compositions (this season) . (71) I took away the " den kecke Besen " (1st Symphony) , and the D Minor Symphony has not yet appeared. » (72)

It must have taken immense courage for Bruckner to call a halt to a major performance by the Vienna Philharmonic that was already in motion. Since the Symphony was not yet published, the Philharmonic, at Richter's bidding, had a set of parts prepared specifically for their planned performance. Suspension of the performance caused a financial loss to the Philharmonic. Bruckner offered to compensate them for all copying fees. But Richter, who believed in the sanctity of a composer's wishes, considered it an embarrassment that the Philharmonic would accept Bruckner's compensation and declined the composer's offer. (73) But, we can judge the strength of Bruckner's conviction that the work deserved re-thinking on the awkwardness he was willing to endure to prevent the 1st from coming to light again.

Bruckner's cancellation was unexpected considering the great success of Schalk and Löwe's 4 hand piano performances. Bruckner's revisions of the 2nd, the 3rd, and the 4th Symphonies had been based on the experience of unfavorable receptions. But now that the music world of Vienna was looking favorably on Bruckner, what was his incentive for revising the work ? One could conjecture that since he had just begun to enjoy success, he was fearful of what an adverse wind might do to his blossoming fame. In fact, after the successful 1st performances of the 7th Symphony in

Leipzig and Munich, Bruckner had asked the Philharmonic to cancel their plans for a performance of the 7th Symphony in 1886 as well. (74) In Bruckner's mind, critical acclaim in Vienna at that point was still out of the question because of Hanslick's open hostility toward him. (75) Bruckner feared that a negatively reviewed performance of the 7th Symphony in Vienna would stifle his growing popularity. Despite Bruckner's apprehensions, Richter and the Philharmonic did finally present the 7th Symphony in December 1886, which turned out to be a great success. 3 years later, in 1889, having gained recognition as a Symphonic composer, Bruckner's sudden decision to revise the 1st Symphony that was composed more than 20 years before appears to be reckless. Conductor Herman Levi, (76) who led the successful performance of the 7th in Munich, was puzzled by Bruckner's decision. In fact, as shown in a letter dated : 16 February 1890 from Levi to Bruckner, Levi did not believe the Symphony needed improvement :

« 1st Symphony wonderful !! It must be printed and performed. But please, please (do not change too much) everything is good just as it is, even the instrumentation ! Don't retouch too much, please, please ! »

Löwe played gloriously. (77) Apparently, Levi heard Löwe playing the 1st Symphony on the piano sometime earlier in 1890, when Levi visited Vienna as evidenced by Josef Schalk's letter to his brother, Franz, dated : 22 February 1890. (78) In the same letter, Josef also mentioned that he had copied the Adagio of the Symphony and suggested that Franz make a more « discreet » revision of the Symphony of his own. (79) Thus, it was not only Levi but also Josef Schalk who was puzzled by Bruckner's sudden decision to revise the score. They were convinced the 1st Symphony did not need to be « improved » . Despite Levi's friendly counsel, Bruckner embarked on his revision of the 1st Symphony in March 1890, shortly after completing the 2nd version of the 8th Symphony. The project ultimately occupied Bruckner for an entire year. This revision was the last Bruckner made in his oeuvre. As soon as the revision was completed, Bruckner moved on to compose the 9th that was left unfinished at his death. The revision of the 1st Symphony started on 12 March 1890 with the Finale. After finishing the Finale, on 29 June, Bruckner went on to the Scherzo and Trio from 5 July to 17 August ; the Adagio from 18 August to 24 October ; and the 1st movement from 25 November to 18 April 1891. (80) The revision was so extensive that Bruckner made a fresh score for the revised version, rather than tinkering with the text of the old score.

Placing the revision of the 1st Symphony in Bruckner's oeuvre

The revision of the 1st Symphony takes a unique place in Bruckner's oeuvre, and is remarkable for at least 5 reasons. 1st, there is an unusually long period between the 2 versions. When Bruckner finished the revision in 1891, it had been 25 years since Bruckner 1st completed the work, in 1866. It is significant that this span covers most of his compositional career as a Symphonic composer. Therefore, the text of the revised version uniquely represents both early and late styles of the composer. 2nd, Bruckner's decision to revise the work was made against the advice of his friends. Unlike many other cases, it was a personal decision. For example, before revising the 1st Symphony, Bruckner had initiated his revision of the 8th Symphony, which was triggered by critique from Hermann Levi. Another example was Johann Herbeck's advice leading to Bruckner's revision of the 2nd Symphony, in 1877. (81) Although there are 2 other instances of Bruckner initiating a revision himself, (82) his urge to revise the 1st Symphony was so strong that he ordered a halt to rehearsals that had already begun. 3rd, although the 1st Symphony had been performed by an orchestra only once, the work had enjoyed favourable reception since the 1st performance in Linz at the various

Schalk / Löwe piano performances. Nevertheless, Bruckner desired to revise the work. On the whole, Bruckner's desire to revise a work was usually motivated by unfavorable reception either by friends, the musicians, or the audience. When Bruckner decided to make further revisions to the 2nd version of the 3rd Symphony, despite Gustav Mahler's advice to the contrary, he was likely recalling the disastrous 1st performance of the work that had traumatized him. 4th, Bruckner worked on the revision of the 1st Symphony all alone, whereas he enlisted the aid of Franz Schalk and Ferdinand Löwe in preparing the 3rd version of the 3rd Symphony and the 3rd version of the 4th Symphony, finished in the same period. Lastly, for the revision of the 1st Symphony, unlike other revisions, Bruckner wrote out an entirely new manuscript rather than tinkering with the text on the manuscripts of the old version or a copy score of the old version. As a result of this method, Bruckner was free from any methodological restrictions. This revision became one of his most extensive.

The authenticity of the Vienna version of the 1st Symphony is unquestioned. Although the revision may have been prompted by Hans Richter's active interest, Bruckner's seriousness about the revision is obvious ; he made a fresh score and his meticulous reworking took a whole year to complete. The fact that Bruckner canceled the planned performance by Richter to revise the work implies his dissatisfaction with the Linz version of the work. It is likely that Bruckner considered the Vienna version the definitive form of the work. Up to this point, the genesis of the Vienna version of the 1st Symphony can be considered straightforward. Its subsequent reception and publication history, however, are some of the most interesting and puzzling facets of « the Bruckner Problem » .

Chapter 3

Reception of the 1st Symphony during Bruckner's lifetime (1824-1896)

The Vienna version of the 1st Symphony was 1st performed by Hans Richter and the Vienna Philharmonic on 13 December 1891, 2 years after Richter's initial attempt to perform the work. Overall, the performance was a great success. The Scherzo movement was received most favorably. Critic Max Kalbeck described it in his review as « reminiscent of a Breughel painting in its earthiness » . (83) Otherwise, the work's structure was the main point of criticism ; a lack of organic unity was pointed out. (84) A letter from Bruckner to Siegfried Ochs, a choral conductor in Berlin, dated : 3 February 1892 mentions the success :

« May it please you to know, Sir, that the 1st Symphony in C minor (I have 3 in C minor) was a tremendous success in the Philharmonic concert. It is one of my best and most difficult. Hans Richter adores it in secret (because of Hanslick) . » (85)

Shortly before the 1st performance, Bruckner received an honorary Doctorate from the University of Vienna, at which Bruckner had been giving lectures on music theory since 1875. Consequently, the Vienna version of the 1st Symphony was dedicated to the University in gratitude. There was also a solo piano performance of the Adagio and the Finale by Löwe at a « Wagner-Verein » recital on 30 December 1891. (86)

Publication : Döblinger edition. The 1st Symphony was published in the form of a score, orchestral parts, and a 4 hand

piano arrangement by Ferdinand Löwe in November 1893 by the Viennese publishing house Ludwig Döblinger. (87) This occurred relatively shortly after the successful 1st performance in December 1891 by Hans Richter. The edition was based on the revised score (the Vienna version), but the publication was supervised by Cyrill Hynais, a younger disciple of Bruckner's. (88) By the time this score was published, Bruckner was gaining recognition as a Symphonic composer largely owing to the great success of the 7th Symphony, in 1884. As a result, within this 10 year period, the 7th (1885), 4th (1888), 3rd (1890), 2nd (1892), and 8th (1892) Symphonies became available in print in rapid succession. (89)

Löwe's arrangement for 4 hand piano was perhaps the same as the one used in the performance on 22 December 1884 at the « internal evening » hosted by the « Wagner-Verein ». The Adagio and the Finale in this arrangement was played again on 23 April 1885. This arrangement, which had not been published before, was based on the Linz version, for it was made before 1884. Therefore, from the start there existed a discrepancy between the score / parts and the piano arrangement in this set of publications by Döblinger.

But as an orchestral work, the 1st Symphony was published and disseminated primarily in the Vienna version. Since this publication took place during Bruckner's lifetime, the composer must have felt that the Vienna version was the definitive form of the Symphony, and was meant to replace the old « Linz » version. However, the Symphony was not among Bruckner's most performed Symphonies; during Bruckner's lifetime, there was only one other performance of the 1st Symphony (Vienna version) in Graz on 11 April 1896 conducted by Erich Wolf Degner. (90) It was 6 months before Bruckner's death.

Composer Erich Wolf(gang) Degner was born on April 8, 1858, in Hohenstein-Ernstthal, Germany, and died on November 18, 1908 in Berka near Weimar, Germany. He taught at the Graz School of Music. From 1891 to 1902, he was the director of the Styrian Music Association in Graz.

...

Erich Wolf(gang) Degner (geboren 8. April 1858 in Hohenstein-Ernstthal; gestorben 18. November 1908 in Bad Berka) war ein deutscher Musikpädagoge, Chorleiter und Komponist.

Degner studierte in Weimar und Würzburg Violine, Klavier und Komposition. 1882 unterrichtete er am Gymnasium in Regensburg, 1883 an einer privaten Musikschule in Gotha. Von 1884 bis 1888 war er Leiter des Musikvereins in Pettau, machte sich um den Ausbau der dortigen Musikschule verdient und dirigierte den Männerchor. 1891 wurde Degner artistischer Direktor des Musikvereins für Steiermark in Graz und erweiterte durch eine Reihe von Reformen den Lehrplan von dessen Musikschule. Schon im März 1888 hatte er die erste Klavierschule eröffnet, nach 1891 schuf er ein Schülerorchester und eine Dirigenschule. Ferner führte er das Orgelspiel und die Posaune als neue Lehrfächer ein und erweiterte den theoretischen Unterricht. Außerdem ermöglichte er Berufsmusikern Fortbildungskurse an der Vereinsmusikschule zu besuchen.

Der von 1884 bis 1886 ausgearbeitete Statutenentwurf des Musikvereinspräsidenten Doktor Bischoff mit dem Ziel, in

Graz eine « Deutsche Akademie für Musik » zu schaffen, wurde erst viel später nach seinem Tode von Musikvereinsdirektor Roderich von Mojsisovic zwischen 1911 und 1931 weiterverfolgt, der die Aufbauarbeit seines Lehrers Erich Degner mit der Errichtung eines Seminars für Musiktheorie fortsetzte. Der ebenfalls in Bad Berka lebende Bildhauer Adolf Brütt fertigte von ihm eine Büste. Zu seinen Schülern zählte unter anderem auch der Komponist Ludwig Rochlitzer.

Degner selbst wurde 1902 nach Weimar berufen, um dort die Nachfolge Carl Müllerharts als Direktor der Musikschule und Leiter der Singakademie zu übernehmen. 1906 wurde ihm von Großherzog Wilhelm Ernst der Professorentitel verliehen. Im Alter von nur 50 Jahren erlag er einem Krebsleiden.

Erich Wolf(gang) Degner komponierte zwei Sinfonien, Ouvertüren, die symphonische Dichtungen Kammermusik, Klavier- und Orgelwerke sowie zahlreiche Chormusiken und Lieder.

History of KUG

In 1815, the « Musikverein für Steiermark » as it is known today, was founded as « Akademischer Musikverein » by 30 budding middle-class graduates studying at the University of Graz which was run as a lyceum at that time. The statutes of this association, which have been revised several times in the meantime, stipulated concert and educational activities already in the year of its foundation : music education of young people in Styria was one of the main objectives of the association, 1st by sponsoring an already existing vocal school.

The Association School (1816-1939)

In 1816, the Association announced to open its own vocal school : the vocal school of the « Akademischer Musikverein » in Graz began with education and, therefore, it is considered Austria's oldest institute of musical education and nucleus of today's University of Music and Performing Arts Graz.

In winter term 1818-1819, 1st lessons were given in training classes (« schools ») for voice and wind instruments as stipulated in the 1st statutes of the association. After the establishment of the vocal school, in 1818, the schools for woodwind and brass instruments were established in 1819 after successful selection of applicants announced in the « Wiener Zeitung » which is common practice still today. In March 1819, instrumental education was supplemented by a double-bass class. Therefore, in the school year of 1819, 100 students, also known as « Zöglinge », received free musical education at the « schools » of the « Musikverein ». Excellent students were given special rewards, as they are still today. Apart from rewards presented by the Association other bonuses were given also by external sponsors.

The fact that Archduke Johann, brother of Habsburg Emperor Franz-Joseph I at that time, accepted patronage of the « Musikverein » in 1819 emphasizes the social and pedagogical importance of this middle-class association and gave a major impetus to the development of the association school during his 40 years of patronage. On May 25, 1859, the « Musikverein » commemorated its great benefactor and patron by performing Mozart's « Requiem » : Archduke Johann died on May 11, 1859, in his city palace, Palais Meran, on Leonhardstraße 15, today headquarters of the

University of Music and Performing Arts Graz.

Preserving, and even expanding and enhancing the music schools were and remained the « most favoured » goals of the « Steiermärkischer Musikverein » renamed in 1821 which considered itself as an institution for the entire territory of Styria then. In 1820, music director Franz Eduard Hysel opened the 1st violin school following the educational examples of the well-established Conservatory of Paris. In the very same year (1820) , the 1st lessons were given in the newly established violoncello school. A proposal made in 1822 to establish a so-called « vocal theatre school » did not win approval.

Financial shortages of the Association had also negative effects on the association school later on : in lack of its own building, the « Musikverein » held classes at primary school on Färbergasse 11, the so called « normal school » at that time. After 1831, the school for figured bass and chorale, central concern of the association already since 1819-1820, was only offered to candidates of Normal School (Preparatory College for teachers, also for church music) . For almost 10 years, there were no brass band music schools (1833 to 1842) , and even double-bass and cello schools could not be maintained continuously. Lessons in voice and violin schools, however, were never discontinued. Interventions by the Imperial patron Archduke Johann ensured continuing financial support of the « Musikverein » by the Estates and, as a result, the survival of the Association schools. Lessons were still given free of charge. In addition, the use of the Association library (founded in 1861) was free of charge for members, as well.

In October 1862, new school regulations came into force for the Association's music schools. According to them, limits to the number of students to be admitted would have to be introduced for the 1st time ever, and a teacher conference would have to be held once a month, and teaching success would have to be assessed in annual exams, public performances and a final « concert of students » . The acquisition of theoretical knowledge was considered obligatory for « educated » musicians. The proposal made by the « stadt » holder's office to nominate a board of examiners in Graz for music teachers in State schools and for private music teachers did not come into effect. Lessons could be started just after a positive probation period of 4 weeks and was fixed to 6 years. For the 1st time ever, a tuition fee had to be paid from 1869 on. In 1870, the 1st teacher for harmony and composition was hired : Ferdinand Heinrich Thieriot, one of the most respected composers, cellists and piano teachers in Hamburg who was also entrusted with the advertised office of artistic director of the Association.

When the 60th anniversary of the Association schools was celebrated at the end of term 1876, the number of students already increased to 267. Half of the total income of the « Musikverein » was already spent for the Association's music school.

The school examiners of the later years, Friedrich von Hausegger, musicologist from Graz, and composer Erich Wolfgang Degner, an experienced music teacher from Germany, later he became director of the Weimar Music School (today the University of Music « Franz Liszt ») , extended the number of studies by executing a series of reforms : in March 1888, the 1st piano school was opened with Carl Osske from Weimar (owing to the great interest in winter term 1888-1889, the number of schools was increased to 5. At these schools not only Liszt's student Karl Pohlig was a teacher but also 4 teacher trainers : Amalia Deutsch, Marianne Augustin, Amelie von Kirchsberg and Sophie von Schmid-

Schmidfelden) . In addition, a conducting class, organ music and trombone were added to the syllabus, and theoretical education was deepened. Later on, the enlarged program of studies allowed establishing an orchestra of students capable of playing major Symphonic works in public. For the 1st time ever, professional musicians were allowed to attend advanced training courses at the Association's music school. The idea of creating in Graz a « German Academy of Music » as per draft statutes worked out, between 1884 and 1886, by the president of « Musikverein » , Doctor Ferdinand Bischoff, was no longer pursued.

...

The German Bohemian conductor, pianist and composer Karl Pohlig was born on 10 February 1864 in Teplitz, Bohemia (Austrian Empire) . He studied cello and piano in Weimar, and, later, taught piano there. In 1901, in Stuttgart, he became the 1st conductor to perform the complete version of Anton Bruckner's Symphony No. 6. This Symphony had been performed before, in excerpts and in an edited-down version, by Gustav Mahler.

Pohlig became conductor of the Philadelphia Orchestra from 1907 to 1912. He invited Sergei Rachmaninoff to make his American debut with the Orchestra, in 1909. In 1912, he resigned in disgrace after the revelation that he was involved in an extra-marital affair with his Swedish secretary. However, Pohlig also sued the Orchestra for breach of contract, as he had 1 year remaining on his contract, at that time. He received a settlement of 1 year's salary. Pohlig concluded his career as conductor of the « Braunschweig » Court Opera in Germany, the city in which he died on 17 June 1928.

...

Karl Pohlig was born in Teplitz, Bohemia (now in the West of the Czech Republic) on February 10, 1864. Karl Pohlig studied cello and piano in Weimar, Germany in the 1880's. In 1907, he was conductor of the Royal Court Orchestra in Stuttgart. Upon recommendations by Felix Mottl (1856-1911) of Berlin and Fritz Steinbach (1855-1916) of Cologne, Pohlig was hired by the Philadelphia Orchestra Association board in the Summer of 1907. When Karl Pohlig became Music Director of the Philadelphia Orchestra, he was able to gain commitment to a minimum orchestral complement of 80 players, rather than the 60-65 under Fritz Scheel previously. To this minimum complement would be added further hired players for works such as Hector Berlioz. Although reviews of Pohlig concerts were at 1st satisfactory, they quickly became critical. Pohlig did have some success in expanding the repertoire of the Orchestra, and in inviting Sergei Rachmaninoff to guest-conduct the Philadelphia Orchestra, in 1909, the beginning of a long relationship. However, the public and the musicians began to turn against Pohlig. The Orchestra is said to have found Pohlig to be abrasive and aloof (not unique among conductors) . Olga Samaroff, a soloist with Pohlig found his conducting to be « earthbound and uninspired » . Further, Pohlig and the Philadelphia Orchestra were ridiculed with faint praise and later with hostility by the New York City critics. This, and the revelation that Pohlig had had an extra-marital affair with his secretary finished Pohlig's career in Philadelphia. He was dismissed, but later paid his salary for the 1912-1913 season, as a way to ease his departure. Karl Pohlig then returned to Germany, where he became Music Director of the « Braunschweig » Court Opera in Brunswick, in Lower Saxony (Germany) , where he died on June 17, 1928.

...

In the meantime, the « Musikverein » could dispose of its own building with a rehearsal room from term 1889-1890 on : the bank « Steiermärkische Sparkasse » acquired the building of the former 2nd state grammar school on Griesgasse 26 and had it adapted to fit the needs of the « Musikverein » . The grammar school moved to a new building on Lichtenfelsgasse. Before, the « Musikverein » 's administration office had rented an office on Burggasse 9 at Palais Dietrichstein (also known as « Fraideneß'sches Haus ») where rehearsals could be held in its State hall. Concerts were given at « Redoutensaal » (ball room) of the Theatre of Graz and at the « Rittersaal » of the Landhaus which houses today the provincial parliament of Styria. Since 1885, the « Musikverein für Steiermark » and the Association's music school had at their disposal the « Stefaniensaal » , the newly built concert hall of the « Steiermärkische Sparkasse » where public events could be held.

At the turn of the Century, the number of students increased steadily (more than 400) . Students did not only come from France or Russia. The excellent reputation of the « Grazer Musikvereinschule » attracted also students from Turkey, Egypt or America as the School Reports' statistics about nationality of students show. One of the students was the later Opera singer at « Hofoper » and music teacher Amalie Materna from Styria who was trained here and was not only discovered by Richard Wagner for Bayreuth where she sang the 1st « Brünnhilde » and the 1st « Kundry » but she performed also at MET in New York, in 1884 and 1885.

Special importance was attached also to the promotion of mobility of local students of the Association : in 1901, the Graz born composer Heinrich von Herzogenberg, teacher of composition at the University of Music in Berlin established a grant for further violin studies in Berlin. A few years earlier, in 1873, a fund was established with the financial contribution out of the inheritance of the former student of the association and violin virtuoso Louis Eller. Its returns were supposed to promote further violin studies at music schools abroad, as well. Among the beneficiaries of this grant was the former student of the Association's music school, Marie Soldat-Roeger, in 1889 who, by recommendation of Johannes Brahms, was able to continue her studies with Joseph Joachim, director of the « Königliche Hochschule für Musik » in Berlin. This violin virtuoso from Graz very soon became well-known in public, especially with her ladies String Quartet established in 1887.

Owing to the reforms initiated by Erich Degner, it was possible to convert the Association's music school into a renowned higher institute of education for professional musicians in compliance with the requirements of that time.

Between 1911 and 1931, Roderich von Mojsisovics, director of the « Musikverein » , continued successfully the pioneering work of his teacher of composition, Erich Wolf(gang) Degner. He established a seminar in theory of music and a new class for composition. For him, the fostering of Styrian history of music was a major task of the Association. He held lectures about this subject and encouraged the publication of research results in the seminars of theory of music. Like his predecessor, he attached special importance to the appointment of excellent teachers and artists. In 1912, concert pianist Hugo Kroemer, renowned world-wide already at that time, was called in from the Conservatory of Gdansk to hold lectures at the « Grazer Musikvereinschule » at which also the internationally acclaimed concert violinist Karl Krehahn had been teacher since term 1893-1894.

During the administration of Mojsisovics, all required pre-conditions were met so that the Provincial Government of Styria decided by decree of April 11, 1920 that the Association's music school would be entitled to use the title « Conservatory » .

As for the organisation of the final exams of the studies, a fundamental change was made in 1923-1924. Exams regarding the qualification of teachers at a certain level were separated from exams regarding artistic qualifications enabling candidates to perform in concerts, to compose or to conduct in public. Term 1925-1926 saw the introduction of new 2 year studies for the education of catholic church organists and of choir conductors, 2 year studies for professional Opera choir musicians, a 2 year lecture of « aural training » and a preparatory course, characterized in the School Report of 1925-1926 as « contemporary and appropriate » . In the framework of Opera choir classes, the 1st Opera performance took place in term 1926-1927 : Opera choir singers perform solos in public. In parts, this can be considered the start of the Opera class which had been demanded by director Mojsisovics as early as in 1911.

The 1st printed editions and Bruckner's disciples

By the time Bruckner began gaining recognition as a Symphonic composer in the late- 1880's, his friends and pupils, fascinated by his artistry, began forming a circle to help him promote his music in various ways. Many of them were young, emerging musicians who studied music theory with Bruckner at the Vienna Conservatory. They also worked as assistants to Bruckner in various tasks. Some of Bruckner's pupils further deepened their involvement ; the Schalk brothers (Josef and Franz) and Ferdinand Löwe won Bruckner's trust and were particularly dedicated to disseminating their Master's art. As mentioned previously, they introduced Bruckner's works to the public in the form of piano arrangements at recitals hosted by the « Wagner-Verein » . Franz Schalk and Löwe remained faithful to the cause after Bruckner's death, and championed Bruckner's music when they established themselves as leading conductors. As a result, their devotion was crucial to the dissemination of Bruckner's music.

Another noteworthy activity of Bruckner's disciples was their involvement in the publication of Bruckner's Symphonies. During Bruckner's lifetime, 7 of his 9 numbered Symphonies appeared in print with his disciples aiding the preparation of those scores for publication. Their assistance in this regard is controversial because of the extent of their involvement. As stated previously, it was discovered that discrepancies existed between the published text and the corresponding manuscript in all the printed Symphonies. It is now commonly known that the published texts include abundant markings for tempo, dynamics, and expression, that are absent in Bruckner's manuscripts. Occasionally, the alterations even go as far as radical re-orchestration and the excision of large portions of music. One of the extreme cases is the 5th Symphony. The published text of the 5th Symphony prepared by Franz Schalk in 1894-1895 differs markedly from Bruckner's manuscript. Schalk altered of the text of the 5th without Bruckner's consent and awareness despite the fact that the work appeared in print during Bruckner's lifetime. (91) It is clear, though, that Bruckner actively participated in preparing the publication for the 3rd (1890) and 4th (1888) Symphonies in collaboration with Schalk and Löwe as evidenced by Bruckner's own extensive hand-written entries on the engraver's copies (« Stichvorlage ») , which are the scores used for preparing printing plates. (92) An engraver's copy offers definitive clues as to the authorship of a text ; without it, the provenance of alterations is difficult to ascertain. Regarding the

published scores of Bruckner's Symphonies that appeared during Bruckner's lifetime, the degree of the composer's participation and external impingement varies from piece to piece. The 1st printed scores must therefore be examined individually.

In the case of the 1st Symphony, the 1st printed edition (based on the Vienna version) by Döblinger appeared in Bruckner's lifetime. The publication was supervised by Cyrill Hynais, (93) which may or may not mean that Bruckner approved it. Bruckner's autograph manuscript of the work was, needless to say, not used as the « Stichvorlage » (engraver's score) and, therefore, remains intact. But the actual « Stichvorlage » is unfortunately lost. (94) As with other Bruckner Symphonies, there are some discrepancies between the text of the printed score and Bruckner's manuscript. The differences are mainly limited to additional indications for tempo, dynamics, and expression, which mainly serve as expediency for performers. But since a philological investigation of the source of these changes is not possible, their validity remains open to question, and hence, the authenticity of the edition itself. Due to incomplete source material, Benjamin Marcus Korstvedt argues that the authenticity of the Döblinger edition falls into « something of a grey area » . (95)

Bruckner's will and the bequeathed manuscripts

If Bruckner's participation in the 1st printed edition is not clear, is there any indication from Bruckner himself about the authenticity of his scores ? His testament provides some clues. On 10 November 1893, Bruckner signed his last testament in the presence of his former students Ferdinand Löwe, Cyrill Hynais and his solicitor Theodor Reisch. In addition to stipulating his burial place (monastery of Saint-Florian) and property inheritance for his siblings, Bruckner declared that he would bequeath the autograph manuscripts of his major works including all the Symphonies, to the Court Library (now the Austrian National Library) for posthumous publications according to his will. (96) It was also stipulated that the firm of Josef Eberle (97) was permitted to borrow these manuscripts for a reasonable time from the library in order to publish them :

« I bequeath the original manuscripts of my compositions as follows : the Symphonies (8 at this time, but the 9th will soon be finished, Lord willing) , the 3 Masses, the Quintet, the " Te Deum ", " Psalm 150 ", and the choral work " Helgoland " to the Imperial and Royal Library (one adjoined to or inside of the royal residence) in Vienna, and I request that the director of this library be in charge of the safekeeping of these manuscripts. I also designate that the firm Joseph Eberle & Co. be authorized to borrow from the Library for an appropriate period of time the compositions that it published, and the Library shall be obliged to make the desired manuscripts available for loan to Joseph Eberle & Co. » (98)

The main point of this stipulation seems straightforward ; Bruckner himself selects his autograph manuscripts, encloses them in a sealed parcel, and entrusts their preservation to the Court Library. The designated publisher (Josef Eberle) has exclusive rights to future (posthumous) publication based on those manuscripts. However, the reference to posthumous publications in his will brought-up the question of which version (for works left in multiple versions) he considered definitive. The testament is a legal document approved by Bruckner himself. Therefore, Bruckner's choice of manuscripts for the Court Library holds authority. Paul Hawkshaw argues that « the will and the selection of

manuscripts in the bequest must be regarded as the strongest, most unequivocal gesture on his (Bruckner's) part » regarding which versions Bruckner considered authentic. (99) But, considering the situation when Bruckner's will was signed, his intention about the bequest stipulated in his will is incomplete ; Bruckner's ambiguous dictates about future publication of the bequeathed works have only led to more confusion about his preferred versions. By 1893, Bruckner had finished revising many of his works, resulting in many versions. However, he only indicated his intention to bequeath « his autograph manuscripts » and did not specify which versions to bequeath. What exactly did Bruckner intend to bequeath ?

The entries to the calendar of July 1895

There is a piece of evidence that supports the possibility that Theodor Reisch's execution of the will was not exactly what Bruckner had envisioned. The following entries by foreign hand-writing are found in Bruckner's calendar dated : July 1895 : (100)

Originalpartituren (Im gesiegelten paquet)

1. Symphonie alte und neue Bearbeitung (vollständig) .

Nr. 2 D-moll (annuliert) blos I. Satz.

Wagnersymphonie (alt) Finale und Adagio, hievon fehlt Bogen 2, 3, 4, 5, 7 und 8.

Quintett vollständig.

8. Symphonie Scherzo (alt) .

8. Symphonie (neu) vollständig.

5. Symphonie vollständig.

6. Symphonie Scherzo und Finale.

These entries apparently indicate that Bruckner enclosed these manuscripts in a sealed packet. At the time these entries were made, Bruckner's health was declining considerably. With an arrangement made by the Emperor Franz-Josef I, Bruckner moved to an apartment in Belvedere Palace in the summer of 1895, where he did not need to climb stairs. Bruckner is known to have sorted out his manuscripts, while preparing for the move. (101) Interestingly enough, the list in the calendar includes manuscripts that were ultimately excluded from the bequeathed parcel ; the old « Linz » version of the 1st, the « Nullte » Symphony (mentioned as Nr. 2 in D-Moll) , the old version of the Scherzo of the 8th, and pages from the Adagio of the 3rd. However, the manuscripts on the list are all pure autograph manuscripts (i.e. not copied scores) . Therefore, it is likely that these calendar entries are not mere notes of packing

for moving but related to Bruckner's intention of what to bequeath to the Court Library. If so, the entries show that Bruckner was planning on including both versions of the 1st Symphony.

In the same year (1895), Bruckner was also involved in another act which further complicates the issue of the authenticity of the 1st Symphony. After sorting through the manuscripts for his move, Bruckner presented a copy (102) of the score of the 1st Symphony to Karl (Borromäus) Aigner of Saint-Florian as a gift. (103) This copy, made around 1878, is a composite score of 2 different states of the Linz version; the 1st 2 movements are in the 2nd state (i.e. with emendations from 1877), while the last 2 movements are in the original state (i.e. the same as the one used at the 1st performance). (104) The emendations to the manuscript in 1877 (what Bruckner called his « rhythmic revision ») are not reflected in the last 2 movements of this copy. Furthermore, the 2nd, 3rd, and 4th movements of the score presented to Aigner bear a label with the inscription « Original » in Bruckner's hand-writing. (105) Considering the term « Originalmanuscripte », which, as discussed, Bruckner used to indicate his manuscripts in his will, this labeling as « Original » is enigmatic because the score is a copy score. It is also incomprehensible that these 3 movements were grouped together (labeled as « Original ») considering the 2nd movement includes the emendations of 1877. (106) And if the 2nd movement was considered « Original », it is strange that the 1st movement was excluded from labeling. Unfortunately, everything about this score remains a mystery.

It is possible that, by 1895, Bruckner had lost control over the enactment of his will because of the decline in his health. Or, having finished the Vienna version in 1891, Bruckner might have thought this old copy was no longer valid, so he could give it away. In any case, he did not foresee the consequences of his act. The fact that Bruckner had this composite copy made around 1878 is probably most puzzling. It is as if he was undoing the revision he had made to the last 2 movements. Questions surrounding the Authority of the Bequeathed Manuscript Apart from how Bruckner considered the 2 versions of the 1st Symphony, there are some other questions remaining about the authority of Bruckner's bequest. How should it be construed by posterity ?

1st, before the will was signed by Bruckner in 1893, 6 out of the 9 numbered Symphonies had already appeared in print. (107) What is not apparent from the will is whether Bruckner was unhappy with the published texts of those Symphonies, and whether he hoped to have them replaced with new publications based on the bequeathed autograph manuscripts. Between 1893 and Bruckner's death in 1896, the 1st and the 5th Symphonies appeared in print. The texts of these publications were prepared in the same manner as were other previous publications; i.e. the published texts of these works included some alterations by Bruckner's pupils. If he was unhappy with these publications, why did he allow them to continue ?

2ndly, the 1st posthumous publications of the 6th (1899) and 9th (1903) Symphonies do not exactly match the autograph manuscripts (i.e. the bequeathed manuscripts) either. The same flawed editorial procedures continued despite the dictates of posthumous publication in the will; the publication of the 6th was supervised by Cyrill Hynais and the 9th by Ferdinand Löwe whose alterations remain one of the most blatant cases of editorial intervention. These editions are currently regarded as inauthentic because the discrepancies between the texts of these editions and the (bequeathed) autograph manuscripts could not have originated with the composer. This also indicates how Bruckner's ideas for posthumous publication were understood by people in his circle. As stated, the dictates of the will were

carried out by the solicitor Theodor Reisch at Bruckner's death. (108) The autograph manuscripts that were ultimately delivered to the Court Library are somewhat inconsistent in the cases of the works in multiple versions (see Table 3.1). For instance, in the case of the 2nd Symphony, the early 1873 version was chosen. For the 3rd and the 4th Symphonies, the 2nd versions are bequeathed, although the 3rd versions of both works had been just published shortly before the will was signed. Thus, the bequeathed manuscripts of the works in multiple versions are not consistently the final versions.

Table 3.1 The Bequeathed manuscripts and their publications of Bruckner's Symphonies

No. 1 : Musik Handschriftlichen 19473 (1891) ; Ludwig Döblinger I/2 (1893) geboren.

No. 2 : Musik Handschriftlichen 19474 (1873) ; Unpublished II/1.

No. 3 : Musik Handschriftlichen 19475 (1877) ; Theodor Rättig III/2 (1878) .

No. 4 : Musik Handschriftlichen 19476 (1878-1880) ; Unpublished IV/2.

No. 5 : Musik Handschriftlichen 19477 (1878) ; Ludwig Döblinger V (1896) geboren.

No. 6 : Musik Handschriftlichen 19478 (1881) ; Ludwig Döblinger VI (1899) geboren.

No. 7 : Musik Handschriftlichen 19479 (1885) ; Ludwig Döblinger VII (1885) geboren.

No. 8 : Musik Handschriftlichen 19480 (1890) ; Haslinger - Schlesinger - Lienau VIII/2 (1892) geboren.

No. 9 : Musik Handschriftlichen 19481 Unfinished ; Ludwig Döblinger IX (1903) geboren.

Note : Compiled from Paul Hawkshaw, « Bruckner Problem Revisited », 19th Century Music Volume 21, No. 1 (Summer, 1997) : 98. All the bequeathed manuscripts are preserved at the Austrian National Library. Each of the corresponding 1st prints contains, in varying degree, some differences in text. The differences found in the 1st prints of the 5th and 9th are radical.

Glancing at the bequest, the only consistency to be found is that the selection of manuscripts was strictly limited to Bruckner's « autograph manuscripts ». If the work existed in multiple versions and there were more than 2 autograph manuscripts, the most recent version was chosen. Moreover, only one version was selected for each work. As mentioned previously, when revising a work, Bruckner did not always write out a fresh score. He often worked on a copied score of the previous version, rather than creating a new manuscript. When the revision became extensive, Bruckner discarded some pages and replaced them with fresh ones. These revised scores were essentially corrected copied scores and were not included in the bequest since they were not autograph manuscript in a strict sense. (109) This strict reading of Bruckner's dictates of his bequest significantly limits the selection for each work. Upon inspection

of the manuscripts, Theodor Reisch apparently did not know exactly which versions Bruckner wished to bequeath. According to a newspaper article which appeared in 1926, Reisch understood that Bruckner wished to bequeath the last extant version in an autograph manuscript for each work. (110) In the presence of Löwe, Reisch extracted the applicable manuscripts from all the manuscripts left. (111) So, the selection ultimately made for the bequest was Reisch's, and perhaps Löwe's, but perhaps not Bruckner's. How was the will interpreted then ? The definition of « Originalmanuscripte » (the word used by Bruckner) was the crucial issue. The slight inconsistency found in the selection of the bequeathed manuscripts seems to derive from a strict interpretation of the term. That is why it is highly-doubtful that the stipulation was fulfilled exactly as Bruckner envisioned at the time the will was signed.

Authority of the bequeathed manuscript of the 1st Symphony

For the 1st Symphony, Bruckner left autograph manuscripts for both the Vienna and the Linz versions. As mentioned previously, because of the extensiveness of the revision, Bruckner made a fresh score for the revised version. Therefore, there were at least 3 choices for potential inclusion in the bequest ; the Linz version, the Vienna version, and both versions. Ultimately, only the Vienna version made its way to the bequeathed parcel. Considering Bruckner's extensive work on the revision of the 1st Symphony, it comes as no surprise that Bruckner strongly preferred the Vienna version over the Linz version, intending the « new » version to replace the « old » version. The fact that Bruckner had the Linz version performed without revision may imply that he considered it definitive despite his urge to revise it later on. Thus, Bruckner's behavior towards the 1st Symphony lacks consistency. The selection of the bequeathed manuscripts do not represent Bruckner's final view of his works definitely enough to draw firm conclusions about what the composer wanted.

Chapter 4

Posthumous reception based on the 2 modern critical editions : Döblinger Edition (until 1935)

After Bruckner's death, the Viennese publishing house Ludwig Döblinger published the 6th Symphony (edited by Cyrill Hynais) in 1899 and the 9th Symphony (edited by Ferdinand Löwe) in 1903. With the posthumous publication of these 2 Symphonies, all of Bruckner's 9 numbered Symphonies were now available in print from several different publishers. (112) Despite the fact that Bruckner left multiple versions of some Symphonies, generally the last version of each Symphony was selected as the basis for the 1st printed edition. There were simply 9 scores, one for each of the 9 numbered Symphonies. (113) Bruckner's Symphonies started securing their place in the concert halls of Germany and Austria. In 1907, Emil Hertzka (114) was appointed the director of the Viennese publishing house Universal-Edition. Under Hertzka's direction, the firm increasingly advocated new music. On Gustav Mahler's advice, Universal-Edition acquired the copyrights of all the published Symphonies by Bruckner around 1910. (115) Between 1924 and 1927, all the scores were newly edited by Josef von Wöb. (116) Wöb consulted the scores and orchestral parts stored in the archives of the « Wiener Konzertverein », (117) of which Ferdinand Löwe was conductor and founder. This new edition of the 1st Symphony appeared in 1927. (118) Furthermore, the Universal-Edition supplemented the canon with the Andante of the F minor Symphony published in 1913 (edited by Cyrill Hynais) and the « Nullte » Symphony in D minor in 1924 (edited by Josef von Wöb) . Thus, the reception of Bruckner's music was based on scores edited (and

sometimes markedly altered) by his pupils until the establishment of the 1st critical edition starting in 1930.

Establishment of the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » and the « Gesamtausgabe »

In 1919, the German conductor Georg Göhler brought the issue of Bruckner editions to the public attention in an article where he pointed out the questionable quality of the published scores and called for a new critical edition from the perspective of a performer. (119) The Austrian musicologist Alfred Orel responded to the article confirming the necessity of a modern critical edition of Bruckner's works. Orel cited the significant differences between the printed scores and the original manuscripts and called for a critical edition of the works of Bruckner based on the composer's manuscript sources. However, it was not until the formation of the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » (IBG) (120) in 1927 (121) that definitive actions were taken to realize a new critical edition ; editorial issues became the central issue. The foundation of the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » coincided with the expiration of the copyrights of Bruckner's works in 1926. The 1st modern critical edition of Bruckner's works appeared between 1930 and 1944 as the « Anton Bruckner Sämtliche Werke : Kritische Gesamtausgabe » under the direction of chief editor Robert Haas. The « Gesamtausgabe » managed to publish 8 out of the 9 numbered Symphonies by 1944. Table 4.1 shows the chronology of publication of the 1st « Gesamtausgabe ». Haas edited all of them except for the 9th Symphony, which was edited by Alfred Orel. Although the project was never fully completed, the « Gesamtausgabe » revolutionized the reception of Bruckner's music and dramatically reshaped the canon of Bruckner's works. (122)

Table 4.1 Chronology of publication of the 1st « Gesamtausgabe »

« Requiem » in D minor (1849) : xv Robert Haas (1930) .

« Missa solemnis » in B-flat minor (1854) : Benno Filser.

Symphony No. 9 Unfinished (1896) : ix Alfred Orel (1934) .

4 Orchestral Pieces (1862) : xi Alfred Orel (1934) .

Symphony No. 1 Linz version (1866) : i Robert Haas (1935) .

Symphony No. 1 Vienna version (1891) .

Symphony No. 6 (1881) : vi Robert Haas (1935) .

Symphony No. 5 (1878) : v Robert Haas (1935) .

Symphony No. 4 (1878-1880) : iv Robert Haas (1936) .

Symphony No. 8 (1890) : viii Robert Haas (1938) .

Symphony No. 2 (1877) : ii Robert Haas (1939) .

Mass in E minor (1866) (1876) (1882) : xiii Robert Haas / Leopold Nowak (1940) .

Symphony No. 7 (1883) : vii Robert Haas (1944) .

Mass in F minor (1868) : xiv Robert Haas (1944) .

Note : Assembled from the information provided at the « Musikwissenschaftlicher Verlag » 's website (www.mwv.at) and Oxford music online (www.oxfordmusiconline.com) . The Vienna version of the 1st Symphony was published only in the « wissenschaftliche Ausgabe » (scholarly edition) . Only Band XV (« Requiem » in D minor and « Missa solemnis » in B-flat minor) was published by Benno Filser. Morten Slovik, « The International Bruckner Society and the N. S. D. A. P. : A Case Study of Robert Haas and the Critical Edition » , *The Musical Quarterly*. Volume 82, No. 2 (Summer, 1998) : page 364.

The new edition of both versions of the 1st Symphony appeared in 1935 as one of the earliest publications from the « Gesamtausgabe » . However, the Vienna version was published only in the « wissenschaftliche Ausgabe » (scholarly edition) . (123) This « wissenschaftliche Ausgabe » of the 1st Symphony includes scores of both the Linz and the Vienna versions as well as a critical report (« Vorlagenbericht ») . Unlike other Symphonies published by the « Gesamtausgabe » , a large-format conductor's score, study score, and orchestral parts of the Vienna version were not made available. (124) Therefore, the Vienna version was made available only for scholarly interest and could not be performed ; it was a publication of limited circulation and accessibility. Only the Linz version was made available with conductor's score, study score, and orchestral parts. The « Gesamtausgabe » apparently intended to promote the newly discovered Linz version, while the Vienna version was seemingly encouraged to disappear from the repertoire. In fact, ever since this publication, the Linz version increasingly gained recognition as the definitive version of the 1st Symphony, and the Vienna version was forgotten. Why did the « Gesamtausgabe » not make a score and orchestral parts of the Vienna version available ? This is important because their decision virtually controlled the subsequent reception of the work. It is necessary to examine and reappraise the achievement of the « Gesamtausgabe » in 2 fields : their editorial policy and a series of legal issues in 1936-1938.

Editorial policy of the « Gesamtausgabe »

The « Gesamtausgabe » adopted 2 editorial principles : 1st, rejecting the 1st printed editions as inauthentic and, 2nd, basing their publication exclusively on Bruckner's manuscript sources. (125) The « Gesamtausgabe » grounded their editorial policy on the stipulation of the posthumous publication in Bruckner's will. (126) They construed Bruckner's will in favor of their doctrine so that their purpose appeared to fulfill the composer's intentions. (127) Benjamin Marcus Korstvedt has argued that the activity of the « Gesamtausgabe » can be divided into 3 phases based on the degree to which their editorial doctrine was applied : 1930-1935, 1935-1936, and 1937-1944. (128) The quality of their editing work declined toward the 3rd phase in accordance with the political climate in the 3rd « Reich ».

The « Gesamtausgabe » started with relatively easy cases. The new edition of the 9th, 1st (both versions) , 6th, and 5th Symphonies came out in 1934-1935. For the 9th, 5th, and 6th Symphonies, Bruckner left only one version as the autograph manuscript. The 1st printed editions of the 6th and 9th came out only after Bruckner's death, so Bruckner was clearly not involved in these publications. In addition, the 1st printed editions of the 5th and 9th Symphonies had been heavily altered by Franz Schalk and Ferdinand Löwe without Bruckner's approval. (129) The alterations found in the 1st printed editions of these 3 Symphonies did not originate with Bruckner ; these scores were not authentic. Therefore, regarding these works, the pre-eminence of the autograph manuscripts was obvious. In these cases, the new editions seemed to validate the editorial policy of the « Gesamtausgabe » . The reception accorded the new editions of the 5th and 9th Symphonies was particularly sensational. (130) In the case of the 1st Symphony, however, there existed autograph manuscripts for both versions, which is unusual. (131) Since both versions fulfilled the editorial commitment to the composer's manuscripts, both were equally eligible to be represented in the « Gesamtausgabe » . Robert Haas was the editor for both versions. In 1934, it was reported that Haas was nearing completion of his work on the 2 versions of the 1st Symphony and was fascinated by the differences between the 1st printed edition and the autograph manuscript of the Vienna version. (132)

However, Robert Haas was faced with a difficult issue. The 1st printed edition of the 1st Symphony (i.e. the Döblinger edition and its reprint by Universal-Edition) was based on the Vienna version. Bruckner enlisted the aid of his pupil Cyrill Hynais in preparing the score for publication. The differences between the autograph manuscript and the 1st printed edition are rather modest, confining themselves to the areas of tempo, dynamics, and expression. The pitch content, besides several minor alterations, was virtually identical. The 1st printed edition of the 1st Symphony can be regarded as the Vienna version in a broader sense and would have been nearly indistinguishable from the manuscript version for a listening audience. However, publishing the « original version » (133) of the Vienna version contradicted the « Gesamtausgabe » 's editorial principle.

In this case, rejection of the 1st printed edition resulted in a wholesale rejection of the Vienna version. Though Robert Haas's edition of the Vienna version did differ in detail from the 1st printed edition, it was not different enough for the « Gesamtausgabe » to publish the Vienna version as a new score. Fortunately, the Linz version, which was different enough from the 1st printed edition (i.e. the Döblinger edition) , was unknown at that time. The « Gesamtausgabe » naturally reached a consensus to publish the Linz version as the definitive version ; public interest and profit were expected since it had been previously unavailable. (134)

A Series of legal issues

At the same time, Haas was confronted with another difficult issue that was to hinder the work of the « Gesamtausgabe » . Universal-Edition filed a lawsuit against « Musikwissenschaftlicher Verlag » (the publisher of the « Gesamtausgabe ») for the similarities in their « original versions » (unpublished manuscript scores) . (135) Universal-Edition had continued to publish the 1st printed editions of all the Bruckner Symphonies. They were initially tolerant of the « Gesamtausgabe » project. As a result of an emendation to the copyright law in 1934, however, copyright protection for the Universal-Edition scores was extended from 30 years to 50 years after the author's death.

(136) Accordingly, the validity of the copyrights for Bruckner's Symphonies that Universal-Edition held was extended until 1946. When Universal-Edition realized that « Musikwissenschaftlicher Verlag »'s profits from their new editions were superseding their own Universal-Edition scores, they resorted to legal action. They tried to dispute the legitimacy of copyright protection for Haas's « original versions » as independent musical texts. Universal-Edition's main concern was the overt textual similarities between the Universal-Edition scores, whose copyright was now re-protected, and the « original versions » from the « Gesamtausgabe » of some Symphonies, including the 1st Symphony. In 27 January 1936, somehow Universal-Edition and « Musikwissenschaftlicher Verlag » reached an agreement involving Universal-Edition's participation with « Musikwissenschaftlicher Verlag ». It included various restrictions on the « Gesamtausgabe » project and included an obligation for « Musikwissenschaftlicher Verlag » to pay royalties to Universal-Edition. (137)

From a legal point of view, the number of discrepancies between the Universal-Edition scores and the corresponding « original versions » (138) varies from work to work. For the 5th and 9th Symphonies, there were no such copyright questions because of the substantial difference between the 2 published scores. However, some of the Universal-Edition scores were close enough to the « original versions » to create copyright issues for « Musikwissenschaftlicher Verlag ». The Vienna version of the 1st Symphony and the 2nd version of the 8th were among the most problematic cases because of the textual similarity to the corresponding Universal-Edition scores. For this issue, the legal determination was entrusted to STAGMA (139), a copyright collecting Society. Initially, the copyright for the autograph manuscript of the Vienna version (preserved at the Austrian National Library) was denied at a STAGMA meeting on 5 March 1937 because « the autograph manuscript » was already « published ». (140) With this outcome, Robert Haas could not claim a copyright for his edition of the Vienna version, which was a faithful reproduction of the autograph manuscript. In response to the STAGMA report, however, Willy Hoffmann, who represented « Musikwissenschaftlicher Verlag » as a specialist in copyright law, presented a counter report to the Ministry of culture seeking their support. (141) Hoffmann argued that the preservation of the autograph manuscripts at the National Library could not be considered « publication » and, therefore, Robert Haas's « original versions » were still under protection. Eventually, the STAGMA report was reversed. (142)

In June 1937, Bruckner's bust was ceremonially placed in the « Walhalla » shrine during the Regensburg Bruckner Festival. (143) King Ludwig I of Bavaria had originally built the « Walhalla » shrine in Regensburg in 1842 to honour outstanding personalities of German origin. This enshrinement of Bruckner's bust was part of the Nazi political appropriation of Bruckner as a model of Aryan excellence. (144) It took place largely due to Hitler's personal interest in Bruckner's music. In a speech at the ceremonial unveiling, Josef Goebbels declared his Party's financial support to the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » for their publication of the « original versions » of Bruckner's Symphonies. Goebbels's intervention seemed to have put an end to concerns about the reception of Bruckner's music, including the copyright dispute. With the « Anschluß » the following year, the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » was increasingly politicized in favor of the Nazi government, which, at the same time, facilitated the « Gesamtausgabe ». In 1938, « Musikwissenschaftlicher Verlag » was transferred to Leipzig.

In the end, copyright was not granted to Robert Haas for scores that had been already published and performed. (145) However, Haas was able to claim copyright on scores that had not been published or performed, including the

Linz version but not the Vienna version. (146) This settlement considerably inhibited Haas's subsequent editorial work and led him to dubious editorial determinations represented by his editions of the 2nd, 7th, and 8th Symphonies. (147) He was encouraged to justify changes solely in order to claim copyright. However, these legal constraints were all strictly confidential and were never brought to light until recently. (148)

« Internationale Bruckner-Gesellschaft » 's propaganda and falsification of Bruckner's biography

By the time scores from the « Gesamtausgabe » appeared, performances of Bruckner's Symphonies were already established through the 1st printed editions. Since no one doubted the credibility of these 1st printed editions, the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » 's « original versions » were not immediately accepted by the public. Sometimes, the scores of the « original versions » met with considerable opposition. In particular, the 1st Viennese performance in 1936 of the « original version » of the 5th Symphony (published in 1935) triggered a heated dispute (« Bruckner-Streit ») over its musical merits and authenticity in the musical press precisely because of its substantial difference from the 1st printed edition. (149) Therefore, the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » needed to wage extensive campaigns to supplant these 1st editions with their « original versions » .

This propaganda had many ramifications. With its text-critical justification of the « original versions » as an ideological basis, the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » 's concept of a hypothetical « Urtext » is noteworthy. (150) In addition, in order to appeal more to the public, Robert Haas (and the « Internationale Bruckner-Gesellschaft ») exploited Bruckner's biographical content in favor of their editorial concept. The biographical revision emphasized the image of Bruckner as pious, naive, simple, and provincial (this image is known as the « Völkisch Brucknerbild ») . (151) Furthermore, they invented fictitious biographical elements to Bruckner's personality : ill-advised, subject to manipulation, and easy to sway. These familiar descriptions of Bruckner's personality, originating with their propaganda, are still found in virtually all non-scholarly writing about Bruckner today. In particular, to establish the collective inadequacy of the 1st printed editions, Robert Haas forged the famous story about Herman Levi's 1887 rejection of the 1st version of the 8th Symphony as a tragic blow that led Bruckner to mistrust his own artistic decisions. (152) This logic was not only useful in delegitimizing all the scores made after Levi's rejection, including the Vienna version of the 1st Symphony, but also gave license to Haas to « restore the original versions » on behalf of Bruckner. Without a doubt, as Benjamin Marcus Korstvedt argues, this story is not trustworthy, and the logic built on it has no legitimacy. (153)

Robert Haas conflated 2 versions of the 8th Symphony, claiming that he needed to « undo » the revised score of the 8th as Bruckner would have envisioned it had he not been crushed by Levi's blow. As a result, Haas's editions of the « original versions » of the 2nd and 8th Symphonies not only differ from any extant scores made by Bruckner but also contain material Haas himself composed. (154) Needless to say, this logic was linked with the legal constraints with which Haas was confronted. Haas had to produce scores that differed enough from any previously published scores in order to claim copyright as independent texts. Otherwise, like the Vienna version of the 1st Symphony, it was impossible to publish the « original versions » .

It is remarkable that, in 1941, the German conductor Wilhelm Fürtwängler already foresaw the serious impact Robert

Haas's biographical falsification would have on the subsequent reception of Bruckner's music. Fürtwängler acutely criticized Haas's fabrication as a « violation of Bruckner by scholars » . (155)

Fürtwängler explains :

« I cannot call only the " Original-Ausgabe " authentic if another print from a later period is available. This is why Haas' violation myth is necessary, and it is not authentic. It even contradicts the psychology of all great men. The falsification that is done here to the character of Bruckner (Bruckner as a fool) is much greater than (that done) by the essays of the 1st scholars, Löwe and Schalk. » (156)

As Fürtwängler foresaw, Robert Haas's falsification of Bruckner's biography has proved to be durable and harmful to modern understanding of Bruckner's music.

Precisely because of Haas's and the « Gesamtausgabe » 's extensive propaganda for their « original versions » and their dismissal of the 1st printed edition, our knowledge of the 1st printed edition also tends to be biased. The « Gesamtausgabe » initially demonstrated their ideological legitimacy with the 5th and 9th Symphonies, where the preeminence of the « original versions » was obvious because of the radical alterations in the 1st printed edition that clearly did not originate with the composer. However, these cases were rather exceptional and it was not reasonable to extend the same logic to the other scores of the 1st printed edition.

The Vienna version of the 1st Symphony in the 2nd « Gesamtausgabe » : The Nowak Edition

In 1946, Leopold Nowak (157) was appointed chief editor of the « Gesamtausgabe » , succeeding Robert Haas. Nowak criticized Haas's problematic editorial policy, and rather than supplementing the work Haas had begun, he simply started over. By the time of his appointment, the Linz version had been the only « authentic » score of the 1st Symphony available for more than 10 years. The Universal-Edition score of the 1st Symphony (based on the Vienna version) might have remained in stock for some of this period, and certainly some copies could be found in the archives of various orchestras. But as a result of the extensive campaign by the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » and the support of the Nazi Party, the notion that the Universal-Edition scores were inauthentic had prevailed. In addition, given the political climate of the Nazi era, open scholarly discussion on this issue was not possible.

Though he criticized Robert Haas's policies, Leopold Nowak seemed to follow in his footsteps in showing little interest in the Vienna version. As early as 1953, Nowak's edition of the Linz version appeared in print and was among the earliest publications from the 2nd « Gesamtausgabe » . (158) Publication of the Vienna version did not take place for nearly 30 more years after the publication of the Linz version, despite the fact that preparation of the score of the Vienna version would have been relatively easy since the printing plates of Haas's edition still existed. Nowak ultimately enlisted the aid of Günter Brosche in editing the score and published the Vienna version in 1980. It was 89 years since Bruckner had completed his revision in 1891. During this period, the Vienna version of the 1st Symphony in its authentic version could not be performed. The work seemed destined to disappear entirely from the repertoire.

Nowak did not rectify the misleading bias but rather enabled the promulgation of the Linz version ; it was already too late to rectify the bias when Günter Brosche's edition of the Vienna version appeared in print in 1980. The reception of this score was, of course, nothing sensational. More attention was being paid to the publication of previously unknown early versions of « more important Symphonies » at that time. (159) The Vienna version was not among them despite the fact that this score had been virtually absent from the canon for a long time. Because Haas had already (at least officially) « published » this last version of the Symphony in the past, it was nothing more than filling an empty seat in the canon. They needed to give priority to the most urgent needs to secure sufficient profit. However, considering the early appearance of the Linz version in the 2nd « Gesamtausgabe » , priority had not always been given to the most popular works. (160) Nowak again started with relatively easy cases, namely the 5th, 6th, 9th and 1st Symphonies. Therefore, Nowak's apparent bias toward the Linz version appears to be more for the sake of convenience. Considering also that Haas did in fact edit both the Linz and Vienna versions simultaneously for publication, the situation became clearly more unfavorable to the Vienna version. Nowak's attitude seems to have been, yet, another factor in the unfortunate subsequent reception of the Vienna version.

Chapter 5

The text of the 2 versions

The musical text of the Vienna version

When a work of Bruckner's exists in multiple versions, what can be drawn from comparing the texts of different versions ? If our reception of the 1st Symphony is already distorted by the text-critical legacy of Haas's « Gesamtausgabe » , our view of the 2 versions of the Symphony may, perhaps, be prejudiced. For example, Robert Simpson's assumption that the 1888 version of the 4th Symphony was a corruption led him to make a wrong judgment regarding the alteration made in measures 305 to 332 in the 1st movement. Simpson assumed this revision was made by Franz Schalk and Ferdinand Löwe and asserted that this alteration was « a model of how to ruin glorious music » and that « Bruckner cannot have committed such a crime » . (161) Ironically, this revision was made to the « Stichvorlage » by Bruckner himself after the 1st performance. (162)

The same sort of bias toward the Linz version promulgated by Robert Haas may have had an impact on how we view the text of the Vienna version. 2 different matters (namely, the textual difference between the 2 versions and Haas's campaign for the Linz version) have been confused. As a result, the view that the Linz version is musically superior to the Vienna version has been generated and disseminated. For example, Derek Watson commented on the Vienna revisions, « the result of all this was effectively to destroy the charm and natural exuberance of his youthful style » . (163) Robert Simpson (164) asserts more explicitly that « the Vienna score is rarely an improvement over the original » . He concludes that « of the revisions, he is known to have made himself, that of the 1st Symphony is the worst » (165) and « it is the early version that deserves to be played » . (166) These views seem to have had a considerable impact on the reception of the 2 versions of the 1st Symphony as many non-scholarly writings echo Simpson's sentiments.

A similar view had existed even before Bruckner completed the revision as mentioned in Chapter 3. Of course, Hermann Levi and Josef Schalk did not know how the revision would turn-out when they voiced their concern about Bruckner's ostensibly inexplicable decision to revise the Symphony. On the other hand, the revision itself was undertaken by Bruckner alone ; biographical facts show that his motivation to revise the Symphony was purely personal. (167) Here, an image of Bruckner as a scrupulous, self-critical composer manifests itself. Bruckner made this revision for himself, not for reasons of publication or promotion of the work. Therefore, he did not need to re-orchestrate the work to reduce its technical difficulty, nor did he need to shorten it to make it more accessible to the public. Examining the text of the Vienna version with an unbiased mind provides a new perspective. As I shall demonstrate, he must have had specific issues that bothered him. All are related to the musical text of the work itself.

A comparison between the Texts of the Linz and the Vienna Versions

Overview

How do the 2 versions differ from each other ? This question is not as easy to answer as it should be. Because of the personal motivation for the revision, what Bruckner was trying to achieve in the revision is not at all clear on the surface. At 1st glance, the Vienna version does not even appear to be drastically different from the Linz version.

However, there are alterations in virtually every measure throughout the 4 movements. Therefore, Bruckner must have gone through the score very carefully, note by note. This revision is quite extensive and detailed, as evidenced by the fact that Bruckner made a fresh score for the revision. Nevertheless, most of the alterations are not readily recognizable upon 1st hearing. Bruckner basically preserved the large formal structure of the work, but its interior was totally altered, even at places where alteration seems unnecessary. Therefore, these 2 versions differ not so much in musical substance but rather in intrinsic orchestrational style. Strangely, the revision seems both very extensive and very subtle at the same time. The following is a summary of the most notable characteristics of the revision.

Conceptual Revision

Table 5.1 shows a comparison of the length of the 2 versions. The length of the Vienna version virtually remains the same as the Linz version. It is remarkable that in the 2nd and 3rd movements, the number of measures increased after revision, for it was usual for Bruckner to make cuts to shorten the length through revision. Moreover, shortening the length seems to be the main purpose in all other revisions. The Vienna version is the sole exception where the length after revision stays virtually the same.

Table 5.1 Comparison between 2 versions of the 1st Symphony (in total measure numbers per movement) I, II, III, IV

Linz version : 351, 168, 135 (Scherzo) + 39 (Trio) + 24 (Coda) = 396.

Vienna version : 345, 171, 140 (Scherzo) + 39 (Trio) + 6 + 7 (Bridge) + 27 (Coda) = 393.

Note : In the 3rd movement, the reprise of the Scherzo is a literal da capo.

The only cut Bruckner makes is the omission of the opening tutti (the 1st 8 measures) in the reprise of the Scherzo. Almost all of Bruckner's Scherzo movements, including that of the Linz version of the 1st Symphony, fall into a simple A-B-A structure (sometimes plus Coda) . Each section is separated by a pause, and the reprise of the Scherzo is a literal da capo. However, for the Vienna version, Bruckner added a 6 measure transitional passage to lead from the Trio to the da capo. After this transitional passage, the opening tutti of the Scherzo is omitted, breaking the A-B-A symmetry. (168) At the same time, Bruckner provides the option not to observe the omission. (169)

In the Finale, the difference in length between the 2 versions is only 3 measures (see Table 5.1) . However, in the Vienna version, Bruckner inserted additional indications for tempo and dynamics. The « Langsam » at (X) and « Sehr breit » at (Y) , placed within the Coda of the movement, are particularly noteworthy. At 4 measures before (Y) , Bruckner added a « p » (piano) , preparing the next slower section after (Y) . From « p » , the section makes a long crescendo towards the end as is familiar from his later Symphonies, particularly the Coda (170) of the last movement of the 8th, on which Bruckner was working just before the Vienna version. The similarity between these 2 sections of ascending violin arpeggios is striking.

In the corresponding spots in the Linz version, there are no tempo changes, and the dynamic stays « ff » (fortissimo or double forte) or « fff » (fortississimo or triple forte) . As a result of the added tempo markings, this movement became longer in the Vienna version. In Riccardo Chailly's recording of the Vienna version, (171) the duration of this movement is 18 minutes 5 seconds as opposed to 13 minutes 13 seconds for the Finale of the Linz version conducted by Eugen Jochum. (172) (173) This conceptual reworking is probably the most striking one to a listener who is familiar with the Linz version.

Instrumentation

Bruckner kept the same performing forces for the Vienna version, namely a pair of flutes (3 in the 2nd movement only) , oboes, clarinets, bassoons, 4 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani, and strings. However, the impression the Vienna version gives is very different from that of the Linz version. This is mainly because of numerous alterations in the woodwind and brass writing. In the Linz version, these instruments served more as a supplement to the strings. Now Bruckner's treatment of these instruments shows a different aesthetic. In the Vienna version, the substantial use of woodwind instruments gives more color and variety to the texture. Also, more melodic material is assigned to horns and trumpets in particular. (174) In the Linz version, the role of the brass instruments is more auxiliary, mainly to reinforce the texture with rhythmic figuration. Therefore, the sound of the Vienna version is more full-bodied and richer.

Motivic unity

The 2 versions of the 1st Symphony were nearly 25 years apart from each other, which is unusually long. When revising the Symphony, Bruckner had already completed the 2nd version of the 8th Symphony. Naturally, he

incorporated his late style into the revision. (175) In his late- style, the musical texture became simpler but more contrapuntal, and orchestral unison was often an effective device. One salient example of this trend in the Vienna version of the 1st Symphony appears as contrapuntal superposition of motivic materials. This kind of motivic treatment can be found at the end of the Finale of the 8th Symphony where all the subjects from all 4 movements are superimposed. After completing the 8th Symphony, apparently Bruckner felt the 1st Symphony lacked motivic unity.

Table 5.2 shows examples of contrapuntal superposition of motivic materials. These alterations exhibit 2 approaches. One is mixing additional motives into the texture, and the other is superimposing a variant (typically an inversion) of the motivic material onto the original motivic material. When this kind of motivic treatment appears in the brass section, only the rhythmic element of the motif is played.

Table 5.2 Alterations for motivic unity in the Vienna version (measure - numbers - alterations - instruments)

Movement I

201-202, 205-206 : Imitation (fl) .

216 : Rhythm of the 1st theme (tpt, tbn) .

227-231 : Added inversion (vla) .

232-233 : Imitation (cl) .

269-274 : Rhythm (tpt, tbn) .

301-304 : 2nd theme inversion imitation (tpt, hn 3 and 4, hn 1 and 2) .

310-315 : 1st theme (tpt) .

Movement II

20, 22 : Adding a quarter pick-up to match the 2nd theme (fls) .

151-152 : Inversion (vc) .

Movement III

64-66 : Counter melody (ob) .

Movement IV

71-72 : Rhythm of 1st theme (fl, ob, cl, hn, tpt, tbn) .

77-78 : Rhythm of 1st theme (hn, tpt) .

244-246 : Variant of 2nd theme (fl) .

The rationale behind the revision

The character of the Vienna revision is rather subtle mainly because of the fact that it is largely confined to instrumentation. This subtlety made Robert Haas's falsification of Bruckner's biography seem more plausible, specifically regarding his claim that the revision was made by a troubled composer who was still recovering from Hermann Levi's rejection of the 1st version of the 8th Symphony, in 1887. This explanation for the composer's subtlety is highly-suspect.

How is it possible to decipher the rationale of the revision from the surface text ? Timothy L. Jackson argues that Bruckner's motivation to revise the 1st Symphony was « fundamentally theoretical, not practical, in nature » . (176) The autograph manuscript of the Vienna version provides some clues. There are numbers at the bottom margin added by Bruckner to count the length of each phrase. A number is assigned to each measure throughout the work. For example, the beginning of the 1st movement reads : 1, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. (177) These « metrical numbers » show that the 1st 17 measures are divided into groups of 2, 8, and 7. Another clue is marginal voice leading diagrams added by Bruckner. (178) There, diagrams were used to check how each voice moves in the overall texture when the harmony changes. These 2 kinds of notes (179) imply that Bruckner's main concerns were related to periodic structure and voice leading.

Periodic structure

When Bruckner briefly modified the Linz version, back in 1877, his main concern was periodic structure. It was the result of his extensive study of periodic structure in Beethoven's 3rd (Eroica) and 9th Symphonies, in the summer of 1876. (180) Since then, with systematic employment of metrical numbers, Bruckner regulated the periodic structure of phrases when composing or revising scores. (181) When composing, Bruckner put metrical numbers at the bottom margin of the score to keep track of the periodic structure. Consequently, Symphonies composed after his studies of Beethoven tend toward a more overt regularity (i.e. 4 or 8 measure phrases) in periodic structure. There is a clear difference in his conception of phrase lengths between his early years and late- years. In the early Symphonies composed before his study of the 2 Beethoven Symphonies, Bruckner favored free combination of odd number phrases such as 3 or 5, whereas he primarily used even number phrases in the late- Symphonies. The employment of odd number phrases is particularly evident in the 1st versions of the 3rd (1873) and 4th (1874) Symphonies. However, Bruckner in his later years could not tolerate them in his 1st Symphony. Throughout the revision, he recast odd number phrases to conform to a square pattern. As Table 5.1 shows, although the length of the Vienna version is roughly the same as that of the Linz version, they are by no means identical. The discrepancies are the consequences

of Bruckner's work of regulating the periodic structure.

Bruckner's revision of the Linz version, in 1877, had already recast many phrases by subtracting or adding a measure or 2. For the Vienna version, Bruckner moved even further in this direction. This trend is particularly obvious at the beginning of the Scherzo movement where the opening 7 measure phrase is recast to an 8 measure phrase. Robert Simpson argues that the Linz version of the 1st Symphony owes its wild and bold character particularly to its use of odd number phrases. For Simpson, the regularized periodic structure of the Vienna version undermines the intrinsic character of the work. (182)

Voice leading : consecutive octaves

Another theoretical issue for Bruckner was the treatment of consecutive (parallel) octaves in orchestral texture. Timothy L. Jackson argues that this issue was the real catalyst that prompted Bruckner to revise the work. (183) Margin notes of voice leading in the autograph manuscript show Bruckner's careful examination of them. (184) Voice leading diagrams appear in scores on which he worked, from 1888 to the end of his life. (185) Setting himself new regulations for the treatment of consecutive octaves, Bruckner fixed octave consecutives within the orchestral texture, often resulting in totally different voice leading and instrumentation while keeping the same tonal substance. His aim was not to remove all the consecutive octaves ; rather, he saw consecutive octaves (as well as doublings) as an effective device to highlight a particular voice within the overall texture. When consecutive octaves clearly served this purpose, he allowed them.

Bruckner aimed to give more consistency to his voice leading, particularly his treatment of momentary consecutive octaves in order to highlight a voice. (186) Bruckner's studies of this matter originated around 1877 when he studied voice leading in Mozart's Requiem and Beethoven's 3rd Symphony. (187) In 1875, his petition to the University of Vienna to include music theory as a scientific subject was finally accepted after 3 unsuccessful applications. (188) Bruckner was appointed the teacher of this course, but it was not until 1877 that the position became a paid one. By 1877, perhaps, Bruckner became increasingly concerned with the scientific aspect of music theory through his experience of teaching. Jackson argues that, « Bruckner's systematic studies of octaves and metrical structure are related both to his scientific interests and his efforts to legitimize music as a " science " in a University setting » . (189) Bruckner's reworking of voice leading for this purpose can be found throughout.

One example is found at measure 61 (60, in the Linz version) in the 2nd movement. In this case, Bruckner allowed the consecutive octaves, but rearranged the voice leading and instrumentation in order to mitigate them. In the Linz version, the oboes and the 4th horn form a parallel octave (both voices move from C to A-flat) . However, in the overall texture, the parallel octave is offset by contrary motion (from the C in the cellos to the A-flat in the fourth horn) . In the Vienna version, Bruckner simply excised the C in the 4th horn to avoid the direct parallel octave. In addition, Bruckner had the C (by the cellos) doubled by the basses an octave lower (at measure 61) . This way, the contrary motion is reinforced. When this motif recurs later in measure 77 (75, in the Linz version) , Bruckner again excised the C in the 4th horn. Since the 2nd horn still plays a C, the resulting sound is not markedly different. However, at least visually, the consecutive octaves are mitigated. In measure 79 (77, in the Linz version) , Bruckner

changed the quality of the chord by assigning a C-flat (the 7th) to the 4th horn. With this alteration, the consecutive octaves were eliminated.

Bruckner's interest in both periodic structure and voice leading appeared as early as 1877. Why it suddenly recurred in his last years (circa 1888-1896) is not clearly known. Timothy L. Jackson points out that his music was not performed until the late- 1880's. Therefore, the recurrence of these concerns coincides with the time when Bruckner had more opportunities to hear his music performed. Jackson surmises that hearing his music in performance led to Bruckner becoming more fastidious regarding these subtle theoretical concerns. (190) The subtle alterations in orchestration that Bruckner made are a result of his changing theoretical conception about voice leading. It illustrates Bruckner's tireless pursuit of music theory and its practical application. Although the revision contains minor formal and stylistic changes, the essence of the revision reveals Bruckner as a theorist. As a devoted and experienced teacher himself, Bruckner was always concerned with the scientific aspect of music even in free composition, and it was important that his theory proved applicable to his composition.

Chapter 6

Performing the Vienna version of the 1st Symphony

The text of the Döblinger edition

The Döblinger edition was the 1st printed edition of the Vienna version of Bruckner's 1st Symphony. This edition has come to be regarded as a corruption and has disappeared since the 1st « Gesamtausgabe » rejected the 1st printed editions altogether in 1930-1944. However, this edition was the only available score of the work for more than 40 years after its publication, in 1893. For the history of the work's performance tradition, the text of this score remains significant. Conductors are highly-encouraged to consult the Döblinger edition, not for its textual accuracy, but for the abundance of verbal indications of tempo, dynamics, and expression for performers that suggest the prevailing performing style during Bruckner's lifetime. Universal-Edition's 1927 reprint of this edition is currently available from Kalmus. (191) Before turning to the 2 modern critical editions of the Vienna version of the 1st Symphony, it is worth summarizing the text of the Döblinger edition. The following is a summary of the most notable characteristics of that edition.

Overview

Although the text of the Döblinger edition is based on Bruckner's manuscript of the Vienna version, there are differences between them. These differences are mainly limited to editorial emendations to tempo, dynamics, phrasing, and expression. (192) These scrupulous and detailed markings, which are absent in Bruckner's own notation, are indeed the remarkable characteristic of this edition. These added markings seem intended to adjust the manuscript for more practical use.

The Döblinger edition has exactly the same length as the manuscript. However, there is an optional cut indicated with

the sign of « vi-de » (193) for measures 293 to 315 in the Finale. The cut section includes the unresolved half step clash caused by the superposition of the tonic and dominant chords, the very element that best symbolizes the bold character of the work. Also, this section includes the brief recapitulation of the 2nd theme (measures 301 to 315) . Therefore, taking this cut harms both the character and the larger structure of the movement.

Rather than make use of repeat signs and da capo indications, the Döblinger edition prints out the Scherzo movement in its entirety. (194) This is owing to the omission of the 1st 8 measures of the Scherzo when it is repeated after the Trio. However, Bruckner's original manuscript, with its repeat signs and verbal instructions, (195) offers the option of doing a literal da capo with the 8 measures included. The Döblinger edition makes this choice unavailable. In accordance with this layout change, the repeat signs in the Scherzo are omitted except for the very first one (measure 54) .

The Döblinger edition also includes the correction of a possible error : the last note of the oboes at measure 58 in the Finale is changed to a C. In the Günter Brosche and Robert Haas editions, the note in question is an E-flat. Sometimes, making a fresh score can result in additional errors. In this case, referring to the Linz version clarifies it ; Bruckner seemed to transfer the figuration wrongly to the manuscript of the Vienna version as shown in both Haas's and Brosche's edition. Cyrill Hynais (allegedly, the editor of the Döblinger edition) seemed to correct it.

Another notable alteration is found in the treatment of the last section of the 1st movement. There is an additional fermata at measure 321. In addition, at measure 332 in the Universal-Edition edition (not in the Döblinger edition) , the fermata on the 3rd beat is shifted to the adjacent 16th rest. (196) The pauses in these slightly different places produce quite different dramatic effects.

Tempo

To attain more flow and elasticity, occasional tempo indications for acceleration and deceleration are added, particularly in the 1st movement. These correspond to the Romantic idiom that prevailed in the late- 19th Century. One typical characteristic of that idiom is found in the treatment of the 2nd theme ; a slower tempo is assigned to the 2nd theme in the 1st and 4th movements. The employment of indications for slowing down (« poco riten. » , « poco riten » , and « riten ») is remarkable. Mostly, these are followed by an « a tempo » marking set at the beginning of the next phrase and are also used to introduce a slower tempo, resulting in a smoother transition ; sudden tempo changes are avoided.

The Döblinger edition also provides metronome markings. Although the markings selected are not always convincing, (197) they do provide clues to the prevailing performing style of the time.

The most radical alteration is found in the 1st movement. The time signature of the main tempo is changed from common time (4/4) to alla breve (2/2) . The meter of 4/4 is assigned to the 2nd theme group, so the movement switches back and forth between these 2 meters. In addition to the added tempo indications, the use of these 2 alternating time signatures helps articulate the larger formal scheme.

Tempo markings in the Finale are not as thorough as those in the 1st movement ; in fact, there are even fewer tempo indications than in the manuscript. This trend is particularly noticeable in the 2nd half of the movement. As in the 1st movement, the tempo slows down for the 2nd theme. However, in the recapitulation, the tempo does not change for the 2nd theme because of the brief manner of its restatement, whereas the manuscript still has « Langsamer » . The manuscript thus gives more consistency to the larger tempo scheme of the movement.

Another remarkable aspect in the Finale is that the Döblinger edition omits 2 important indications Bruckner added in his manuscript. These indications are « Langsam » at measure 353 and « Sehr breit » at measure 363 (for slowing down) . Instead, a somewhat ambiguous « Ruhig » replaces « Sehr breit » at measure 363. Interestingly, these omissions recall the Linz version, which has no tempo changes toward the end of the movement. (198) The omissions may reflect how Bruckner's revision was received by his friends including Cyrill Hynais, most of whom felt strongly that Bruckner should not have revised the Linz version.

Dynamics

In the Döblinger edition, dynamic indications are more detailed than those in the manuscript. The extensive use of hairpin signs reinforces the dynamic content and provides more specific nuances. In general, abrupt changes in dynamics are avoided ; dynamics are smoothly connected. When the full orchestra is playing, the assignment of independent dynamic levels for each instrument is based on the musical content and each instrument's dynamic capability. For example, on the opening page of the Finale, where all the instruments are « ff » (fortissimo or double forte) in the manuscript, the trumpets, trombones, and timpani are marked « f » (simple forte) to achieve an appropriate balance. The trumpets and trombones are mostly subdued with lower dynamic levels. Another example is found at the beginning of the Scherzo, where all the instruments are again « ff » in the manuscript. This opening consists of only 2 musical elements : rhythmic and melodic figurations. The dynamic level of the horns, trumpets, and timpani (the rhythmic figuration) is dropped to « f » in the Döblinger edition. This treatment helps give priority to the melodic figuration (played by the rest of the orchestra) . Adjusting the dynamic level creates not only a better internal balance but also affects the character of the music and even the listener's sense of structure. An example of a change in character is found in measures 16 to 20 of the Scherzo, where the horns answer the theme played by the 2nd violins and violas. Interestingly, Bruckner originally employed the oboes, clarinets and bassoons for this spot in the Linz version. He later changed his mind during the revision and replaced the oboes and clarinets with horns. Furthermore, Bruckner altered this answering signal from « p » (piano) to « f » (simple forte) . By doing so, the character of this figuration completely changed, becoming somewhat heavy and solemn. In the Döblinger edition, while keeping the same instrumentation, the dynamic level was dropped to « p » followed by a hairpin mark for crescendo. Once again, the character was adjusted back to sound more like the state before the revision (i.e. The Linz version) . Thus, some alterations exhibit a tendency to revert to the Linz version rather than presenting Bruckner's new conceptual changes.

An example of how dynamic changes create an altered sense of structure is found in the Adagio. The climax of the movement at the middle of measure 154 is shifted by adding a « crescendo » towards the downbeat of measure 155.

While keeping the exact same pitch content of the score, this dynamic alteration gives a completely different impression. Yet, its musical validity seems questionable considering the melodic line and the harmonic content.

Phrasing and expression

There are some additional verbal indications such as « sehr ausdrucksvoll » , (199) « nicht schleppend » , (200) and « mit Dämpfer » . (201) Also, numerous hairpin signs and accent markings give a more specific shape to phrases. Although they are primarily indications for dynamics, when employed multiple times within one phrase, their function changes to one of expression and phrasing. On the last page (measures 386 to 393) of the Finale, the trombones are given additional slurs that make their passage more melodic. Along with these slurs, detailed dynamic modifications achieve textural clarity by highlighting the priority of voices.

Orchestration

There are also minor alterations in orchestration from the manuscript. Some of them have the same purpose as alterations of tempo and dynamic (i.e. serving to mitigate overt contrast in the overall texture) . An example of this is found in measures 173-174 in the 1st movement : as a result of the alteration, the flutes, oboes, and clarinets that now sustain notes for these 2 measures negate the effect of the rapid alternation of « ff » (double forte) and « pp » (double piano) on every beat. Some alterations aim to achieve more clarity of texture. At measures 163 and 165 of the 1st movement, for example, the 3rd trombone is cut. In the manuscript, the 2 trumpets and the 3 trombones play the same figuration, which tends to overpower the overall texture. There is a long melodic passage in measures 175 to 198 that was originally assigned to the 1st violins alone. In measures 183-184, the passage is temporarily given to the 2nd violins so that the 1st violins not only have a break but also have time to mount the mute for the rest of the passage. This treatment is very effective since it simultaneously reduces technical difficulty and gives more color to the overall texture.

The texts of the 2 modern critical editions of the Vienna version of the 1st Symphony

There have been 2 modern critical editions of the Vienna version of the 1st Symphony. There are some minor differences between these 2 editions. Although the only critical edition of the Vienna version currently available is Günter Brosche's edition from the 2nd « Gesamtausgabe » , it is worth summarizing the text of the Robert Haas edition of the Vienna version as well. (202) The 1st modern critical edition of the Vienna version of the 1st Symphony was edited by Robert Haas and published by « Musikwissenschaftlicher Verlag » , in 1935. Unlike his edition of the Linz version, Haas's edition of the Vienna version was not made available as a study score, conductor's score or orchestral parts, but only in the large « wissenschaftliche Ausgabe » , (203) which also contains the only available critical report (« Vorlagenbericht ») .

As of 2009, the critical report for the 2 versions of the 1st Symphony in Nowak's « Gesamtausgabe » is still in preparation. (204) Therefore, Haas's earlier edition is still valid and valuable for studying both the Linz and the Vienna versions of the 1st Symphony. Haas's extensive critical report includes a list of all the differences between Bruckner's

autograph manuscript and the Döblinger edition. Also, as an appendix, he included a list of markings by composer Max Reger compiled from a score used by Reger himself when he conducted the 1st Symphony. (205)

Günter Brosche's edition (206) was published in 1980 as part of the 2nd critical edition (Nowak's « Gesamtausgabe »). This edition was reprinted in 1994 allegedly to correct printing errors. (207) The text of this edition is almost identical to Robert Haas's edition, for Günter Brosche reused the same engraving plates of the Haas edition (as working templates) and corrected minor printing errors, giving coherency to the notational style. Brosche removed many of the numerous « courtesy » accidentals (208) found in Haas's edition. Brosche also replaced « III » for the incorrect use of « I » on the 3rd and 4th horn staff in order to signify the 3rd horn. However, although pitch content is virtually identical, there are 2 differences in orchestration. In the Haas edition, the 1st trumpet plays D-flat (as opposed to C in the Brosche edition) for the 2nd note of measure 78, in the Finale. Also, the 3rd horn plays concert A (as opposed to C in the Brosche edition) at measure 375 also in the Finale. These changes correspond to the Döblinger edition, and point to the different sources each editor consulted. (209) There are other significant differences of special interest to conductors, regarding tempo indications. (210)

Tempo structure in the 3 editions

Although Robert Haas generally rejected the Döblinger edition as spurious, he did consult it in order to give coherence to the overall tempo scheme, which is generally quite unclear in Bruckner's manuscripts. Sometimes, Bruckner was not very scrupulous in clarifying how sections link to each other. In particular, Bruckner gave performers very few tempo indications ; metronome figures were never specified in his manuscripts. As a result, in his scores there are moments that require tempo adjustment from the performer. (211) As discussed earlier, in the Vienna version of the 1st Symphony, the last section of the Finale lacks clarity in terms of tempo. Haas incorporated some ideas about tempo from the Döblinger edition for the sake of performers' expediency. Those indications are placed in parentheses to show that they are editorial. Haas did not simply transfer those indications from the Döblinger edition ; instead, he paraphrased them in Bruckner's original terminology (as needed) (Tables 6.1-6.3) .

As a result, Robert Haas's edition of the Vienna version attains a more coherent tempo scheme than that in Günter Brosche's edition. This is why conductors should not easily dismiss older editions even if Nowak's « Gesamtausgabe » was meant to supersede Haas's « Gesamtausgabe » . Therefore, as concerns Bruckner's Symphonies, it is always helpful for a conductor to consult all the editions that have been in print.

Tables 6.1-6.3 show a comparison of each edition's tempo indications. As Brosche declares in the preface to his edition, he consulted the (copied) score and the orchestral parts used for the 1st performance (which Haas failed to consult) in addition to Bruckner's autograph manuscript. For that reason, one might expect Brosche's edition to contain clearer and more abundant tempo indications than the manuscript itself, for it is known that Bruckner actively participated in the rehearsal process for the 1st performance and most likely made adjustments to the score. (212) If one considers the differences between Robert Haas's edition of the 7th Symphony and Leopold Nowak's (which incorporates handwritten additions from rehearsals for the 1st performance) , it is easy to see the advantage of Leopold Nowak's edition regarding tempo indications. But, surprisingly, it is Haas's edition of the Vienna version of the 1st Symphony which

achieves the most coherent tempo structure. **Table 6.1** shows Haas's conscientious effort, particularly in the 1st movement, to achieve coherency of tempi by incorporating indications from the Döblinger edition without swerving from Bruckner's original concept as shown in his autograph manuscript.

Not all of Robert Haas's supplementary tempo indications come from the Döblinger edition. For example, Haas must have consulted the Linz version between measures 137 and 153 (138 and 156, in the Linz version) in the 1st movement. The « *riten* » in bar 117 in the 2nd movement is also presumably from the Linz version, whereas another « *riten* » in bar 351 in the 4th movement seems to originate with Robert Haas. Günter Brosche's edition includes the fewest tempo indications. If the tempo indications in parentheses were removed altogether from Haas's edition, the result would be virtually identical to the tempo indications in Brosche's edition except for 3 indications in the Finale : « *(a tempo)* » at measures 59 and 273, and « *sehr langsam* » at measure 188. Among these 3 additional indications, « *sehr langsam* » at (K) (measure 188) is particularly noteworthy.

This indication, according to Brosche, is derived from Bruckner's own hand-written entry in the score used for the 1st performance by « the conductor's direction » (i.e. Hans Richter's suggestion) . (213) Brosche also added « *(a tempo)* » in measures 59 and 273 to retrieve the main tempo (« *Bewegt, feurig* » at the beginning of the movement) from the « *Langsamer* » of the 2nd subject (measure 40) . These 2 « *(a tempo)* » indications are not derived from the Döblinger edition. The « *sehr langsam* » at measure 188 and the « *a tempo* » markings in the Finale are virtually the only distinctive additions of Brosche's edition. In the score used for the 1st performance, Bruckner and conductor Hans Richter added penciled entries to the score. These entries are also found in the manuscript in what Brosche calls « barely legible corrections » . (214) It seems Bruckner later transferred those entries to his manuscript except for the « *sehr langsam* » in question.

Ist movement

Bruckner's intention for tempo structure in this movement is rather clearly shown in the Linz version. There are 2 main tempi : « *Allegro* » at the beginning and « *Mit vollster Kraft, im Tempo etwas verzögernd, (und auch so bleiben bis Tempo I)* » (215) at measure 94 (92, in the Vienna version) . The main « *Allegro* » is brought back at measure 156 (153, in the Vienna version) . In the Linz version, despite its simplicity, the tempo structure is consistent.

Günter Brosche's edition of the Vienna version includes even fewer tempo indications than the Linz version (see **Table 6.1**) . It has 2 main tempi, just as in the Linz version. However, the main problem is that the slower tempo never returns to the original *Allegro*. The last tempo indication « *Frühres Zeitmaß* » (previous tempo) in measure 145 refers to the slower tempo from measure 92. Since the subject material starting at measure 153 recalls the opening material of the movement, it is reasonable to conclude that the *Allegro* should be placed there as Robert Haas does in his edition.

Table 6.1 Tempo indications in the 1st movement of 3 editions (Döblinger - Haas - Brosche)

Movement I

Allegro (molto moderato) (half note = 60) ; Allegro ; Allegro.

36 : Poco riten.

37 : Ruhig.

38 : Zögernd zögernd.

44 : Etwas langsamer (quarter note = 100) (Etwas langsamer) .

62 : Poco riten.

63/3 : A tempo.

65 : Im Hauptzeitmaß (Im Hauptzeitmaß) .

92 : Breit. Langsam. Langsam.

137 : Accelerando. Accelerando. Accelerando.

140 : Riten. Riten. Riten.

141 : In mässigen Hauptzeitmaß a tempo. Im langsam Hauptzeitmaß a tempo.

144 : Etwas belebend (accelerando) .

145 : A tempo Frühres Zeitmaß Frühres Zeitmaß.

151 : Etwas belebend (accelerando) .

152/3 : Riten.

153 : Etwas breit (Im ersten Hauptzeitmaß) .

190/3 : Riten.

191 : Ein wenig breiter.

199 : Im Hauptzeitmaß.

239 : Poco riten.

240 Ruhig (Langsamer) .

256 : Poco riten. Poco riten.

257 : Im Hauptzeitmaß. Im Hauptzeitmaß.

316/3 : Zögernd.

321 : Poco a poco accelerando.

327 : Im Hauptzeitmaß.

Note : For Günter Brosche's edition, the 2nd print (1994) is consulted. For the Döblinger edition, a reprint edited by Josef von Wöb (Universal-Edition, 1927) is consulted.

Also, the tempo indications between measures 137 and 153 (the last part of the development section) are quite incomplete since the « a tempo » at measure 141 seems again to refer to the slower tempo (one of the 2 main tempi discussed above) . In the same spot (measure 144) in the Linz version, Bruckner is scrupulous enough to use « Früheres Zeitmaß » to indicate that the tempo returns to « Langsam » (at measure 92) . Robert Haas clarifies this marking by adding « Im langsam Hauptzeitmaß » to the « a tempo » marking. Although the incompleteness of tempo indications in Brosche's edition in this section (measures 137 to 153) , the overall tempo structure in Brosche's edition is as simple as that in the Linz version. Bruckner seems to have intended to keep the same basic tempo scheme as the Linz version.

Another remarkable characteristic of the tempo scheme shown in Robert Haas's edition is its treatment of the 2nd theme group. In Haas's edition, « Etwas langsamer » is indicated at (C) (measure 44) where the 2nd theme group starts. The original tempo is revived at measure 65 with the marking « Im Hauptzeitmaß » . In the corresponding place in the recapitulation, basically the same treatment is found. The assignment of « Etwas langsamer » to the 2nd subject seems to originate from the Döblinger edition, which has the same marking. Bruckner's manuscript lacks these indications. However, Robert Haas's decision to include the Döblinger markings can be justified. The « zögernd » (hesitantly) marking at measure 38 originates with Bruckner. The indication of « zögernd » alone as shown in Brosche's edition is ambiguous. It could either be an expression marking or a tempo indication. As a tempo indication, it works well in conjunction with the « Etwas langsamer » at measure 44. It does not harm the original concept of Bruckner as shown in the manuscript, for Haas's supplementary tempo markings are distinguished by parentheses.

The Döblinger edition includes by far the most detailed indications for tempo, dynamics, and expression. In the 1st movement, the meter in the Döblinger edition switches between alla breve in the 1st theme group and 4/4 in the 2nd

theme group, while Brosche's edition stays in common time throughout the movement. The change of basic time signature is somewhat unconvincing, since common time corresponds better to the march rhythm of the 1st theme group. The frequent tempo changes and rubato in the Döblinger edition demonstrate the prevailing performing style in late- 19th Century Vienna. The dramatic tempo acceleration in the last section (between measures 316 and 327) , which is absent in Bruckner's manuscript, is a clear example of this style.

2nd movement

The 2nd movement, Adagio, includes only a few tempo indications. This slow movement has 3 large sections and 3 theme groups. The middle-section is a free elaboration mainly based on the 3rd theme group. Therefore, the 3rd theme group is not presented in the recapitulation. Other than the prevailing Adagio, Bruckner gave an Andante to the 3rd theme group where the time signature switches from common time to 3/4 (measure 45) . At (E) (measure 115) in the transition to the recapitulation, the time signature returns to common time. 3 measures later, the original Adagio tempo is reinstated as indicated by « Tempo I » at measure 118. Also in the Döblinger edition, the placement of « Tempo I » is corrected to the 3rd beat of the same measure.

Table 6.2 Tempo indications of the 2nd and 3rd movements in the 3 editions (Döblinger - Haas - Brosche)

Movement II

I : Adagio (quarter note = 76) . Adagio. Adagio.

45 : Andante (quarter note = 52) . Andante. Andante.

115 : Im gleichen Tempo. Im gleichen Tempo.

115/3 : Im gleichen Tempo.

117 : Ritardando.

118/3 : Tempo I. Tempo I. Tempo I.

Movement III

Scherzo in G-Moll.

I : Lebhaft (dotted half note = 80) . Lebhaft. Lebhaft.

Trio in G-Dur.

1 : Langsam (quarter note = 120) . Langsam. Langsam.

43 : Accelerando. Accelerando. Accelerando.

Scherzo (repeat) .

45 : Nicht zu schnell (Tempo I) Coda . Im gleichen Tempo. Im gleichen Tempo.

Note : The 3rd movement is printed in its entirety in the Döblinger edition with an omission of the 1st 8 measures of the reprise of the Scherzo. In the Robert Haas and Günter Brosche editions, the Scherzo is a literal da capo.

The issue here is the basic relationship between Adagio and Andante. Common knowledge among musicians assumes that an Andante is quicker than an Adagio. Interestingly enough, the Döblinger edition gives a metronome figure to each tempo : quarter = 76 for Adagio, and quarter = 52 for Andante. (216) According to these figures, Andante is supposed to be significantly slower than Adagio. In the Andante section (the 3rd theme group) , the harmonic rhythm is generally much faster than that of the previous music. In other words, the written music in the Andante section already suggests faster motion. Therefore, the Döblinger edition's rationale may have been that Andante sounds too active if taken literally. This tempo relation in the Döblinger edition avoids any trouble at the return of Adagio shown as « Tempo I » at measure 118, by giving no further indications to clarify the relationship of the 2 tempi. In fact, there are only 4 tempo indications in Brosche's edition (see Table 6.2) and, in actuality, only 2 tempo changes : the transition from Adagio to Andante and the return to « Tempo I » . Brosche's edition does not imply how these 2 tempi relate to each other. « Im gleichen Tempo » at measure 118 merely confirms staying in the same tempo. The Döblinger edition adopted the same tempo indications, but with additional misleading metronome figures. Robert Haas clarifies the relation between Adagio and Andante by merely adding « Ritardando » at measure 117. Here it is unmistakably clear that the tempo has to slow down to make a smooth transition from Andante to Adagio. In other words, for Haas, Andante should still be faster than Adagio. Haas did not invent this « Ritardando » marking but transferred it from the corresponding place in the Linz version. The legitimacy of the odd metronome figures included in the Döblinger edition remains questionable.

3rd movement

The 3rd movement includes 2 succinct tempo indications : « Lebhaft » for the Scherzo and « Langsam » for the Trio (see Table 6.2) . They are both clear and practical. There is no difference between Robert Haas's edition and Günter Brosche's edition regarding the tempo markings in this movement. In the Döblinger edition, additional metronome figures are given for each tempo : dotted half note = 80 for the Scherzo, quarter note = 120 for the Trio. Also in the Döblinger edition, the reprise of the Scherzo is printed after the Trio instead of returning da capo to the start of the Scherzo as in the Brosche and Haas editions. Interestingly, « Nicht zu Schnell » (Tempo I) is added at the reprise of the Scherzo, in contrast to the « Lebhaft » at the beginning. Considering « Schnell » was the original marking for the Scherzo in the Linz version, this contradictory marking raises questions of legitimacy. However, it may be interpreted as a warning regarding the « accelerando » in the bridge to the reprise of the Scherzo (at measure 43) .

The acceleration should make a gradual and smooth transition to the reprise of the Scherzo without exceeding the initial tempo of the Scherzo.

4th movement

This movement contains some latent tempo questions due to the drastic conceptual changes Bruckner made in the Vienna version. Most of the problems have to do with incompleteness of tempo indications and the lack of variety in terminology. After the initial indication of the « Bewegt, feurig » at the top of the movement, other indications are nearly all variations on either « Langsam » or « Breit » despite the colorful array of musical ideas (see Table 6.3) . The usage of the term « a tempo » also causes confusion. Bruckner always used « riten » and « a tempo » as a paired unit indicating only a temporary elasticity of tempo. In this 4th movement, it is often unclear what tempo « a tempo » refers to ; sometimes « a tempo » seems to be confused with « Tempo I » , which usually refers to the main tempo.

Though still confusing in certain spots, Günter Brosche's edition is generally the most coherent in its overall tempo scheme. Brosche adds « a tempo » in measures 59 and 273 as editorial supplements, bringing the main tempo back from a slowed tempo for the 2nd theme group. As mentioned earlier, « sehr langsam » at measure 188 (incorporated from the score used in the 1st performance) is unique to Brosche's edition. Adopting a slow tempo here in the middle of the development section is highly-effective in accordance with the ostinato of the celli, basses, and timpani on the dominant pedal. At measure 156, « a tempo Langsam » is also unique to Brosche's edition, and since it is not parenthetical, probably originated from the score used in the 1st performance. The addition of « Langsam » clarifies the tempo to which « a tempo » refers.

Table 6.3 Tempo indications of the 4th movement in 3 editions (Döblinger - Haas - Brosche)

1 : Bewegt und feurig (quarter note = 126) . Bewegt, feurig. Bewegt, feurig.

39/4 : Ruhig (quarter note = 84) .

40 : Langsamer. Langsamer.

59 : A tempo.

149 : Riten. Riten.

149/3 : Riten.

152/4 : A tempo. A tempo Langsamer. A tempo Langsamer.

156 : Riten. Riten. Riten.

156/4 : A tempo. A tempo. A tempo Langsam.

188 : Sehr langsam.

210 : Ritardando. Ritardando. Ritardando.

21 : Etwas breit a tempo. A tempo. A tempo.

236/4 : Riten.

237 : A tempo.

263 : Sehr breit. Sehr breit.

273 : A tempo.

301 : Langsamer. Langsamer.

315 : A tempo. A tempo.

351 : Riten.

353 : Langsam. Langsam.

363 : Ruhig. Sehr breit. Sehr breit.

Towards the end of the movement (after measure 353) , Bruckner modified the direction of the music by adding « Langsam » and « Sehr breit » . As mentioned earlier, this conceptual change is the most discernible and astounding feature of the Vienna version. However, because of Bruckner's abrupt employment of those terms, their meanings are open to interpretation. The term « breit » could refer to a certain style of expression rather than a certain tempo. In this ending section, Günter Brosche's and Robert Haas' editions seem to correspond, indicating that these markings must have originated with Bruckner himself. At measure 351, Haas adds a « riten » in order to make the following « Langsam » (2 measures later) less abrupt. Strangely enough, the Döblinger edition employs the fewest tempo indications among the 3 editions. Moreover, for the 4th movement, many of these indications are pairs of « riten » and « a tempo » at the end of phrases that do not affect the larger tempo scheme of the movement. The tempo scheme in the Döblinger edition is nearly as straightforward as that of the Linz version.

Although Günter Brosche's edition seems the most coherent of the 3, even this edition needs supplemental tempo changes for successful performance. **Table 6.4** shows an example of a practical solution based on examination of the 2

critical editions. Whenever an « a tempo » does not follow a « riten » , « Tempo I » replaces « a tempo » . 2 « Langsamer » indications for the 2nd theme group (measures 40 and 301 in the Haas and Brosche editions) are placed exactly in accordance with the beginning of the 2nd theme that begin at the 4th beat of the previous measure. The additional « accelerando » at measure 311 of the suggested solution may more effectively prepare the arrival of the Coda section, at measure 315.

Table 6.4 A solution of large tempo scheme in the 4th movement (suggested by Robert Haas and Günter Brosche)

1 : Bewegt, feurig. Bewegt, feurig. Bewegt, feurig.

39/4 : Langsamer.

40 : Langsamer. Langsamer.

59 : Tempo I (a tempo) .

149 : Riten. Riten. Riten.

152/4 : A tempo Langsamer. A tempo Langsamer. A tempo Langsam.

156 : Riten. Riten. Riten.

156/4 : A tempo Langsam. A tempo. A tempo Langsam.

188 : Sehr langsam. Sehr langsam.

210 : Ritardando. Ritardando. Ritardando.

212 : A tempo (Tempo I) . A tempo. A tempo.

263 : Sehr breit. Sehr breit. Sehr breit.

273 : Tempo I (a tempo) .

300/4 : Langsamer.

301 : Langsamer. Langsamer.

311 : Accelerando.

315 : Tempo I. A tempo. A tempo.

351 : Riten. Riten.

353 : Langsam. Langsam. Langsam.

363 : Sehr breit. Sehr breit. Sehr breit.

Recordings

For the Vienna version of the 1st Symphony, there are 3 commercial recordings available. 2 of them will be discussed in this section : one by Günter Wand (217) and the other by Riccardo Chailly. (218) Both are based on Brosche's edition. (219) Although both faithfully attempt to follow the indication in the score, they differ in interpretation mainly due to the incompleteness of those indications in the outer movements. The 4th movement most clearly demonstrates the discrepancy between these 2 accounts.

In the 4th movement, Chailly follows all the tempo indications literally. Therefore, the realization of « Langsam » at (X) (measure 353) and « Sehr breit » at (Y) (measure 363) is quite striking. At « Sehr breit » at measure 363, the tempo is identical to the previous « sehr breit » at measure 188, which is perfectly consistent. Chailly's account makes a convincing argument that this was what Bruckner had in mind. As a result, the entire movement takes 18 minutes 5 seconds, dramatically longer than most recordings of the Linz version. On the other hand, in Wand's recording, the tempo does not slow down at « Langsam » (measure 353) . Wand makes a « ritardando » in measures 359 to 362 to prepare a slower tempo at « Sehr breit » (measure 363) . However, Wand returns to the main tempo at measure 377 with an « accelerando » in the preceding 4 measures. Wand does not always rigidly follow the given tempo indications in other places as well. For example, Wand does not slow down for the 2nd theme group in the outer movements. As a result, the Finale in Wand's recording takes 15 minutes 14 seconds, nearly 3 minutes shorter than that of Chailly's recording.

Wand's treatment actually follows the tempo indications of the Döblinger edition. In the Döblinger edition, there is no tempo indication at measure 353, and at measure 363, « Ruhig » is employed instead of « Sehr breit » . The term « Ruhig » normally refers to an expression rather than to an actual change of tempo, and is usually used in quiet passages. At measure 363, « Ruhig » seems appropriate since all instruments are marked « p » (piano) . However, when the crescendo (starting at measure 367) reaches « fff » (fortississimo or triple forte) at measure 373, « Ruhig » no longer seems applicable. Therefore, it is possible to surmise that the « Ruhig » in question is only valid temporarily. In Wand's recording, after arriving at the « fff » in measure 373, the tempo gradually gets faster and settles into the main tempo (i.e. the tempo at the beginning of the movement) at measure 377.

Wand's recording was made in 1980 when Günter Brosche's edition 1st appeared in print. As discussed earlier in Chapter 4, it was not possible to perform the Vienna version before Brosche's edition because of the unavailability of orchestral parts. Therefore, when attempting to perform the Vienna version, using parts from the Universal-Edition (i.e.

the 1st printed edition) with necessary adjustment (to undo the alterations that do not originate with the composer) was the only possibility. This edition had been widely accepted as the only available score of the 1st Symphony for more than 40 years since it was published in 1893, and performing practice and tradition were developed based on it. Even after Robert Haas's edition of both versions of the 1st Symphony appeared in 1935, the material from the Universal-Edition was still the only source for actual orchestral parts for the Vienna version. (220) It is possible that Wand consulted the Döblinger Edition and also had some knowledge about the performing style that prevailed in the 1st half of the 20th Century, which ultimately affected his rendition in the recording.

In the Scherzo movement, there are 2 options given when repeating the Scherzo in Brosche's edition. Wand repeats the entire Scherzo without the omission of the opening 8 measure tutti, while Chailly takes the other option (i.e. with the omission) . At measure 61 in the Adagio, there is a graphical error in Robert Haas's edition : on the 3rd beat, the B-flat is accidentally replaced by a C in the oboes. This error apparently passed unnoticed until the 2nd printing of Brosche's edition in 1994, for in both recordings, the note in question is played incorrectly (i.e. C is played) . Therefore, it seems this error must have appeared both in Haas's and the 1st printing of Brosche's editions. In the Döblinger edition (i.e. the Universal-Edition) the error is corrected. It is interesting that both Wand and Chailly did not view this as an error.

As discussed in Chapter 5, one of the main issues of the revision for Bruckner was voice leading. Bruckner occasionally altered figurations to remove parallel octaves. The oboe spot in question (measure 61 in the Adagio) was one that bothered Bruckner since the oboes and bass lines form parallel octaves through 3 chord changes. Although these parallel octaves do not happen simultaneously, it is reasonable to surmise that this voice leading prompted Bruckner to alter the melody line in oboe. (221) A similar note question is found in measure 78 in the Finale. In Brosche's edition, the 1st trumpet's 2nd note is C, where both the Döblinger and the Robert Haas editions render a D-flat. This alteration seems to have originated with the Döblinger edition. In both recordings, the 1st trumpet plays a D-flat.

Thus, recordings of Bruckner's Symphonies may use a particular edition, but may not follow the indications of that edition. Most likely, conductors consult all the extant editions of the work, which sometimes results in incorporating ideas from other editions.

Chapter 7

Conclusions

The negative legacy of the 1st « Gesamtausgabe »

The 1st « Gesamtausgabe » was deeply politicized toward the end of World War II. The political climate in the 3rd « Reich » had been a major factor in the establishment of the ideological and theoretical foundation for the « Gesamtausgabe » . These multi-faceted grounds ultimately manifested themselves in their text-critical principles. The most important one was their consistent rejection of the 1st printed editions as inauthentic. This position was quickly legitimized. Post-War discussions appraising the legacy of the « Gesamtausgabe » have centered on Robert Haas's

questionable editorial work based on his text critical principles.

Haas's decision to reject the 1st printed editions collectively was from the outset problematic. This decision led to questionable editorial determinations, namely for Haas's editions of the 2nd, 7th, and 8th Symphonies. This indicates that while their fundamental editorial policy remained unchanged, its application had to be adjusted on an individual basis. The degree and character of each revision of Bruckner's Symphonies vary because each of them was made with a different motivation, purpose, and background. Therefore, it was no wonder Haas needed justification for his editorial doctrine as he was facing increasing difficulty in editing scores in the later stages of the « Gesamtausgabe » .

Robert Haas's work with the 1st Symphony was among his earliest work in the « Gesamtausgabe » . He was not fully aware at the time of the potential difficulty of editorial issues surrounding textual matters of Bruckner's Symphonies. Judging from the works by Alfred Orel and Robert Haas from this period, their ultimate plan may have been to publish all the extant versions of Bruckner's works as evidenced by the fact that Haas edited the 2 versions of the 1st Symphony, simultaneously.

Ironically, Haas did nothing wrong in his editorial work for the 2 versions of the 1st Symphony. On the contrary, his edition of the Vienna version demonstrates sound editorial methodology. Haas's edition of the Vienna version is still one of his best editorial works. In fact, Haas even consulted the Döblinger edition (i.e. the 1st printed edition) for his edition of the Vienna version, (222) which conflicted with the editorial doctrine of the « Gesamtausgabe » in retrospect. Obviously at early stages, Haas's attitude toward his editorial policy shows some leniency and flexibility. Therefore, Haas's edition of the 2 versions of the 1st Symphony occupies a unique place in his work on the « Gesamtausgabe » .

As Christa Brüstle argues, Robert Haas later had to edit scores under complicated legal constraints from 1936 to 1938. The reason why scores and orchestral parts of the Vienna version were not made available can be explained from this perspective. Ultimately Haas's Vienna version was not granted an independent copyright because of its similarity to the Universal-Edition score (i.e. the 1st printed edition) . This is ironic precisely because it proved the legitimacy of the Universal-Edition score, which the « Gesamtausgabe » consistently rejected as inauthentic.

When Robert Haas was preparing his edition of the Vienna version, he perhaps did not foresee these constraints. When the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » was founded, no copyright issue existed. In addition, before the publication of the Vienna version of the 1st Symphony in 1935, all the publications of the « Gesamtausgabe » were limited to works and scores that had not been published in Bruckner's lifetime. (223) Therefore, even after the change to the copyright law in 1934, there was no legal concern about these previously unpublished works. After his bitter experience with the Vienna version, Haas had to become more careful about his treatment of the manuscript versions that were used as the basis of the 1st printed edition.

However, this logic was not only applied to the cases where editorial and legal difficulties loom large but also extended to all other scores and publications made after the « blow » brought by Hermann Levi's rejection of the 1st version of the 8th Symphony. With this logic, Haas could delegitimize all the 1st printed editions. The propaganda was

indeed effective in promoting the « original version » of the 5th and the 2nd version (1878-1880) of the 4th (previously unpublished) , and it legitimized Haas's dubious editorial work for the 2nd, 7th (224) and 8th Symphonies. This propaganda should not have been allowed to influence the fate of the Vienna version of the 1st Symphony.

Reception after the 2nd « Gesamtausgabe »

Worse still was that Leopold Nowak (intentionally or not) intensified the misfortune. Therefore, it is probably fair to trace the direct cause of the current bias toward the Linz version to Nowak's attitude toward the 2 versions of the 1st Symphony. Unfortunately, the reasons why Nowak left publication of the Vienna version for later remain speculative. When the situation was already biased towards the Linz version without rational justification, Nowak would have been responsible to redirect the already much distorted reception of the 1st Symphony. As indicated in Chapter 6, even the text of the long awaited Günter Brosche edition of the Vienna version shows little improvement from the perspective of a conductor. Brosche seems to have tried hard to make his edition different from Robert Haas'. In fact, what Brosche mainly did was cancel numerous « courtesy accidentals » in « the interest of legibility » . (225)

Normally, Leopold Nowak's work for the « Gesamtausgabe » is regarded as counter to Robert Haas'. However, the relationship between these 2 editions is not so simple. Nowak did rectify Haas's problematic editorial decisions made for such Symphonies as the 2nd, 7th, and 8th Symphonies. But at the same time, Nowak also continued the negative legacy of Haas's « Gesamtausgabe » by dismissing the 1st printed editions. (226) To his credit, Nowak was able to publish faithful reproductions of several scores used as the basis of the 1st printed editions (namely, the Vienna version of the 1st Symphony, the 2nd of the 2nd Symphony, the 3rd version of the 3rd, and the 2nd version of the 8th) since there were no longer any legal constraints concerning copyrights for the 2nd « Gesamtausgabe » . However, the delay in the Vienna version's publication seems to suggest Nowak's dismissive attitude toward the 1st printed edition. The peculiarity of Bruckner's revisions in the Vienna version of the 1st Symphony also contributed to the subsequent reception of the work. It was rather easy during the time of the 1st « Gesamtausgabe » to accept the newly discovered Linz version because of its aural similarity to the 1st printed edition (i.e. the Universal-Edition score) . (227) Once the Linz version was accepted, it was believed that the Vienna version was no more than mere textual tinkering by Bruckner, who was allegedly suffering a severe mental blow from Hermann Levi's criticism of the 8th Symphony.

The fact that Bruckner made a fresh score for the Vienna version can be taken as a gesture of his intention not to reject the Linz version completely. By making a fresh score for the Vienna version, the autograph manuscript of the Linz version was kept intact. The existence of the clean autograph manuscript of the Linz version enabled later scholars to publish the score, and it is arguable that Bruckner may have foreseen this. At 1st glance, Robert Haas's publication of the Vienna version as « wissenschaftliche Ausgabe » implies his fair treatment of the Vienna version. This may lead one to surmise that the current bias toward the Linz version can be ascribed to purely musical reasons. However, access to the « wissenschaftliche Ausgabe » was very limited, and scores and parts were not made available. The public's view of the Vienna version was based on the writings of such people as Robert Simpson, (228) who trenchantly criticized it. Simpson echoed Haas's fabrication of the « Levi affair » : « This revision betrays the composer's nervousness and perhaps his state of health. » . He concluded : « It is a document of deep interest, if only

because it reveals the disturbed condition of Bruckner's mind at the time. » . (229) Without a means for the Vienna version to be performed, there was no way for any concert-goer to compare the 2 versions objectively.

The Vienna version of the 1st Symphony has been undermined in the modern reception of Bruckner's music through the 2 critical editions. The discourse surrounding the 2 versions of Bruckner's 1st Symphony was shaped in favor of the Linz version. Unfortunately, the ideological promulgation of this version by Robert Haas and the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » proved even more influential than the actual textual differences between the 2 versions. The Vienna version was forgotten primarily for ideological reasons rather than musical ones.

Sadly, the 1st Symphony has been among the least performed works in Bruckner's oeuvre, and the scarcity of general public interest in the work enables the distorted view of the work to continue. The Vienna version has never broken free from its troubled past.

What edition best represents what Bruckner himself envisioned ? Which version did Bruckner consider definitive ? Regarding the 1st Symphony, we still cannot give resounding answers to these questions. We know the legitimacy of the Vienna version. The legitimacy of the Linz version is also inarguable. However, without the Vienna version of the 1st Symphony, our understanding of Bruckner's music cannot be complete. By acknowledging all the efforts, Bruckner made for the Vienna version, our acceptance of both versions will bring our appreciation of Bruckner's music to a new level. The Vienna version of the 1st Symphony is too vital to be ignored.

Appendix A

Versions and Editions of the 1st Symphony

1st printed edition ; 1st « Gesamtausgabe » ; 2nd « Gesamtausgabe » (1865) :

Linz version : Not published. Described in critical notes by Robert Haas (1935) .

Fragment of Adagio and the old Scherzo : Wolfgang Grandjean (1995) .

1868 Version : Not published.

1877-1884 Version : Robert Haas (1935) ; Leopold Nowak (1953) .

1891 Vienna version : Not published. Robert Haas (1935) ; Günter Brosche (1980) .

1893 Döblinger Version : Edited by Cyrill Hynais. Rejected. Rejected.

Note : Although the work was finished in 1866 for the 1st time, it is not possible to restore the work in its original state because Bruckner made modifications directly to his manuscript. However, William Carragan restored the score of

the original state based on Robert Haas's critical notes and the surviving set of parts used for the 1st performance in 1868. This original state of the Linz version is available as a recording.

Anton Bruckner : Symphony No. 1 in C minor (1866) ; unrevised Linz version, prepared by William Carragan from the critical report of Robert Haas.

Royal Scottish National Orchestra conducted by Georg Tintner. Naxos Label CD : 8.554430 (2000) .

Appendix B

Tempo Indications in 2 editions of the Linz version (1st 3 movements)

Haas / Nowak 1st Movement

1 : Allegro. Allegro.

94 : Mit vollster Kraft, im Tempo etwas verzögernd (und auch bleiben bis Tempo 1) ; Mit vollster Kraft, im Tempo etwas verzögernd (und auch bleiben bis Tempo 1) .

138 : Accelerando e cresc. accelerando e cresc.

141 : Ritenuto. Ritenuto.

144 : Frühres Zeitmaß. Frühres Zeitmaß.

147 : Accelerando. Accelerando.

148 : Frühres Zeitmaß. Frühres Zeitmaß.

154 : Accelerando. Accelerando.

156 : Tempo I. Tempo I.

Haas / Nowak 2nd Movement

1 : Adagio Adagio.

44 Andante Andante.

72 Etwas zurückhaltend.

75 a tempo.

112 Im gleichen Tempo. Im gleichen Tempo.

114 ritard. Ritard.

115 Tempo I Tempo I.

Haas / Nowak 3rd Movement

Scherzo in G-Moll.

Schnell. Schnell.

Trio in G-Dur.

Langsamer. Langsamer.

Tempo indications in 2 editions of the Linz version (4th movement)

Haas / Nowak Finale

1 : Bewegt, feurig. Bewegt, feurig.

148 : Rit. Rit.

151/4 : A tempo. A tempo.

155 : Rit. Rit.

155/4 : A tempo. A tempo.

160 : Rit. Rit.

162/4 : A tempo. A tempo.

206/2 : Rit. Rit.

208 : Tempo I. Tempo I.

233/3 : Rit. Rit.

234 : A tempo. A tempo.

264 : Etwas langsamer. Etwas langsamer.

Note : Anton Bruckner, Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band I/1: I. Symphonie C-moll, Linzer Fassung, Studienpartitur, editor Leopold Nowak (Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1953). Anton Bruckner, Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band I : I. Symphonie C-moll (Linzer fassung), Studienpartitur, editor Robert Haas (Vienna : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1935) .

References

- (1) Deryck Cooke's series of articles entitled « Bruckner Problem Simplified » appeared in the 1960's and is among the 1st attempts to clarify the entire problematic situation. Deryck Cooke, « Bruckner Problem Simplified » , in « Vindications : Essays on Romantic music » , Cambridge University Press, Cambridge (1982) , pages 43-71.
- (2) Sometimes, Bruckner revised a score in association with publication or a planned performance. For example, Bruckner revised the 2nd Symphony in 1877 in response to a suggestion from Johann Herbeck, who planned a performance of the work.
- (3) The term « version » refers to a musical text made by Bruckner himself as a result of revision, while the term « edition » refers to a published musical text.
- (4) The term « 1st printed edition » refers to each 1st print of 9 numbered Symphonies published individually from 4 different publishers. In the context of Bruckner's textual problem, these scores are sometimes referred to collectively as the 1st printed editions.
- (5) Hereafter abbreviated as the « Gesamtausgabe » .
- (6) Their scores were published by « Musikwissenschaftlicher Verlag » of the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » .
- (7) The politicization of the 1st « Gesamtausgabe » intensified toward the end of World War II. As a result of the collapse of the 3rd « Reich » , Robert Haas was removed from his post as chief editor.
- (8) In a sense, the history of publication of Bruckner's works is a succession of pursuits for authenticity.
- (9) With the publication of the 1877 version of the 2nd Symphony, in 2007, the « Gesamtausgabe » completed publication of all the definitive versions of Bruckner's Symphonies. The « Gesamtausgabe » is not officially completed ;

they have moved on to the publication of letters, sketches, and fragments. Critical reports for some works are still in progress. There are still other unpublished scores that show definitive stages of works. One example is the 1868 version of the Linz version of the 1st Symphony (see Appendix A) .

(10) The 3rd and 4th Symphonies both exist in 3 versions.

(11) Hans Knappertsbusch (1888-1965) was a German conductor known as a specialist of Richard Wagner and Anton Bruckner.

(12) Wilhelm Fürtwängler (1886-1954) was a German conductor who was principal conductor of the Berlin Philharmonic from 1922-1945 and 1952-1954. He is known as a specialist in German music. Fürtwängler used the 1st printed edition of the 4th Symphony even after Robert Haas's original edition had appeared. The legitimacy of this early edition is now accepted and the newly edited score of this version was published in 2004, as part of the 2nd « Gesamtausgabe » . Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , « Band IV/3 : IV. Symphonie in Es-Dur : Fassung 1888, Studienpartitur » , edited by Benjamin Marcus Korstvedt, « Musikwissenschaftlicher Verlag » , Vienna (2004) . For Fürtwängler's recordings of the 4th Symphony, see John F. Berky : Anton Bruckner Symphonies Versions Discography. <http://www.abruckner.com> (accessed on 26 January 2009) .

(13) Lovro von Matačić (1899-1985) was a Croatian conductor who was famous for his performances of Bruckner's music. His performance of the 5th Symphony, while based on Robert Haas's edition, also incorporated some alterations from the 1st printed edition (heavily edited by Franz Schalk) . Anton Bruckner, Symphony No.5 in B-flat major, Czech Philharmonic Orchestra conducted by Lovro von Matačić, Supraphon SU 3903-2, 1972/2007, Compact Disc.

(14) The term « Originalfassung » was used by Robert Haas and partisans of the « Gesamtausgabe » to distinguish their scores from the 1st printed editions.

(15) The Adagio No. 2 of the 3rd Symphony and the 1878 Finale of the 4th Symphony are examples of intermediate stages of composition that were chosen to be published. Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , « Band zu III/I : Adagio Nummer 2 : 1876, Studienpartitur » , edited by Leopold Nowak, Vienna. For the F minor Symphony, the D minor Symphony (known as « Die Nullte ») , page 16.

(16) Composed in 1869 originally as the 2nd Symphony. Later annulled by the composer.

(17) There are more scores left unpublished that show intermediate stages. Perhaps, they were at least tentatively considered complete by Bruckner. A copy score of an intermediate stage of the Adagio of the 8th Symphony (preserved at the Austrian National Library as Musik Handschriftlichen 34.614) has recently been discovered. Dermot Gault, « For Later Times » , « The Musical Times » , Volume 137, No. 1840, June 1996, page 16.

(18) Up to 2008, there exist 3 commercial recordings of the Vienna version, whereas there are 27 of the Linz version. For detail, see John F. Berky : Anton Bruckner Symphonies Versions Discography. <http://www.abruckner.com> (accessed on

26 January 2009) .

(19) Anton Bruckner was primarily a school teacher there from 1845-1855. Werner Wolff, « Anton Bruckner : Rustic Genius » , E. P. Dutton (1942) ; reprint, Cooper Square Publishers, Inc. , New York (1973) , pages 26, 34.

(20) Simon Sechter (1788-1867) was an Austrian theorist, composer, conductor and organist. He was a professor of thoroughbass and counterpoint at the Vienna Conservatory.

(21) The « Missa solemnis » in B-flat minor, for 4 part mixed voice choir, soloists, orchestra, and organ (**WAB 29**) was composed in 1854.

(22) Otto Kitzler (1834-1915) joined the Linz Theatre as a cellist, in 1858, and was later appointed principal conductor in 1861. In 1863, he moved to Brno. Kitzler and Bruckner stayed on good terms until Bruckner's death. Kitzler also conducted some of Bruckner's Symphonies. Crawford Howie, « Anton Bruckner : A Documentary biography » , Volume I : « From Ansfelden to Vienna, Studies in the history and interpretation of music » , The Edwin Mellen Press, Lewiston (2002) , pages 81f, 83a, 86.

(23) For Otto Kitzler's account of Bruckner's studies with him, see Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume I , pages 84-85.

(24) Werner Wolff, « Anton Bruckner » , page 37.

(25) Otto Kitzler also conducted 2 other Operas by Richard Wagner in Linz ; « Der fliegende Holländer » (October 1865) and « Lohengrin » (February 1866) . Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume I, page 66.

(26) Anton Bruckner's association with the group started when he joined the group as a 2nd tenor in 1856. He became conductor of the group in 1860, but, in July 1861, Bruckner resigned the post because of a practical joke played on him by the choir during the tour to Nuremberg, in 1861. He was appointed conductor again in 1868. Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume I, page 78. In 1866, Bruckner composed 3 secular pieces for the « Liedertafel Frohsinn » : « Vaterlandslied » (**WAB 92**) , « Der Abendhimmel » (**WAB 56**) and « Vaterländisches Weinlied » (**WAB 91**) . Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume I, page 81n.

(27) The « Liedertafel Frohsinn » made successful appearances under Anton Bruckner's direction at 2 choral Festivals in Krems and Nuremberg, in 1861. Howie, Anton Bruckner, Volume I, 79.

(28) Leopold Nowak, Preface to Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band I/1: I. Symphonie C-moll, Linzer Fassung, Studienpartitur » , edited by Leopold Nowak, « Musikwissenschaftlicher Verlag » , Vienna (1953) .

(29) According to the autograph manuscript, the end of the Scherzo (before the Coda) is dated : « 10. März 1865 » with ink and the end of the Trio reads « München 25 Mai 1865 » . Robert Haas, « Vorlagenbericht » in Anton

Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band I : I. Symphonie in C-Moll (Wiener und Linzer fassung) » , edited by Robert Haas, « Musikwissenschaftlicher Verlag » , Vienna (1935) , page 20*.

(30) The end of the 1st movement of the manuscript reads « Linz 14. Mai 1865 » , Robert Haas, « Vorlagenbericht » , page 9*.

(31) Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume I, page 105f.

(32) Ibid. , page 106.

(33) Ibid. , page 105.

(34) Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume I, page 105. The signed photograph is dated : « 18 Mai 65 » . Leopold Nowak, « Anton Bruckner : Musik und Leben » , Rudolf Trauner Verlag, Linz (1973) , page 110.

(35) Anton Rubinstein (1829-1894) was a Russian pianist, composer, conductor, and teacher. He was appointed director of the Saint-Petersburg Conservatory in 1887.

(36) Hans von Bülow (1830-1893) was a German conductor, pianist, and composer. He conducted the Meiningen Court Orchestra from 1880 to 1885 and the Berlin Philharmonic from 1887 to 1892.

(37) Wolfgang Grandjean, Preface to Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band zu I/I : I. Symphonie in C-Moll, 2. Satz Adagio (ursprüngliche Fassung) , 3. Satz Scherzo (ältere Komposition) , Studienpartitur » , edited by Wolfgang Grandjean, « Musikwissenschaftlicher Verlag » , Vienna (1995) .

(38) August Göllerich and Max Auer, « Anton Bruckner : Ein Lebens- und Schaffensbild, Volume III, No. I, Gustav Bosse Verlag, Regensburg (1922-1936) ; reprint (1974) , page 316.

(39) Wolfgang Grandjean, Preface to Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke , Band zu I/I : I. Symphonie in C-Moll » .

(40) The end of the manuscript page of this movement reads « 23 Jänner ½ I Uhr Morgens » . Ibid.

(41) In Bruckner's Scherzo movements, with one exception, the entire Scherzo is always repeated after the Trio to form a simple ABA structure. Since each section is independent and contrasting, it was rather easy to replace only the Scherzo section.

(42) According to Leopold Nowak, Bruckner finished the Adagio on 12 April and the entire Symphony on 14 April after spending 2 days finalizing the score. This explanation contradicts both Haas's critical report and Grandjean's preface to his edition of the original Adagio and the old Scherzo. Nowak also contradicts Grandjean as to the date of the new

Scherzo. Leopold Nowak, Preface to Anton Bruckner, « Symphonie I/I » .

(43) Wolfgang Grandjean, Preface to Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band zu I/I : I. Symphonie in C-Moll » .

(44) Werner Wolff, « Anton Bruckner » , page 80.

(45) Ibid.

(46) Hans-Hubert Schönzeler, « Bruckner » , Grossman Publishers, New York (1970) , page 46.

(47) Otto Dessoff was conductor of the Vienna Court Opera in those days.

(48) Johann Herbeck was Director of the « Gesellschaft der Musikfreunde » in Vienna, in those days.

(49) Johann Herbeck later returned the score of the 1st Symphony « without writing a word » . Crawford Howie, « Anton Bruckner » , page 113f ; Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band XXIV/1 : Briefe 1852-1886 » , edited by Andrea Harrandt and Otto Schneider, « Musikwissenschaftlicher Verlag » , Vienna (1998) , 670619.

(50) Werner Wolff, « Anton Bruckner » , page 57.

(51) Anton Bruckner's acquaintance with Johann Herbeck dates back from November 1860 when Bruckner took an examination for his application to the Vienna Conservatory for a diploma and qualification to teach at a Conservatory. During the examination, Herbeck famously exclaimed, « He should have been examining us ! » . See Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume I, pages 75-77.

(52) Ibid. , page 120.

(53) For correspondence between Herbeck and Bruckner, see Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume I, page 136. After moving to Vienna, Bruckner regretted his decision.

(54) The size of the orchestra was modest ; 12 violins, 3 violas, 3 cellos, 3 basses. Erwin Doernberg, « The Life and Symphonies of Anton Bruckner » , Barry and Rockliff, London (1960) , page 47f.

(55) Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume I, page 130.

(56) In addition to his duties at the Conservatory, Bruckner worked as an organist at the Court Chapel (1868-1894) and for Saint-Anna's teacher-training College for women (1870-1874) . Werner Wolff, « Anton Bruckner » , pages 68, 72, 85, 133.

(57) The « Nullte » Symphony was completed in 1869, the 2nd in 1872, the 3rd in 1873, the 4th in 1874, and the 5th in 1876.

(58) Benjamin Marcus Korstvedt, « The 1st edition of Anton Bruckner's 4th Symphony : Authorship, Production and Reception » , Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania (1995) , page 248.

(59) Source « D » in Robert Haas's « Vorlagenbericht » .

(60) Robert Haas, « Vorlagebericht » , page 9 *.

(61) Ibid.

(62) August Göllerich and Max Auer, « Bruckner » , IV/4, page 232.

(63) Andrea Harrandt, « Bruckner in Vienna » in « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Cambridge University Press, Cambridge (2004) , page 34.

(64) Hans Richter (1843-1916) was an Austro-Hungarian conductor. He was conductor of the Vienna Philharmonic from 1875 to 1898 and premiered Bruckner's 4th (1881) and 8th (1892) . He was also a champion of Johannes Brahms and Richard Wagner.

(65) Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band XXIV/2 : Briefe 1887-1896 » , edited by Andrea Harrandt and Otto Schneider , « Musikwissenschaftlicher Verlag » Vienna (2003) , 891111.

(66) Andrea Harrandt, « Student and friends as ' prophets ' and ' promoters ' » : the reception of Bruckner's works in the « Wiener Akademische Wagner-Verein » , in « Perspective on Anton Bruckner » , Ashgate, Aldershot (2001) , page 320.

(67) Josef Schalk (1857-1900) was a pupil of Anton Bruckner. He became the president of the « Wagner-Verein » in 1887. Andrea Harrandt, « Student and friends » , page 317.

(68) Ferdinand Löwe (1865-1925) was a pupil of Bruckner. He was an early champion of Bruckner's music.

(69) Andrea Harrandt, « Student and friends » , page 320.

(70) For details, see Andrea Harrandt, « Student and friends » , page 320.

(71) The most recent orchestral performance of a Bruckner Symphony in Vienna, at that point, was the performance of the 7th Symphony on 24 February 1889 by Hans Richter. August Göllerich and Max Auer, « Bruckner » , IV/3, page 245.

(72) « Bruckner, Briefe » , edited by Andrea Harrantdt, 900330.

(73) Clemens Hellsberg, « Demokratie der Könige : Die Geschichte der Wiener Philharmoniker » , « Musikverlag Schott » , Zürich and Vienna (1992) , page 272f.

(74) Werner Wolff, « Anton Bruckner » , page 96.

(75) Eduard Hanlick (1825-1904) was an Austrian music-critic based in Vienna. He was appointed professor of history and aesthetics of music at the University of Vienna in 1861. He was one of the harshest of Bruckner's critics.

(76) Herman Levi was conductor of the Munich Court Theatre. Bruckner Ist met Levi at the Bayreuth Festival of 1882. Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony » , page 276n.

(77) « Bruckner, Briefe » , edited by Andrea Harrantdt, 900216.

(78) Crawford Howie, « Anton Bruckner : A Documentary Biography Volume 2 : Trial, Tribulation and Triumph in Vienna, Studies in the history and interpretation of music » , The Edwin Mellen Press, Lewiston (2002) , pages 83b, 609.

(79) Ibid. , page 610. Josef Schalk's plan to have his brother Franz revise the 1st Symphony, however, it did not materialize in the end. The copied score (Adagio) included Ferdinand Löwe's suggestions. The « discreet » revision in this case seems to have suggested adjusting the score of the Linz version for practical use : namely with additional indications for tempo, dynamics, and expression as seen in the 1st prints of Bruckner's Symphonies in general.

(80) Günter Brosche, Preface to Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band I/2 : I. Symphonie in C-Moll, Wiener Fassung, Studienpartitur » , edited by Günter Brosche, « Musikwissenschaftlicher Verlag » , Vienna (1980) .

(81) Hans-Hubert Schönzeler, « Bruckner » , page 71.

(82) Bruckner decided to revise the 4th Symphony in 1877 when Benjamin Bilse was preparing a performance in Berlin. Consequently, he instructed Bilse to return the score and the orchestral parts. Bruckner decided to make the 3rd version of the 3rd Symphony against Gustav Mahler's counsel. Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony » , page 354.

(83) Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume 2, page 637.

(84) Ibid. , pages 636-638.

(85) « Bruckner, Briefe » , edited by Andrea Harrantdt, 920203.

(86) Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume 2, page 637n.

(87) Günter Brosche, « Preface to Anton Bruckner Symphonie » , I/2, « Musikwissenschaftlicher Verlag » , Vienna (1980) . The 2 hand piano version by August Stradal was also published by Ludwig Döblinger. This arrangement is not mentioned by Brosche.

(88) Robert Haas, « Vorlagenbericht » , page 4 *. In the score itself, Cyrill Hynais' name is not credited.

(89) For early publications of Bruckner's major works, see Benjamin Marcus Korstvedt, « Bruckner editions : the revolution revisited » edited by John Williamson, « The Cambridge Companion to Bruckner » Cambridge University Press, Cambridge (2004) , page 123. Before the publication of the 7th, only the 1877 (2nd) version of the 3rd Symphony was available in print.

(90) Crawford Howie, « Anton Bruckner » , Volume 2, page 709. For performance records (up to 1911) of Bruckner's major works, see August Göllerich and Max Auer, « Bruckner » , IV/4, page 232. The 1st Symphony is among the least performed works. There are 16 performances listed. Notable is the one conducted by Richard Strauß in Berlin, in October 1902.

(91) Paul Hawkshaw, « Bruckner Problem Revisited » , « 19th Century Music » , Volume 21, No. 1 (Summer 1997) : page 103.

(92) Ibid. , page 99f.

(93) Cyrill Hynais was also involved in publication of the 2nd (1892) and the 6th (1899) Symphonies. Hynais seemed to be following Ferdinand Löwe's advice in preparing the publication of the 1st Symphony. I am indebted to Doctor Thomas Röder for this information.

(94) Paul Hawkshaw, « Bruckner problem revisited » , page 98.

(95) Benjamin Marcus Korstvedt, « Bruckner editions : the revolution revisited » , page 133.

(96) August Göllerich and Max Auer, « Bruckner » , IV/3, pages 359-361.

(97) Josef Eberle prepared plates of the 1st (1893) , the 2nd (1892) , the 5th (1894) , the 6th (1899) , and the 9th (1903) Symphonies for publication by Ludwig Döblinger.

(98) This is the 4th clause of the will (there are 6 clauses in total) . August Göllerich and Max Auer, « Bruckner » , IV/3, page 360f.

(99) Paul Hawkshaw, « Bruckner Problem Revisited » , page 107.

(100) August Göllerich and Max Auer, « Bruckner » , IV/3, page 545.

(101) Werner Wolff, « Anton Bruckner » , page 178.

(102) This score is now preserved at the Austrian National Library with the call number Musik Handschriftlichen 3192.

(103) Günter Brosche, « Preface to Anton Bruckner Symphonie » , I/2.

(104) Ibid.

(105) I am indebted to Doctor Thomas Röder for this information.

(106) The emendations made to the 2nd movement are limited to a minimum. Robert Haas, « Vorlagenbericht » , pages 18 * - 20 *.

(107) The 7th (1885) , 4th (1889) , 3rd (1890) , 8th (1892) , 2nd (1892) , and 1st (1893) , page 40.

(108) After Anton Bruckner's death, on 11 October 1896, until the inspection of his possessions on 16 October, some manuscripts and sketches were lost. Among them are the autograph manuscripts of the Masses in E minor and F minor. Elisabeth Maier, « A hidden personality : access to an ' inner biography ' of Anton Bruckner » , in « Bruckner Studies » , page 32f.

(109) For example, the score of the 3rd version (1888) of the 4th was prepared by Franz Schalk and Ferdinand Löwe. Bruckner made corrections on the score.

(110) Elisabeth Maier, « A hidden personality » , page 32f.

(111) Ibid. , page 33.

(112) Namely, Ludwig Döblinger (the 1st, 2nd, 5th, 6th, 9th) , Albert J. Gutmann (the 4th and 7th) , Theodor Rättig (the 3rd) , and Haslinger-Schlesinger-Linau (the 8th) .

(113) To be precise, the 1st edition of the 3rd Symphony was published by Theodor Rättig, in 1878, in the form of the 2nd version that was the 1st Symphony of Bruckner to be printed. In 1890, the 2nd edition was published by the same publisher in the form of the 3rd version. This was published as a replacement of the previously published edition. Therefore, these 2 editions (versions) were not available simultaneously.

(114) Emil Hertzka (1869-1932) was known as an advocate of modern music. Under his direction, Universal-Edition published works by Arnold Schœnberg, Alban Berg, Anton Webern, and Alexander Zemlinsky.

(115) Egon Wellez, « Anton Bruckner and the Process of Musical Creation », translated by Everret Helm, « The Musical Quarterly », Volume 24, No. 3, July 1938 : pages 265-266.

(116) Apparently, a new series of the 4 hand piano arrangements of all the Symphonies by Otto Singer also appeared in accordance with this renewal. The arrangement of the 1st Symphony is based on the Vienna version. Also, a 2 hand piano arrangement for each Symphony was prepared by August Stradal. « Anton Bruckner, I. Symphonie in C-Moll », 4 hand piano version, arranged by Otto Singer, Universal-Edition, Vienna. « Anton Bruckner, I. Symphonie in C-Moll », 2 hand piano version, arranged by August Stradal, Universal-Edition, Vienna.

(117) The « Konzertverein » is known as the « Wiener Symphoniker » today.

(118) This new score edited by Josef von Wöb is virtually identical to the original Ludwig Döblinger edition (based on the Vienna version) . However, there is one readily recognizable difference ; the placement of the last fermata at Z in the 1st movement is shifted to the adjacent 16th rest from the 3rd beat (the fermata is placed on the 3rd beat in the manuscript) .

(119) Benjamin Marcus Korstvedt, « ‘ Return to the Pure Sources ’ : the ideology and text-critical legacy of the 1st Bruckner Gesamtausgabe », in « Bruckner Studies », edited by Timothy L. Jackson and Paul Hawkshaw, Cambridge University Press, Cambridge (1997) , page 98.

(120) Hereafter abbreviated as the « Internationale Bruckner-Gesellschaft » .

(121) Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's Fourth Symphony », page 95.

(122) The publications of the original versions of the 5th and 9th Symphonies were noteworthy ; the « original versions » of these works revealed that the editorial emendations made by Franz Schalk (the 5th) and Ferdinand Löwe (the 9th) to the 1st prints were much more extensive and radical than one could have imagined. Their editing was well beyond the realm of « editorial emendation » . In particular, the 1st printed edition of the 5th Symphony was a virtually re-composition of the original version. Also, there is clear documentation supporting the claim that Schalk arranged the 5th Symphony without Bruckner's consent. For these works, the availability of the « original versions » was crucial. Paul Hawkshaw, « Bruckner Problem Revisited », « 19th Century Music », Volume 21, No. 1, Summer 1997, page 103.

(123) Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony », pages 97n, 101n.

(124) Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony », page 101n.

(125) Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony », pages 85f, 99, 187f.

(126) See Chapter 3.

(127) At the same time, Anton Bruckner had never complained about the 1st printed edition, let alone his intention of suppressing it. Bruckner even attended some performances based on the 1st printed editions. Benjamin Marcus Korstvedt, « Return to the Pure Sources » , page 92f.

(128) Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony » , pages 99-108.

(129) Paul Hawkshaw, « Bruckner Problem Revisited » , « 19th Century Music » , Volume 21, No. 1, Summer 1997, page 103.

(130) At the 1st performance of the original version of the 9th, both the 1st printed edition (by Ferdinand Löwe) and the original version were played so that the audience was able to compare 2 scores. This concert was performed by Siegmund von Hausegger and Munich Philharmonic in 1932. Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony » , page 111.

(131) See Chapter 2.

(132) Christa Brüstle, « Anton Bruckner und die Nachwelt : zur Rezeptionsgeschichte des Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts » , M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart (1998) , page 141.

(133) « Original version » is a translation of « Originalfassung » , the term the « Gesamtausgabe » used to promote their scores, to distinguish the 1st printed edition from their scores whose basis were the 1st printed edition.

(134) Christa Brüstle, « Die Nachwelt » , page 142.

(135) Ibid. , page 179.

(136) Ibid. , page 181n.

(137) Ibid. , pages 312-320.

(138) Namely, it was problematic if the Universal-Edition score was based on the version that was left as autograph manuscript. The Universal-Edition edition of the 1st, 6th, 7th, and 8th are applicable.

(139) « Staatlich Genehmigte Gesellschaft zur Verwertung Musikalischer Urheberrechte » .

(140) Christa Brüstle, « Die Nachwelt » , page 180.

(141) Ibid. , page 181.

(142) Christa Brüstle, « Die Nachwelt » , pages 180-183.

(143) Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner in the 3rd « Reich » and After : An Essay on Ideology and Bruckner Reception » , « The Musical Quarterly » , Volume 80, No. 1, Spring 1996, page 133.

(144) For this event, see Bryan Gilliam, « The Annexation of Bruckner : Nazi revisionism and the Politics of Appropriation » in « Bruckner Studies » , edited by Timothy L. Jackson and Paul Hawkshaw, Cambridge University Press, Cambridge (1997) , pages 72-90.

(145) Christa Brüstle, « Die Nachwelt » , page 183.

(146) The 2nd version (1878-1880) of the 4th Symphony also comes under this condition. This version was 1st published by Robert Haas. See Table 4.1.

(147) For the 2nd and 8th Symphonies, Robert Haas conflated 2 versions. As a result, Haas made scores that do not match any extant scores (versions) including the manuscripts by Bruckner himself. Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony » , page 127.

(148) Christa Brüstle, « Die Nachwelt » , page 229.

(149) Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony » , pages 114-122.

(150) Ibid. , pages 196-208. This notion was used as justification for producing a score that does not match any extant manuscripts by the composer.

(151) For the « Völkisch Brucknerbild » , see Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony » , pages 71-78.

(152) Anton Bruckner asked Hermann Levi to premiere his 8th Symphony. But Levi declined the offer since he could not understand the work. Levi's rejection ultimately led Bruckner to revise the work. For Levi's response to Bruckner, see Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner : Symphony No. 8 » , « Cambridge Music Handbooks » , Cambridge University Press (2000) , page 18.

(153) Ibid. , pages 15-19.

(154) For example, see measures 609-616 of the Finale of the 8th Symphony in Haas's edition. Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band VIII : VIII. Symphonie in C-Moll : Original Fassung, Studienpartitur » , edited by Robert Haas, « Musikwissenschaftlicher Verlag » , Vienna (1939) .

(155) Wilhelm Fürtwängler, « Notebooks 1924-1954 », translated by Shaun Whiteside, edited with an introduction by Michaël Tanner, « Quartet Books », London (1989), page 135.

(156) Ibid.

(157) Leopold Nowak joined the « MWV » (« Musikwissenschaftlicher Verlag ») as co-General Editor in 1937.

(158) Leopold Nowak's edition of the Linz version followed publication of the 9th (1951), 5th (1951), 6th (1952), and 4th (1953). See Table I.I.

(159) For example, III/1 (1977), III/2 (1981), and IV/1 (1975). See Table I.I.

(160) Symphonies III/3, VII, and VIII came-out later than the Linz version of the 1st Symphony (I/1). See Table I.I.

(161) Robert Simpson, « The Essence of Bruckner : An Essay towards the Understanding of His Music », « Chilton Book Company », Philadelphia (1968), page 87.

(162) Benjamin Marcus Korstvedt, « The 1st Published Edition of Anton Bruckner's 4th Symphony : Collaboration and Authenticity », « 19th Century Music », Volume 20, No. 1, Summer (1996), page 26.

(163) Derek Watson, « Bruckner » Gustav Schirmer Press, New York (1975, 1996), page 79.

(164) Robert Simpson (1921-1997) was an English composer, producer and broadcaster of the « BBC ».

(165) Robert Simpson, « The Essence of Bruckner », page 29.

(166) Ibid., page 44.

(167) See Chapter 2.

(168) This minor formal change seems to derive from the Scherzo movement of the 3rd version of the 4th Symphony (IV/3). This version was rejected until recently as a corruption. But the fact that Bruckner adopted the same idea to the revision of the 1st Symphony could be used to support the legitimacy of the 3rd version of the 4th Symphony. Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band IV/3 : IV. Symphonie in Es-dur : Fassung 1888, Studienpartitur », edited by Benjamin Marcus Korstvedt, « Musikwissenschaftlicher Verlag » (2004).

(169) « Nach der Repetition des 2. Teiles kann auch das ganze Scherzo folgen. » . See Günter Brosche's edition.

(170) After measure 647.

(171) Anton Bruckner, *The Symphonies*, Royal Concertgebouw Orchestra and Deutsches Symphonie-Orchester Berlin conducted by Riccardo Chailly, Decca 475 331-2, 2003, Compact Disc.

(172) « Anton Bruckner, 9 Symphonies » , Berliner Philharmoniker and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks conducted by Eugen Jochum, Deutsche Grammophon, 469 810-2, 2002, Compact Disc.

(173) In the recording of the Vienna version by Günter Wand, the Finale takes only 15 minutes as a result of ignoring the indication at X and Y.

(174) One example is the last section of the 1st movement (measure 301 to the end) . See Example C2 in Appendix C.

(175) Robert Simpson also argues that the main characteristic of Bruckner's late style is its « increasing time-scale » and « the immense slowing down of the musical process » . He suggests that detaching an element developed on this characteristic and incorporating it into the 1st Symphony causes stylistic conflict. Simpson, « The Essence of Bruckner » , page 42.

(176) 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, Ashgate, Aldershot (2001) , page 34.

(177) Robert Haas, « Vorlagenbericht » , page 1*.

(178) Ibid. , pages 1* - 4* .

(179) For detail, see Robert Haas, « Vorlagenbericht » , pages 1* - 4*.

(180) Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony » , page 248n.

(181) Timothy L. Jackson, « Bruckner's metrical numbers » , « 19th Century Music » , Volume 14, No. 2, Autumn 1990, page 102. The important purpose of metrical numbers was to identify a downbeat measure as « 1 » .

(182) Robert Simpson had no knowledge that the 3rd and 4th Symphonies underwent the same treatment of periodic structure since the 1st versions of these Symphonies were not yet published.

(183) Timothy L. Jackson, « Bruckner's Oktaven » , page 31.

(184) Robert Haas, « Vorlagenbericht » , pages 1* - 4*.

(185) Timothy L. Jackson, « Bruckner's Oktaven » , page 48.

(186) For detail, see Timothy L. Jackson, « Bruckner's Oktaven » .

(187) There are extensive notes for the studies in 2 diaries from 1876-1877. Timothy L. Jackson, « Bruckner's Oktaven » , page 34.

(188) Werner Wolff, « Anton Bruckner » , page 73f.

(189) Ibid. , page 35f.

(190) Timothy L. Jackson, « Bruckner's Oktaven » , page 45.

(191) The Ludwig Döblinger edition (1893) and the Universal-Edition (mentioned earlier) edited by Josef von Wöb (1927) are virtually identical. The Universal-Edition is more like a 2nd impression of the Döblinger edition. In the Universal-Edition, some printing errors are corrected. However, the Universal-Edition includes 2 new alterations that are recognizable from hearing. At measure 332 of the 1st movement, the placement of the fermata is shifted to the adjacent 16th rest in the Universal-Edition score. The other difference is in measures 75-77, in the Scherzo ; the accent in the strings happens only once in measure 75 of the Universal-Edition score as opposed to 3 times consecutively in measures 75-77 of the Ludwig Döblinger score. This is an example of the tendency to revert to the Linz version, which also only has 1 accent. In this study, the Universal-Edition score is used unless otherwise noted.

(192) For detail, see Robert Haas, « Vorlagenbericht » , pages 5* - 8*.

(193) « vi- » marks the beginning and « -de » marks the ending of the optional cut section.

(194) Most of Anton Bruckner's Scherzo movements are in a symmetrical ABA form. Therefore, there is no need to print the return of the Scherzo after the Trio. Only 1 exception is the Scherzo of the 3rd version of the 4th.

(195) « Nach der Repetition des 2. Teiles kann auch das ganze Scherzo folgen. » . See Günter Brosche's edition.

(196) In the Ludwig Döblinger edition, the fermata is on the 3rd beat (as in the manuscript) .

(197) In the 2nd movement, according to the metronome figures, the Andante is supposed to be slower than the Adagio. This is discussed further later in this Chapter.

(198) For the tempo indications in the Linz version, see Appendix B.

(199) For example, see measure 56 in the 1st movement. « Sehr ausdrucksvoll » is marked for the violas and the cellos to highlight the melody.

(200) For example, see measure 101 in the 1st movement. The use of « nicht schleppend » , here, is not as a tempo marking. It rather appears to be a warning for the conductor.

(201) For example, see measure 185 in the 1st movement. « Mit Dämpfer » itself is not an expression marking. However, this is mentioned here because the use of the mute adds more color to the texture.

(202) See Appendix A for all the published versions and editions of the 1st Symphony.

(203) See Chapter 4.

(204) Doctor Thomas Röder is currently at work on this project.

(205) It is unknown why Robert Haas included this material. The markings mainly include numerous additional hairpins and indications for strings (sul A, etc.) and for expression (dolce, espressivo, marc. , etc.) . There is some minor re-orchestration in a few spots.

(206) The corresponding set of orchestral parts is also available from the publisher (rental only) .

(207) Günter Brosche, Preface to Anton Bruckner, « Symphonie 1/2 » .

(208) This use of « courtesy » accidentals originates with Bruckner's own peculiar style of notation. Robert Haas followed this style.

(209) In addition to the autograph manuscript, Robert Haas consulted the Ludwig Döblinger edition (listed as source B) . Günter Brosche did not consult the Döblinger edition but the score and parts used for the 1st performance. Haas, « Vorlagenbericht » , page 1 * . Brosche, Preface to Anton Bruckner, « Symphonie 1/2 » .

(210) Discussed further in this Chapter.

(211) For example, both last sections of the slow movements of the 7th and 9th Symphonies. These sections require a certain tempo flow because of the long held notes by the Wagner tubas. The overall texture in these sections becomes suddenly extremely sparse.

(212) Benjamin Marcus Korstvedt, « Anton Bruckner's 4th Symphony » , page 352n.

(213) Günter Brosche, Preface to Anton Bruckner, « Symphonie 1/2 » , translated by Richard Rickett, « Musikwissenschaftlicher Verlag » , Vienna (1980) .

(214) Ibid.

(215) With full force, somewhat delaying the tempo (and remain so up to Tempo I) .

(216) The same metronome figures are also found in a 2 hand piano arrangement by August Stradal and a 4 hand piano arrangement by Otto Singer. Anton Bruckner, « I. Symphonie in C-Moll » , 4 hand piano version, arranged by Otto Singer, « Universal-Edition » , Vienna. Anton Bruckner, « I. Symphonie in C-Moll » , 2 hand piano version, arranged by August Stradal , « Universal-Edition » , Vienna.

(217) Anton Bruckner, Symphony No. 1, Vienna version (1890-1891) , Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester conducted by Günter Wand, RCA 09026 63931 2, 1982-2002, Compact Disc.

(218) Anton Bruckner, « The Symphonies » , Royal Concertgebouw Orchestra and Deutsches Symphonie-Orchester Berlin conducted by Riccardo Chailly, Decca 475 331-2, 2003, Compact Disc.

(219) There are 3 commercial recordings made by 2009. However, the recording by Gennadi Rozhdestvensky is excluded here because of its rather peculiar rendition and recorded balance. For detail, see John F. Berky, Anton Bruckner Symphonies Versions Discography. <http://www.abruckner.com> (accessed on 26 January 2009) .

(220) There is a recording of the Vienna version by Volkmar Andreae and « Wiener Symphoniker » made in 1951. This recording basically follows the reading of Robert Haas's edition. However, obviously, the parts from the Universal-Edition were used with adjustment in order for the parts to correspond with the reading of Haas' edition. Because of the incompleteness of the adjustment, still some instrumental retouching pertinent to the Ludwig Döblinger edition is heard. This was the only means to perform the Vienna version at that time.

(221) In the end, Anton Bruckner kept the melody by the oboes intact, and altered the voice leading of the horns and the basses instead. See Chapter 5. Also, see John F. Berky, Anton Bruckner Symphonies Versions Discography. <http://www.abruckner.com> (accessed on 26 January 2009) .

(222) The Ludwig Döblinger edition is listed as Source « B » in Robert Haas' « Vorlagenbericht » for the 1st Symphony. Haas, « Vorlagenbericht » , page I *.

(223) See Table 4.1.

(224) For the 7th Symphony, Robert Haas tried to restore the original state of the autograph manuscript, which is essentially impossible since Bruckner made revisions directly on the autograph manuscript. This publication appeared in 1944 and was the last publication by the « Gesamtausgabe » . No « scholarly edition » was prepared. Therefore, Haas' critical report for this work was not published. Benjamin Marcus Korstvedt, « Bruckner editions » , page 125.

(225) In general, Anton Bruckner placed a key signature only at the beginning of the movement when composing. As a result, numerous superfluous accidentals were added as reminders. Robert Haas basically followed this peculiar use of accidentals. See Günter Brosche, Preface to Anton Bruckner, « Symphonie I/2 » .

(226) The 3rd version of the 4th Symphony was long rejected. Only recently, in response to Benjamin Marcus Korstvedt's argument for its authenticity, the score was published as IV/3 in the « Gesamtausgabe », in 2004. Anton Bruckner, « Anton Bruckner Sämtliche Werke, Band IV/3 : IV. Symphonie in Es-Dur : Fassung 1888, Studienpartitur », edited by Korstvedt, « Musikwissenschaftlicher Verlag », Vienna (2004) .

(227) « Bruckner-Streit » was triggered because of the marked difference between the « original version » and the 1st printed edition (edited by Franz Schalk) of the 5th Symphony.

(228) Robert Simpson (1921-1997) was an English composer, producer and broadcaster of the « BBC » .

(229) Robert Simpson, « The Essence of Bruckner : An Essay Towards the Understanding of His Music », Chilton, Philadelphia (1968) , page 29.

...

WAB 101 (1865-1866) : Symphony No. 1 in C minor (« Das kecke Besehl ») . 1865 : 1st concept of Adagio and Scherzo ; 1866 : « Linz version » (revised in 1877) ; 1891 : « Vienna version » .

The work today known universally as Anton Bruckner's Symphony No. 1 in C minor was far from being his 1st attempt in the Symphonic genre. Like most of its siblings, it underwent several revisions, for the composer was given to near pathological self-doubt, and lacked almost all confidence in his own abilities. The eminent Bruckner scholar Robert Haas described no less than 4 separate versions (1866, 1877, 1891, and 1893) . Only 2 versions of the Symphony are generally known and performed ; they are called the « Linz » and « Vienna » versions. The « Linz » version corresponds to the 1877 version, not the 1866 version as often claimed. The 1866 version, heard at the premiere, also differed from the 1877 score in a number of ways, especially in the Finale. The « Vienna » version, too, departed widely and often from earlier editions of the score. For some considerable time, the « Linz » version enjoyed limited success. Subsequently, Bruckner's 1891 « Vienna » version was adopted as the definitive version of the work, however today (largely thanks to the work of pioneering scholars like Robert Haas and Leopold Nowak) , the original « Linz » score has been rehabilitated as the standard performing version of the 1st Symphony.

Although Bruckner's formative models were the Symphonies of Beethoven, Schumann, and Mendelssohn, he was also profoundly affected by the music of Richard Wagner, which to a greater or lesser degree, permeates almost all of his music. Wagner's influence can be felt in each of the 4 movements of the 1st Symphony, from externals (such as the extended duration of the Adagio slow movement) to the remarkably progressive harmonic language employed. The opening movement (Allegro) is cast in conventional Sonata form. But unusually, the exposition also includes an additional 3rd theme, given-out by the trombones, an architectural device which is more typically encountered in Bruckner's later works. The slow movement is placed 2nd. Set predominantly in the key of F minor, the language is both confessional and, at the same time, deeply expressive and solemn. Then, comes the rhythmically propulsive Scherzo, derived from a number of rustic sounding thematic groups, dispersed around a central Trio section in a more relaxed

vein. Much later in his life, Bruckner observed : « Never, was I so bold and daring. » , when writing about his 1st Symphony. It seems probable that the reference applied chiefly to the Finale of this work, outwardly a positive and forthright expression of optimism and confidence in the grace of the God whom Bruckner faithfully honoured throughout his life, but certainly both « bold » and « daring » in the masterfully diverse and effective use of counterpoint in the treatment of 3 highly-contrasted thematic ideas.

...

Anton Bruckner's Symphony No. 1 in C minor (**WAB 101**) was the 1st Symphony the composer thought worthy of performing, and bequeathing to the Vienna national library. Chronologically, it comes after the Study Symphony in F minor and before Symphony in D minor (« No. 0 ») . The 1st version of the Symphony No. 2 in C minor was completed after the Symphony in D minor.

The Symphony No. 1 was premiered under Bruckner, in 1868. It was dedicated to the University of Vienna, after Bruckner was granted an honorary doctorate in 1891.

Bruckner gave it the nickname " das kecke Beserl " ; roughly translated as : " saucy maid " .

The score calls for a pair each of flutes, oboes, clarinets, bassoons, 4 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani, and strings, with an extra flute in the Adagio.

The Symphony is in 4 movements :

Allegro (C minor) .

Adagio (A-flat major) .

Scherzo : Lebhaft (G minor) - Trio : Langsam (G major) .

Finale : Bewegt und feurig (C minor) .

The choice of keys for the 1st 2 movements mirrors Beethoven's choice for his 5th Symphony, but Bruckner has the timpani retune to A-flat and E-flat.

Early draft of 1865-1866 : Prior to the completion of the 1866 version, Anton Bruckner composed earlier forms of the Adagio and the Scherzo. These earlier Adagio and Scherzo were edited in 1995 by Wolfgang Grandjean.

The Adagio was 1st conceived in Classical Sonata form with development, but Bruckner finally decided in favour of a 3 part structure with an elaborately composed middle-section. This early Adagio is partially orchestrated (no trumpets or trombones) . The recapitulation of the 2nd subject is only sketched by the woodwinds, and 3 bars are missing before

the (on the contrary) fully orchestrated close of the movement.

In the leaflet of his recording of the 1866 Version, Georg Tintner mentions :

« The earlier very short Scherzo, which Bruckner discarded before 1866 (because of its brevity ?) with chromatic syncopation, is perhaps more interesting than the final one. »

The early Scherzo is also not fully orchestrated (no trumpets or trombones) . For the « Linz » version, Bruckner wrote a completely new Scherzo, but kept the Trio unchanged.

The 1st version of the Symphony (1866) , written by Bruckner in Linz, was 1st performed under his baton, in 1868. Sometimes known as the unrevised « Linz » version, this is available in an edition by William Carragan. It has been recorded by Georg Tintner.

Although often also called the « Linz » version of 1877, it was, in fact, made in Vienna. It is available in editions by Robert Haas (published in 1935) and Leopold Nowak (published in 1953) . The vast majority of recordings, including the famous one featuring Eugen Jochum conducting the « Dresden Staatskapelle » , are of one of these 2 editions.

Known as the « Vienna » version of 1891, it is considerably different from the 1877 and 1866 versions. It is available in an edition by Günther Brosche, published in 1980. It has been recorded by Riccardo Chailly, Gennadi Rozhdestvensky and Günter Wand.

The 1893 1st published edition was edited by Ludwig Döblinger under the supervision of pianist Cyrill Hynais. This version has very few differences from the 1891 one. It has been recorded by F. Charles Adler, Volkmar Andreae and Fritz Zaun (Scherzo only) .

...

Original 1866 version, composed in Linz between May 1865 and April 1866. 1st performance in Linz on May 9, 1868, conducted by Bruckner. Robert Haas didn't publish a score of it but provided a description. A complete reconstruction was prepared by William Carragan, in 1998.

1877 version, also called the « Linz Version » (misleadingly, since Bruckner had left Linz in 1868) . It is the result of a rhythmic revision made in 1877, but includes perhaps some slight changes made as far as 1884. This is the version commonly performed. The Haas (1934) and Nowak (1953) editions of this version have no significant differences.

Revised version prepared by Bruckner in 1889-1891, also called the « Vienna Version » . 1st performed in Vienna on December 13, 1891, by Hans Richter. The modern critical edition of this version is by Günther Brosche (1980) .

The 1st Edition of the Symphony, published by Ludwig Döblinger, in 1893, under the supervision of Cyrill Hynais, uses

this revised version, although with some few changes in relation to the manuscript score of 1891 (some of these changes were accepted by Haas as authentic in his 1934 edition of the Vienna version) .

The Gramophone Choice

Royal Scottish National Orchestra conducted by Georg Tintner - « Naxos » 8 554430, DDD (76 minutes) .

Some of the outstanding performances in the late- Georg Tintner's « Naxos » Bruckner series have been of the early Symphonies. « Your young men shall see visions » , says the Prophet Joel. It has been Tintner's skill to conjure vision by marrying sharpness of detail and youthful diction with a daring breadth of utterance. He did this in his recording of the Symphony No. 3 and he does it again here in a fine account of the 1st recorded in Glasgow's Henry Wood Hall with the RSNO at the top of its considerable form.

Timings of individual movements confirm a broad reading, as broad as Václav Neumann's on his old Leipzig set. But where Neumann's performance ended up sounding soulful and ponderous, Tintner's is as fresh as could be. Bruckner called this a « cheeky little minx' of a Symphony » . Tintner shows it to be that, and more. (Bruckner's own generally unavailing pursuit of cheeky post-pubescent minxes clearly fed a rich and lively fantasy life which the Symphony vividly charts. Or so Freudians might have us believe.)

The announcement that this is the « World Premiere Recording » of the « unrevised » Linz version' shouldn't cause seasoned collectors to throw out cherished extant recordings of the 1866 « Linz » (as opposed to 1890-1891 « Vienna ») version. The emendations Bruckner made in 1877 to the 1866 text are fairly minor. The plainness of the orchestration at the very end of the Symphony is absolutely right for a peroration that's both prompt and ingenious.

The fill-up is rather more intriguing textually. It's the largely forgotten 1876 revision of the original 1873 version of the Adagio of the 3rd Symphony. The changes include a quicker tempo, a gentle elaboration of the violin figurations near the start, and a disastrous attempt to underpin the lead to the final climax with a new « Tannhäuser » -like violin accompaniment. Since this is funny in the wrong way, it could be said nicely to complement the main work on the disc which is funny (and fun) in all the right ways.

...

5 février 1865 : The « Trauungslied » (**WAB 49**) for male chorus and organ by Anton Bruckner, to words of Franz Isidor Proschko, is performed for the 1st time, in the « Stadtpfarrkirche » of Linz. The composer at the keyboard.

...

Les compositions de Bruckner rattachées à cette période d'études avec Otto Kitzler sont l'Ouverture en sol mineur (**WAB 98**) , la Symphonie en fa mineur (**WAB 99**) et le « Psaume 112 » pour chœur double et orchestre (**WAB 35**) . Ces pièces représentaient les Ires tentatives de composition de Bruckner. Elles furent toutes terminées en 1863, elles

représentent l'aboutissement de son apprentissage aux côtés de Kitzler. Ces œuvres sont généralement considérées comme étant des « exercices » plutôt que des compositions viables. La décision de Bruckner de ne pas appeler sa 1^{re} Symphonie en fa mineur, « 1^{re} Symphonie », témoigne du doute de Bruckner concernant sa qualité.

Anton Bruckner estime sa Messe en ré mineur de 1864 comme sa 1^{re} grande composition. Elle sera terminée peu de temps après sa formation auprès de Kitzler.

Il aurait apparemment commencé à composer la 1^{re} Symphonie au début de 1865. Le Finale fut le 1^{er} mouvement à être achevé bien que le manuscrit autographe n'est pas daté. Le 3^e mouvement, Scherzo, aurait été complété avant le 10 mars et le Trio, le 25 mai 1865. (Le 1^{er} mouvement fut achevé peu de temps avant le Trio.)

Lorsque Anton Bruckner complète le Trio, il se trouve à Munich afin d'assister à l'Opéra « Tristan und Isolde » de Richard Wagner présenté au Théâtre national de la Cour grâce à l'intervention miraculeuse de Louis II de Bavière. Malheureusement, l'événement de la première qui devait avoir lieu le 15 mai est reporté au 10 juin à cause d'une « Isolde » indisposée en madame Malvina Schnorr von Carolsfeld.

Richard Wagner commença ses esquisses de « Tristan » en 1856, écrivant et orchestrant intégralement chacun des Actes avant de passer au suivant. L'Opéra naquit, Acte après Acte, de 1858 à 1859. Lors de la création de « Tannhäuser » à l'Opéra de Paris, auquel le compositeur ajoute la bacchanale du « Venusberg » (aux résonances tristanesques), il organise en ville plusieurs concerts : il fait jouer l'introduction de l'Acte 1 puis la mort d'Isolde. « Tristan » est achevé en 1859. Le Prélude (version concert) a été donné à Paris lors de 3 soirées, en janvier et février 1860. Ces concerts devaient ouvrir la voie pour une représentation de l'ouvrage intégral en France par des chanteurs allemands. Ce projet ne vit jamais le jour et la date de représentation fut remise au 15 mai 1865, à Munich.

Sans poste fixe ni situation assurée, Richard Wagner paraît seul (Minna s'est éteinte en 1860). Le salut vient de Bavière : Louis II, devenu Roi en 1864, se passionne pour l'œuvre wagnérienne : le jeune souverain accueille et soutient matériellement son protégé. Conforté, Wagner reprend alors la poursuite du grand œuvre : le « Ring ». En outre, le compositeur écrit la musique des « Maîtres-chanteurs », hymne à l'art et au génie allemand, entre 1866 et 1867.

Richard Wagner et Louis II de Bavière

Les troupes françaises occupent Munich en 1800. En 1805, Napoléon y revient en personne pour couronner son ami Maximilien Joseph, Roi de Bavière. Munich devient la capitale d'un État bavarois étendu à la Haute-Bavière, la Basse-Bavière, le Haut-Palatinat, puis, peu après, la Souabe et la Franconie. Même le Tirol et Salzbourg feront partie un temps du Royaume de Bavière ! La ville attire de plus en plus les populations alentour, elle connaît une croissance fulgurante (50,000 habitants).

Sous le règne de Louis I, Munich s'affirme comme une grande ville d'art et de culture et attire les futurs grands Maîtres de l'architecture, de la peinture et des sciences. Son fils, Maximilien II, grand bâtisseur, a légué à la ville la

fameuse « Maximilianstraße », la gare et le « Maximilianeum ». En 1854, Munich compte plus de 100,000 habitants.

Le fils de Maximilien, Louis II de Bavière, prend les rênes du pouvoir. Monarque extravagant, exalté et à demi-fou, il délaisse son peuple pour construire ses châteaux de légende (« Neuschwanstein », « Linderhof », « Herrenchiemsee »). Il se prend de passion pour la musique de Richard Wagner et voue à l'artiste un culte qui confine presque à la passion amoureuse. Louis II périt noyé dans le lac de Starnberg. Le dernier quart du XIXe siècle finit de transformer Munich en une ville moderne à l'instar d'Hambourg ou Berlin. On y voit le 1er tramway circuler dès 1876, la construction d'un grand système de canalisation, l'érection du « Neues Rathaus » (l'Hôtel-de-ville sur la « Marienplatz »), la création d'entreprises, l'établissement de commerces divers et variés, la fondation de grands instituts bancaires. Munich fait aussi sa révolution industrielle.

Jusqu'à la Première Guerre mondiale, Munich continue d'être une ville pionnière. Elle autorise les femmes à étudier dans son Université alors que les mouvements d'émancipation des femmes n'en sont qu'à leurs balbutiements. Au même moment, les artistes du mouvement artistique « Blaue Reiter » (« le cavalier bleu ») présentent leur 1re exposition au public.

Mais, le conflit mondial éclate et Louis III, le souverain de l'époque, s'engage dans la guerre. Munich produit des armes, des moteurs et même des avions de combat. À la défaite en 1918 vient s'ajouter la misère du peuple. Le Roi de Bavière est chassé de son trône et les insurgés proclament l'État libre de Bavière. Des communistes s'organisent en Partis et rêvent d'une République des Soviets.

...

Louis Otto Frédéric Guillaume est né le 25 août 1845 aux alentours de minuit et demi dans une grande chambre du château de Nymphenburg, résidence d'été de la famille royale des Wittelsbach. Son père, Maximilien, n'est encore que le prince héritier, et cela jusqu'en 1848, date de l'abdication du roi Louis Ier, grand-père du nouveau-né. Le frère de Maximilien, le prince Luitpold, se réjouissait jusque-là de l'infertilité du couple héritier, car lui, de son côté, était père depuis peu d'un petit garçon prénommé Louis également. Si cette situation se prolongeait, c'est à sa famille que, tôt ou tard, reviendrait le pouvoir. Or, malheureusement pour lui, quelques mois plus tard naquit le futur Louis II. De dépit, à cette nouvelle, l'épouse de Luitpold souleva son fils du berceau et dit : « Aujourd'hui mon fils, tu n'es plus rien ! » .

De son côté, la princesse Marie de Bavière, la mère de Louis, est une « Hohenzollern », prussienne de naissance. Tous deux forment un couple hétérogène, lui un érudit consciencieux et peu expansif, elle, avide de grands espaces, de nature, toute en simplicité. Ils seront pour le futur Louis II, et pour son frère Otto né en 1848, des parents peu présents, quoique sans aucun doute pétris de bonnes intentions. Lorsque Maximilien sera Roi et que son fils-aîné deviendra à son tour le prince héritier, il décidera pour lui d'une éducation stricte, ambitieuse, et épuisante : lever à 5 heures l'été, à 6 heures l'hiver, petit déjeuner rapide et frugal, puis des heures d'étude à peine ponctuées d'une ou 2 heures de détente. Ajoutons à l'instruction théorique et universelle, la discipline physique : comme la danse, l'escrime, le maniement des armes, l'équitation, la natation, le dessin, la musique. Tous ces savoirs ennueront pour la plupart le

jeune prince, sauf la littérature, l'histoire, les sciences naturelles, l'histoire religieuse et l'enseignement du français qu'il possédera plus tard à la perfection. Tout cet enseignement ne laisse donc que peu de place aux contacts humains, et en particulier aux rapports filiaux.

Maximilien ne comprend pas son fils-aîné qui semble si sensible, qui n'aime que la solitude et, par-dessus tout, l'univers onirique des grandes légendes nordiques. Il ne sait pas lui parler et ne cherche d'ailleurs pas le contact. Quant à Marie, si Louis partage avec elle la passion de l'escalade et de la montagne, il ne peut guère trouver plus de compréhension de son côté, car elle juge ridicule « les envolées » de son fils, comme elle les appelle, ce qui le blesse cruellement. De plus, Otto, son frère, plus ouvert, plus souriant, plus épanoui a sa préférence, et est bien moins compliqué à élever. Louis se replie donc sur lui et développera vis-à-vis des gens chargés de son éducation, des sentiments souvent bien plus vifs qu'à l'égard de ses parents qu'il craint ou qui l'ennuient.

Louis passera une enfance ponctuée de hauts et de bas dans un cadre pourtant magnifique qui remplira sa vie de manière significative : le site grandiose, l'été, de Hohenschwangau où il vivra grâce aux fresques peintes toutes les grandes sagas mythiques comme « Lohengrin » , Charlemagne, la Jérusalem délivrée, l'histoire des « Hohenstaufen » , des « Nibelungen » . Il s'éveillera littéralement à une vie intérieure qui prendra la place de celle, par trop décevante, du monde extérieur. Louis va grandir, petit-à-petit, dans ce monde qui l'étouffe et auquel il voudrait donner les dimensions de l'Art.

Il va devenir grand, très grand, très beau, son caractère idéaliste et visionnaire s'affirmera de plus en plus au fur et à mesure de ses lectures de Scott, Schiller et Goethe. Il assimilera tant bien que mal les données théoriques, mais incomplètes, qui ne le préparent pas à son futur métier de Roi. Et c'est ainsi que le 10 mars 1864, après une courte maladie encore aujourd'hui suspecte, Maximilien II rendit son dernier soupir à l'âge de seulement 53 ans. Il laisse la Couronne dans les mains de son fils Louis, âgé de 18 ans, et armé de la meilleure volonté du monde à défaut d'être préparé comme il se doit à sa lourde charge.

Le règne de Louis II de Bavière commence ...

12 octobre 1842 : Le prince héritier Maximilien, fils du Roi Louis I de Bavière, épouse la princesse Marie de Prusse.

25 août 1845 : Naissance de Louis, 1er fils du couple héritier, au château de Nymphenburg près de Munich. Dans la galerie des beautés de cette ancienne résidence d'été de la famille royale des Wittelsbach, une des plus grandes réalisations du style Baroque en Allemagne, on peut voir le tableau de sa mère parmi les 36 portraits des plus belles femmes de l'époque.

Accolé au corps principal du château se trouve le Musée des carrosses, qui abrite les traîneaux de Louis II et le fameux « carrosse de mariage » destiné à ses noces avec la duchesse Sophie de Bavière. Ce mariage n'eut cependant jamais lieu car Louis préféra rester célibataire. Dans le parc, on peut admirer un chef-d'œuvre du Rococo de François Cuvilliers, la pavillon de chasse de Amalienburg.

26 août 1845 : Selon le désir de son grand-père Louis I, dont Louis XVI Roi de France était le parrain, l'enfant reçoit à la naissance le nom de Louis.

Mars 1846 : La nourrice de Louis meurt d'une fièvre méningée. Le bébé tombe à son tour gravement malade.

14 avril 1846 : La mère de la princesse Marie meurt à Berlin.

25 août 1847 : Louis fête son 2e anniversaire de naissance sans ses parents, partis en Hesse.

L'anniversaire du prince tombait le jour de la fête de Saint-Louis IX, Roi de France et fondateur de la maison des Bourbons. Son grand-père et parrain Louis I de Bavière, né le même jour, avait eu comme parrain Louis XVI, Roi de France.

Cette parenté à la maison des Bourbons fut, pour l'idée que le prince se faisait de lui-même, d'une importance primordiale pendant toute sa vie.

Louis et son frère Otto ont été élevés sévèrement et dans le sens du devoir. Leurs parents Maximilien II de Bavière et Marie de Prusse gardèrent leurs distances.

« Louis aimait à se costumer, avait plaisir à faire du théâtre, aimait la peinture et autres choses de ce genre ; il aimait faire des cadeaux, argent et objets. », nota sa mère. Rien de tout ceci ne changea. Son imagination fertile, sa tendance à s'isoler, son sens prononcé de la souveraineté sont attestés depuis l'enfance.

20 mars 1848 : Abdication du roi Louis Ier. Le prince héritier (le père de Louis II) devient Roi de Bavière sous le nom de Maximilien II.

27 avril 1848 : Naissance d'Otto, frère cadet de Louis.

21 au 27 juin 1849 : Voyage en Franconie de Maximilien et Marie. En automne, la famille royale se rend au château de Nymphenburg.

1849-1863 : La famille Royale passe les étés au château de « Hohenschwangau » et dans la villa royale de Berchtesgaden.

« Hohenschwangau », l'origine du rêve.

Ce mot sonne pour Louis comme un mot magique qui a bercé son enfance, sa jeunesse et même toute sa vie d'homme. Situé dans un cadre splendide entre l'Alpsee et le Säuling, à la frontière du Tyrol, ce château reconstruit jadis par son père Maximilien constitue pour Louis le langage même du rêve. On peut dire sans exagérer que cet endroit est à l'origine d'au moins sa plus grande œuvre : « Neuschwanstein ». C'est grâce aux fresques peintes sur

les murs que Louis apprend à connaître la légende du Saint-Graal relayée par « Lohengrin », le fils du gardien du talisman sacré. C'est depuis les fenêtres du salon de musique que le Roi imagine, en face, un château qui soit la réponse de celui-ci, la vraie forteresse du Graal, son Montsalvat.

1850 : Le roi Maximilien ordonne la construction de la villa de l'Île des Roses.

28 août 1850 : Création mondiale de l'Opéra « Lohengrin » de Richard Wagner.

17 juin à la mi-juillet 1851 : Louis et son frère Otto accompagnent leur père à Bayreuth.

28 octobre 1851 : Le père de la reine Marie meurt à Berlin.

1852 : Début des premiers cours pour le jeune Louis sous la direction de son professeur Michaël Klass. Pour Noël, Louis reçoit de son grand-père une réplique de l'Arc de Triomphe de Munich sous forme de cubes de construction.

25 avril 1853 : Louis assiste pour la première fois à une représentation à l'Opéra. Au programme, le drame (semi-série) en 2 Actes « Élise et Claude » de Saverio Mercadante. Son oncle Adalbert y participe en tant que voix de basse.

1853 à 1863 : Louis se rend avec ses parents à la villa royale de Berchtesgaden.

24 avril 1854 : la Duchesse Elisabeth en Bavière, dite « Sissi », épouse à Vienne l'Empereur François-Joseph.

1er mai 1854 : Le Comte Théodore Basselet de la Rosée remplace comme précepteur Sybille Meilhaus que Louis adorait.

25 août 1855 : Louis fête son 10^e anniversaire de naissance et devient, du même coup, lieutenant. Premier examen d'études. Désormais, on lui enseignera les matières abordées au lycée.

1856 : L'écrivain Paul Heyse fonde le mouvement littéraire du « Crocodile » auquel le roi Maximilien appartiendra.

1857 : Découverte par Louis des écrits d'un « certain » Richard Wagner : « l'Œuvre d'art de l'avenir ».

18 février 1858 : Première à Munich de l'Opéra « Lohengrin » à laquelle Louis n'a pas l'autorisation d'assister.

3 juin 1858 : Premières notes de son journal intime.

1859 : En hiver, Louis prend ses premières leçons de danse, d'escrime et de maniement des armes.

1860 : Louis visite pour la première fois avec son père la « maisonnette royale » dans la vallée du Graswang et qui sera plus tard l'emplacement de Linderhof.

Septembre 1860 : Louis lit « la Musique de l'avenir » de Richard Wagner.

2 février 1861 : Le prince héritier Louis entend pour la 1^{re} fois à Munich l'Opéra « Lohengrin » de Richard Wagner.

Louis de Wittelsbach a depuis longtemps fait la connaissance de Richard Wagner, même si ce n'est qu'à travers ses écrits qu'il connaît presque par cœur. Le musicien a transformé sa vie : la protection et la révélation au monde de cet artiste sera sa mission divine. Tout de suite, il faut expliquer les choses : Richard Wagner représente pour le jeune Roi le père spirituel dont il a toujours, consciemment ou non, rêvé. Ses aspirations, ses idées sur l'Art, sa vision du monde sont aussi les siennes. C'est à l'âge de 16 ans, en 1861, que le 1^{er} choc s'est produit en assistant, subjugué, à une des représentations de « Lohengrin » : le prince en ressentit une véritable transformation. Cette musique, cette harmonie de sons alliée à une poésie qui la transcende, voilà le monde tel qu'il le voudrait. L'univers est là, devant ses yeux éblouis. Il n'aura de cesse dès lors de traquer tout ce qui concerne l'artiste, de près ou de loin, implorant son père de lui permettre à nouveau d'entendre ce miracle.

...

Il n'a pas 17 ans quand il reçoit de Maximilien II son père, l'autorisation d'assister à son tout 1^{er} Opéra ! Nous sommes le 2 février 1861 au « Residenz Theater » de Munich. Cramponné à son siège, sis dans sa loge royale, le jeune prince tremble d'excitation. Son intuition ne l'a pas trompé. Aux 1^{res} notes, c'est l'extase au point qu'une crise d'épilepsie le terrasse. Ce soir-là, il ne verra ni la fin de « Lohengrin », ni le Maître à l'origine d'un tel enchantement sonore. Ce Maître, c'est Wagner. De cet instant, Louis n'a qu'une hâte : Rencontre de son propre aveu : « Son Dieu, son bien aimé et même... son amour. » . Mais il faudra patienter 3 ans pour que la chose soit rendue possible.

22 décembre 1861 : Le prince héritier voit pour la 1^{re} fois une représentation de « Tannhäuser » .

Été 1862 : Louis passe son diplôme de fin d'étude (baccalauréat) .

25 août 1862 : Louis est fait chevalier de l'Ordre de Saint-Hubert par son père. Louis en profite pour accroître le nombre de ses visites au théâtre. Il décide de se faire friser les cheveux.

Hiver 1862 : Louis commence à assister à certains cours à l'Université, notamment en français, en physique, en chimie, en philosophie et en science militaire.

1863 : Rencontre entre Louis et Bismarck à Nymphenburg, en présence de la reine Marie, mère du prince héritier.

25 août 1863 : Louis fête sa majorité en famille à Hohenschwangau.

10 mars 1864 : Le Roi Maximilien II meurt subitement après une brève et étrange maladie. Le prince héritier monte

sur le trône à 18 ans, sans expérience de la vie et sans expérience politique, mais adoré des femmes. Il devient Roi de Bavière sous le nom de Louis II. Il gagne rapidement l'amour de son peuple. Obligé, selon la constitution de la Bavière, à résider au moins 21 jours par année à Munich, Louis II passera ce temps à la Résidence, que la famille Wittelsbach avait fait bâtir dès le 14^e siècle. Cet ensemble de bâtiments est aujourd'hui un Musée. Le trésor enferme les bijoux de la couronne, des pierres précieuses et des œuvres d'art.

À 50 ans, Richard Wagner traverse une période de trouble de sa vie. Tout s'effondre autour de lui : fuyant sans femme, sans argent, avec une meute de créanciers sur les talons, à travers une Europe qui l'écrase ou l'ignore. Il tente une fois encore de trouver un refuge où terminer au moins l'Acte des « Maîtres-chanteurs », et erre à cette effet en Allemagne, en Autriche, en Suisse, avant d'échouer à Stuttgart.

...

Richard Wagner est insaisissable. Le compositeur en errance est traqué par ses créanciers. Il circule entre l'Autriche, la Suisse et l'Allemagne. Une fois retrouvé chez le Maître de chapelle Karl Eckert, à Stuttgart, l'intendant royal Pfistermeister lui remet, au nom du Roi, un rubis de toute beauté. À 50 ans passés, Wagner part sans délai pour Munich. Et 2 jours plus tard, soit le 4 mai 1864, Louis II reçoit Wagner chez lui en Bavière.

2 mai 1864 : Au cours d'une soirée, un inconnu lui fait passer sa carte. Il se dénomme « von Pfistermeister, secrétaire aulique de Sa Majesté le Roi de Bavière ». Inquiet de savoir découverte sa présence à Stuttgart et craignant un piège tendu par quelque créancier, Le compositeur fait répondre qu'il n'est pas là. Rentré à son auberge, le patron lui annonce qu'un monsieur venant de Munich désire le voir pour affaires urgentes. Wagner hésite, puis accepte de le recevoir le lendemain matin. À l'heure fixée, Pfistermeister se présente au nom du roi de Bavière dans la pauvre chambre où l'attend le musicien. Le fonctionnaire Bavaois lui tend un rubis enchâssé dans un anneau, un portrait de son Royal Maître et lui fait part de la volonté de « Sa Majesté » de l'appeler à ses côtés pour l'aimer, l'aider et le servir.

3 mai 1864 : Louis n'a qu'un désir, que l'œuvre du Maître éclate au grand jour. Pour cela, il lui donnera d'importants moyens, et même plus, son enthousiasme sans limites, envers et contre tout.

4 mai 1864 : Après l'avoir fait chercher jusqu'en Autriche par son conseiller aulique « Herr Pfistermeister », la rencontre tant espérée se produit. Suivent les présentations d'usage. C'est le coup de foudre immédiat. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre malgré les protocoles. L'histoire d'amour interdite peut commencer. Elle dure d'une manière épisodique une dizaine d'années en contrepoint des chefs d'œuvres de Wagner, suivie d'une rupture dramatique qui n'empêche pas l'envoi des lettres enflammées.

5 mai 1864 : Le jeune Louis, passionné d'art et de musique, reçoit à dîner au Palais de la Résidence royale à Munich le compositeur Richard Wagner.

« Aujourd'hui, on m'a conduit près de lui. Il est malheureusement si beau, si charmant, si plein d'âme et d'esprit, que

je crains que sa vie ne se dissipe comme un rêve divin éphémère dans ce mauvais monde. Vous ne pouvez imaginer comme son œil est magique. J'espère qu'il restera en vie ; c'est un extraordinaire miracle ! », écrira le compositeur après cette Ire rencontre.

« Il me comprend comme le fait ma propre âme. De la magie de son regard, vous ne vous faites aucune idée. Il est, hélas, si beau et si rempli de spiritualité, que j'ai peu de voir s'évanouir sa vie telle qu'un rêve divin fugace. » (Lettre de Richard Wagner à Eliza Wille.)

...

Sur fond d'une Europe bouleversée par le conflit de 1870 et à l'ombre tutélaire de « Sissi » l'Impératrice, l'auteur Sophie Herfort s'interroge dans son ouvrage, sur les rapports encore mal élucidés qu'entretenaient Louis II de Bavière et Richard Wagner. Riche d'une correspondance de plusieurs centaines de lettres (dont certaines assez crues), ce texte propose au lecteur les clés pour mieux comprendre les relations mystérieuses entre un Roi excentrique dont la mort elle-même est une énigme, et un compositeur de génie qui a révolutionné la musique. Depuis leur rencontre « coup de foudre » lors de la représentation de l'Opéra « Lohengrin », le soir du 2 février 1861, alors que le jeune prince n'a que 16 ans, jusqu'à leurs morts respectives, nous voici sur les traces d'une des grandes passions cachées de l'Histoire. Sans procéder à des affirmations catégoriques mais plutôt à la manière d'une romancière, l'auteur nous associe, souvent avec émotion, à la découverte d'une vérité intime de ces 2 personnages hors du commun : y-a-t-il eu une passion interdite ?

...

En 1864, à l'âge de 18 ans, Ludwig von Wittelsbach accède au trône de Bavière. Afin de comprendre le contexte, il faut nous replacer dans l'atmosphère de l'époque. En effet, alors qu'au cours du XIXe siècle les choses évoluent vite et que l'industrialisation vient bouleverser les valeurs anciennes, le courant Romantique va prendre tout son essor et sa portée véritable. Ce Romantisme, très spécifique en Allemagne, met en valeur les éléments traditionnels, ceux de la culture, du sang, du sol et de la race du peuple Allemand. Le courant Romantique assiste à la naissance, ou la renaissance, d'un monde sensible, en rapport à l'Histoire, aux émotions, à la Nature, et lutte contre la modernité industrielle. Le Romantisme tend à toucher à sa fin avec la déception du Printemps des peuples, dès 1848. Cependant, le Roi y adhérera pleinement et fera partie des Romantiques tardifs.

Louis II soutient la diffusion des œuvres du Mæstro. Il n'aura fallu que 1 an pour que l'entourage du Roi s'émeuve de la protection du musicien et de leur relation supposée amoureuse. Des écrits attestent de l'existence de certains sentiments entre les 2 hommes.

Le journal du Roi ainsi que des lettres montrent son homosexualité et son adoration passionnée de Wagner dont il est probablement amoureux, sans que l'on puisse conclure s'il existe une liaison entre les 2 hommes. La sexualité apparaît comme une arme dont il faut savoir user parfois pour obtenir satisfaction. Wagner l'a bien compris et n'hésite pas à utiliser à son profit les sentiments amoureux d'un Roi trop fragile et Romantique.

Lettre de Louis à Wagner :

« Mon seul ami, mon ardemment aimé ! Cet après-midi, à 3 heures et demie, je suis revenu d'une magnifique excursion en Suisse. Comme ce pays m'a charmé ! J'ai trouvé là votre chère lettre : mes plus vifs remerciements pour elle. Elle m'a rempli d'un enthousiasme nouveau : je vois que l'aimé marche avec courage et confiance vers l'accomplissement de nos grands et éternels desseins.

Je veux abattre victorieusement tous les obstacles comme un héros. Je veux disperser tous les orages : l'amour a de la force pour tout. Vous êtes l'étoile qui brille dans ma vie, et vous voir me redonne toujours une ardeur nouvelle. Je brûle d'être auprès de vous, ô mon saint ! Mon adoré ! Je me réjouirais infiniment de voir mon ami ici, dans 8 jours : nous avons tant de choses à nous dire ! Puisse-je renvoyer dans les ténébreuses profondeurs d'où elle a surgi la malédiction dont vous me parlez. Comme je vous chéris, mon Unique, mon bien suprême ! Soleil de ma vie ! »

Si, chez Louis II, la fraîcheur du sentiment est irréprochable, il y a dans l'enthousiasme de Wagner pour le jeune Roi des feintes de vieil acteur :

« Ce qu'il y a de prodigieux dans mon destin devient chaque jour plus beau. C'est le ciel qui m'a envoyé ce prince. Par lui, j'existe encore, je puis encore créer. Je l'aime. Et à qui dis-je ces choses ? À vous, ma chère et noble amie. Vous avez, avec moi, trouvé celui qui continue auprès de moi votre œuvre d'amour. Celui auquel vous aspiriez avec moi et pour moi. Je sais que mon Roi vous a prise, autant que moi-même, en affection. C'est pourquoi, je vous en prie, venez nous rejoindre ici et remerciez-le pour le bonheur qu'il vous a préparé. »

L'homosexualité de Louis II de Bavière est un vrai tabou, certains historiens continuant même à la réfuter. À peine devenu Roi, Louis entretient une amitié avec l'un de ses aides de camp, le prince Paul de Taxis. Un « ami proche » comme il est usuel de le qualifier, même si certaines lettres échangées entre les 2 hommes laissent planer un fort doute sur une relation plus intime. Beaucoup de ces lettres furent d'ailleurs détruites par la famille du prince après sa mort.

La présence d'autres « amis intimes » ou « favoris » émailleront la vie de Louis II de Bavière : le baron de Varicourt ou l'acteur Joseph Kainz qu'il avait repéré dans une pièce de Victor Hugo.

Parmi ses amants, on peut citer le chanteur Albert Niemann, les acteurs Emil Rohde, Josef Ganz, son officier d'ordonnance Paul von Thurn und Taxis, le baron de Varicourt et surtout son écuyer Richard Hornig.

Tout au long de sa vie, Louis II de Bavière eut une succession d'amitiés étroites avec des hommes. Dès 1858, il a commencé à tenir un journal dans lequel il a enregistré ses pensées intimes et ses tentatives pour réprimer ses désirs sexuels et rester fidèle à sa foi catholique. Ce journal ainsi que des lettres et des documents personnels montrent clairement qu'il a continuellement essayé de lutter contre son homosexualité.

De nombreuses biographies de Louis II de Bavière qui abordent le thème de cette possible homosexualité, plus ou moins latente, précisent que le monarque refusait d'accepter cette attirance vers les hommes, développant même une véritable lutte contre lui-même le conduisant parfois à une certaine schizophrénie. Il sera tel un héros wagnérien vivant la quête impossible de sa propre rédemption.

Profitant de l'amour du Roi pour son œuvre, Richard Wagner le conduira à dépenser à son profit des sommes considérables. Louis II a, par exemple, financé la construction du Palais des Festivals de Bayreuth (le « Festspielhaus ») voulu et conçu par le musicien pour y présenter ses Opéras. Le développement de la culture germanique et la promotion d'un idéal culturel faisaient partie des objectifs de grandeur du Roi, à l'instar du Roi Louis XIV, son modèle absolu. Le « Temple sacré du wagnérisme » verra ainsi son inauguration en 1876, grâce à Louis II qui se rendra personnellement à 2 occasions au Festival.

9 mai 1864 : Richard Wagner reçoit en don de Louis II 4,000 florins destinés à annuler ses dettes.

12 mai 1864 : « Mon amour, Mon saint. Je suis comme une étincelle qui languit de s'épanouir dans les rayons de votre soleil. Votre Louis Bienheureux, vôtre jusque dans la mort. » (Louis II à Richard Wagner.)

14 mai 1864 : Richard Wagner s'installe dans la villa Pellet, au bord du lac de Starnberg.

18 juin au 15 juillet 1864 : Louis fait sa 1^{re} visite officielle aux souverains d'Europe à Bad Kissingen, en Franconie. Il y rencontre le couple Impérial russe et autrichien.

Août 1864 : « Huldigungsmarsch » , marche militaire en mi bémol majeur en hommage au Roi Louis II de Bavière (WV 97) . Richard Wagner avait un grand besoin d'argent. Il s'agit d'une contribution des plus évidentes de Wagner au genre des œuvres cérémonielles, mais à sa manière bien particulière, notamment dans le traitement de la mélodie. Les rythmes de marche et les couleurs cuivrées complètent l'enchaînement des sections créant un mouvement fluide menant à une conclusion jubilatoire.

Richard Wagner commença l'instrumentation orchestrale, mais demanda finalement au compositeur Joachim Raff (1822-1882) de l'achever, sur les conseils du chef d'orchestre Hans von Bülow. Les passages dans lesquels les cuivres ou les rythmes martiaux prédominent ne concernent que quelques sections ; les cordes garantissent un flux ininterrompu et, dans le dernier épisode, le tempo s'accélère afin d'intensifier l'ambiance festive.

1^{re} édition : Bernhard Schott's Söhne, Mainz (1865) ; arrangements for piano seul, piano à 4 mains, et fanfare militaire.

Version pour grand orchestre de Joachim Raff : édition Bernhard Schott's Söhne, Mainz (1871) ; plaque n° 20533.

Version pour 2 pianos, 4 mains d'Otto Singer junior (1863-1931) : édition Bernhard Schott's Söhne, Mainz (1899) ; plaque n° 26601.

Otto Singer junior

The composer and conductor Otto Singer junior was born on September 14, 1863. He produced piano transcriptions of all 9 of Beethoven's Symphonies, at least 57 of Franz Liszt's songs, all 4 of Brahms's Symphonies, vocal-piano reductions (vocal parts plus solo piano) of 12 of Richard Wagner's Operas (as well as instrumental solo piano versions for some of them) , as well as transcriptions of other works by Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Richard Strauß and Piotr Ilitch Tchaïkovsky. He died on January 8, 1931.

Wolfgang Amadeus Mozart : Eine kleine Nachtmusik. Serenade für 2 Violinen, Viola, Violoncell und Kontrabass.

Wolfgang Amadeus Mozart : Sinfonie mit Fuge in C, Nummer 41 (Jupiter) , für Orchester. Für zwei Klaviere zu vier Händen bearbeitet von Otto Singer junior.

Ludwig van Beethoven : Sinfonie Nummer 2, in G-Moll. Für 2 Klaviere zu 4 Händen von Otto Singer junior.

Ludwig van Beethoven : Sinfonia Eroica, Nummer 3. Bearbeitet für zwei Klaviere zu vier Händen von Otto Singer junior.

Ludwig van Beethoven : Sinfonie Nummer 5, für grosses Orchester. Für Klavier zu 2 Händen bearbeitet von Otto Singer junior.

Ludwig van Beethoven : Sinfonie Nummer 8, in F-Dur. Für zwei Pianoforte zu vier Händen arrangiert von Otto Singer junior.

Franz Schubert : Sinfonie in H-Moll. Für zwei Pianoforte zu vier Händen arrangiert von Otto Singer junior.

Robert Schumann : Konzert für Klavier, Opus 54. Zu vier Händen, bearbeitet von Otto Singer junior.

Johannes Brahms : Quintett in F-Moll für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell, Opus 34. Klavier zu zwei Händen übertragen von Otto Singer junior.

Hector Berlioz : Le Carnaval romain, Overtüre, Opus 9. Für zwei Klaviere zu 4 Händen übertragen von Otto Singer junior.

Hector Berlioz : Roméo et Juliette, H. 79 ; Grande fête chez Capulet. Für zwei Pianoforte zu vier Händen übertragen von Otto Singer junior.

Franz Liszt : Les Préludes. Symphonische Dichtung für Orchester.

Franz Liszt : Tasso, S. 96. Symphonische Dichtung für Orchester. Für 2 Klaviere zu 4 Händen bearbeitet vom Komponisten. Revidiert und teilweise erleichtert von Otto Singer junior.

Brautlied Serenade und Tanz aus der Symphonie Ländliche Hochzeit.

Eugène d'Albert : Die toten Augen. Eine Bühnendichtung von Hanns Heinz Ewers. Vollständiger Klavierauszug mit Textbearbeitung von Otto Singer junior.

Eugène d'Albert : Die verschenkte Frau. Komische Oper in drei Aufzügen.

Eugène d'Albert : Revolutionshochzeit. Oper in drei Akten.

Peter Cornelius : Der Barbier von Bagdad. Komische Oper in zwei Aufzügen. Nach der originalpartitur bearbeitet von Felix Mottl. Klavierauszug mit text von Otto Singer junior.

August Enna : Cleopatra. Oper in drei Aufzügen nebst einem Vorspiele ; dänischer Text von Einar Christiansen (nach Rider Haggard) ; deutsch Übersetzung von Emma Klinglefeld. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Otto Singer junior.

Engelbert Humperdinck : Vorspiel aus Hänsel & Gretel. Für 2 Klaviere zu 8 Händen bearbeitet von Otto Singer junior.

Richard Wagner : Huldigungs-Marsch von für 2 Klaviere zu 4 Händen von Otto Singer junior.

Richard Wagner : Die Walküre.

Richard Wagner : Siegfried. Extrakte.

Richard Wagner : Tristan und Isolde.

Richard Wagner : Gesangsalbum, 25 Gesänge aus sämtlichen Opern ; Herausgeber von Emil Liepe. Klaviersatz nach Otto Singer junior.

Richard Strauß : Aus Italien, Opus 16. Sinfonische Fantasie in G-Dur für grosses Orchester. Für 2 Klaviere zu 4 Händen bearbeitet von Otto Singer junior.

Richard Strauß : Don Juan, Opus 20. Tondichtung nach Nicolaus Lenau für grosses Orchester. Ausgabe für 2 Klaviere, 4 händ bearbeitet von Otto Singer junior.

Richard Strauß : Tod und Verklärung, Opus 24. Tondichtung für grosses Orchester. Klavierauszug zu 4 Händen uebertragung von Otto Singer junior.

Richard Strauß : Till Eulenspiegels lustige Streiche, Opus 28. Nach alter Schelmenweise- in Rondeauforn-für grosses Orchester. Für 2 Klaviere zu 4 Händen von Otto Singer junior.

Richard Strauß : Also sprach Zarathustra. Tondichtung (frei nach Friedrich Nietzsche) für grosses Orchester, Opus 30. Klavierauszug zu 4 Händen von Otto Singer junior.

Richard Strauß : Don Quixote, Opus 35. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Characters, für grosses Orchester. Introduzione, tema con variazioni e finale. Klavierauszug zu 4 Händen von Otto Singer junior.

Richard Strauß : Ein Heldenleben, Opus 40. Tondichtung für grosses Orchester. Uebertragungen für zwei Pianoforte zu acht Händen von Otto Singer junior.

Richard Strauß : Sinfonia Domestica, Opus 53, für grosses Orchester. Klavier zu vier Händen übertragen von Otto Singer junior.

Richard Strauß : Elektra, Opus 58.

Richard Strauß : Der Rosenkavalier, Opus 59. Komödie für Musik. Walzer für Klavier bearbeitet Otto Singer junior.

Richard Strauß : Ariadne auf Naxos, Opus 60. Oper in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal.

Richard Strauß : Josephs Legende, Opus 63. Handlung in einem Aufzuge von Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal. Vollständiger Klavierauszug zu 2 Händen mit Hinzufügung der Handlung (deutsch-englischer Text) . Arrangement von Otto Singer junior.

Richard Strauß : Eine Alpensinfonie, Opus 64. Übertragung von Otto Singer junior für Pianoforte zu zwei Händen.

Richard Strauß : Die Frau ohne Schatten, Opus 65. Oper in drei Akten von Hugo Hofmannsthal. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Otto Singer junior.

Richard Strauß : Bürger als Edelmänn des Molière, Orchestersuite. Für Klavier von Otto Singer junior.

Richard Strauß : Zu spielen nach dem « Bürger als Edelmänn » des Molière. Vollständiger Klavier-Auszug zu zwei Händen mit Hinzufügung der Gesangstexte und der szenischen Bemerkungen von Otto Singer junior.

Felix Weingartner : König Lear, Opus 20. Symphonische Dichtung für grosses Orchester. Bearbeitung für Pianoforte zu 4 Händen von Otto Singer junior.

Max Reger : Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Johann Adam Hiller für Orchester, Opus 100. Für

Klavier zu vier Händen von Otto Singer junior.

Otto Singer senior

The German musician Otto Singer senior was born on July 26, 1833, in Sora, Saxony. He was educated in Dresden, and later in Leipzig until 1865, and, after a short residence in Weimar with Franz Liszt, went to New York in 1869. In 1873, he went to Cincinnati as assistant musical director, under Theodore Thomas, of the 1st May Musical Festival, in that year. He composed the cantata « The Pilgrim Fathers » for the Festival of 1876, and « Festival Ode » for the opening of the music-hall in 1878. He also wrote a Rhapsodie for Piano and Orchestra in C major (1881) dedicated to the conductor Hans von Bülow. He remained with the Cincinnati College of Music until 1892, when he returned to New York, where he died on January 3, 1894.

Otto Singer senior was an earnest and aggressive disciple of Franz Liszt and Richard Wagner both in his compositions and piano performances. He conducted various singing Societies, and, in addition to the cantata « The Pilgrim Fathers », he composed some Piano Sonatas and a Piano Concerto.

...

Version pour piano à 4 mains de Hans von Bülow (1830-1894) : édition Bernhard Schott's Söhne, Mainz (1865) ; plaques n° 18335 et 18343.

Version pour piano seul de Curt Goldmann (1870 - vers 1930) : édition Carl Rühle, Leipzig (1914) ; plaque n° C. 20214 R.

Richard Wagner's rescue by Ludwig II, King of Bavaria, is the stuff of legend. When his affair with Mathilde Wesendonk exploded in 1858, Wagner separated from his wife « Minna » to become a wanderer, finishing the 2nd Act of « Tristan und Isolde » in Venice, in March 1859, completing it in Lucerne in August. Hoping for a performance of « Tristan » at the Opéra, he moved on to Paris in September. 3 concerts of his music in January and February 1860 were enthusiastically received, though the venture left a deficit. However spectacular, the « Tannhäuser » débâcle at the Opéra on March 13, 1861, proved simply another chapter in a downward slide. Rejoined several times by « Minna » (now matronly, charmless, and censorious) the Wesendonk affair had soured their marriage beyond repair at a time when Wagner, feeling the middle-aged itch, was looking elsewhere. Their last meeting took place on November 1862, though Wagner continued to support her until her death, in 1866. Meanwhile, negotiations for performances of « Tristan », conducting engagements, and raids upon friends to extract « loans » kept him moving : Karlsruhe, Vienna, Venice, Paris, Biebrich (near Mainz ; home of his publisher, Franz Schott, who advanced him a large sum on the barely begun « Die Meistersinger ») . In February 1863, he conducted in Prague, followed by a concert series in Saint-Petersburg and Moscow for which he was munificently rewarded. True to form, Wagner rented the 2nd floor of a palatial estate near Vienna, outfitting it in plush carpets, walls hung with the finest violet and red silks and velvets, decorative lace, and over-upholstered furnishings, consuming not only his Russian earnings but borrowed money. On March 23, 1864, he fled his creditors and departed for Zürich. There, Wagner was found by a « Herr Pfistermeister »,

secretary to the King of Bavaria, who revealed that the newly crowned Ludwig II (sheltered, art-struck, and agog at « Lohengrin ») wished to « lift the menial burdens of everyday life from your shoulders so that you will be able to unfurl the mighty pinions of your genius unhindered ». Following a 1st meeting on May 4, 1864, Wagner was given large sums to settle his debts and use of the Villa Pellet on Lake Starnberg where, as he composed the « Huldigungsmarsch », or march of homage, for Ludwig's 19th birthday on August 25, he was consummating his passion for Cosima von Bülow, daughter of Franz Liszt and the wife of his ablest conductor, Hans von Bülow. Scored for winds and later orchestrated, the « Huldigungsmarsch » is the most satisfying of Wagner's occasional orchestral pieces.

27 septembre 1864 : Richard Wagner signe le bail de la maison située au 21 de la « Bienerstraße », à Munich.

26 novembre 1864 : Louis II de Bavière soutient également Richard Wagner dans son projet de construire une maison d'Opéra dont le dispositif scénique et les conditions de représentation sont directement adaptés à ses œuvres, en particulier les 4 volets du « Ring ». Son architecte : Gottfried Semper. (Le projet du 1er Théâtre envisagé à Munich va avorter.)

Au début de son règne, au moment où Richard Wagner résidait encore à Munich, Louis II avait eu l'intention de faire bâtir un théâtre gigantesque, dédié au Maître, et situé sur la rive gauche de l'Isar. Plans et maquettes étaient déjà achevés grâce au concours de l'architecte renommé Gottfried Semper. Hélas, ce projet provoqua un tollé de protestations, vu l'impopularité de Wagner. Louis renonça donc, mais ne pardonna jamais à sa capitale de lui avoir forcé la main. Si le concept avait abouti, ce qui aurait donné un essor culturel considérable à la ville, le Roi n'aurait sans doute pas fui si souvent hors d'elle. C'est aussi pour cette raison que Louis participa activement à la fondation de Bayreuth, même s'il n'approuvait pas le choix de cette ville.

L'architecte et professeur d'architecture allemand Gottfried Semper est né à Hambourg le 28 novembre 1803 et mort à Rome le 15 mai 1879. Il utilisait avec parcimonie les formes de construction historiques et travaillait sur le modèle des proportions harmonieuses de l'architecture italienne de la Renaissance. L'opposition entre Hegel et Semper va délimiter tout un espace de pensée au XIXe siècle.

Gottfried Semper est, avec Karl Friedrich Schinkel, l'un des plus importants représentants de l'historicisme Romantique allemand, mais aussi l'un des tout premiers fonctionnalistes, et un grand théoricien de l'architecture.

Formé à Munich et à Paris, il entreprit de nombreux voyages, dont un en Italie (avec Ernst Hänel) et un en Grèce (il écrit sur la polychromie dans l'architecture grecque, polychromie qu'il sera l'un des Iers à préconiser pour l'architecture moderne) .

Gottfried Semper connaît parfaitement l'histoire de l'architecture lorsqu'il obtient une chaire à l'Académie de Dresde (1834) . Cette ville possède son œuvre la plus célèbre, l'Opéra (où Wagner remportera ses Iers succès) : édifié en 1837-1841, il sera reconstruit par Semper en un style différent après l'incendie de 1869. La Ire version, de facture néo-Renaissance (relents de palladianisme) , laissait voir de l'extérieur la fonction et l'organisation interne du bâtiment

: façade courbe (semi-circulaire) évoquant l'emplacement réservé au public. La seconde version (1871-1878) est néo-Baroque ; sans changer la configuration générale de l'édifice, elle ne démontre plus le rôle de ses différentes parties (et la raison de leur agencement) , la décoration y reprenant figure de masque. Curieux retournement, car Semper est l'un des rares architectes du XIXe siècle, surtout dans le mouvement de l'historicisme Romantique, à penser l' « ornement » (il aura une grande influence sur Adolf Loos) et à le penser en termes structuraux : la décoration ne doit pas être plaquée, mais elle doit jouer un rôle par rapport à une fonction globale de l'édifice et s'adapter historiquement, spatialement à la configuration du bâtiment. Semper édite une revue dont le titre est significatif (si on le rapproche du nom du groupe hollandais, « De Stijl » , gravitant autour de Mondrian) , « Der Stil » (1861-1863) , dont le thème principal est que tout détail signifie et que rien, dans un bâtiment comme dans la vie quotidienne, n'est accessoire ou indifférent.

...

Gottfried Semper publie « Der Stil » en 1860. Pour Semper, l'art est d'abord une technique appliquée à un matériau pour l'accomplissement d'une fonction. Il est par ailleurs le 1er à étudier l'art primitif en tant que tel, notamment en se penchant sur le cas d'un village māori et d'une hutte cérémonielle Carib. C'est une perspective évolutionniste qu'il développe par le biais d'une histoire comparée des styles, sans pour autant se réduire à une recherche des origines de la représentation artistique. Selon lui, chaque style n'est pas le témoin d'une évolution culturelle (« on ne trouve pas d'enfance dans les styles ») , mais synthétise plutôt des techniques soumises à l'évolution et certaines formes mentales que toute représentation suppose. Semper veut associer les aspects techniques et constructifs à l'aspect artistique, tentant de rendre l'art et la technique indissociables. Il considère en outre la « parure » ou l'habillement comme nécessaire, car la forme doit se manifester comme un symbole signifiant et comme une création humaine autonome. Il souligne ainsi 2 aspects de la forme architecturale que sont la forme constructive et la forme symbolique, lesquelles sont pour lui indissociables et doivent s'exprimer à travers la façade.

La pensée de Semper tout comme celle de Viollet-le-Duc sont toutes deux dominées par le transformisme. Ils considèrent que c'est le besoin qui génère les différentes aptitudes de l'homme à créer, tout entier soucieux de progrès et animé par le sentiment de la liberté. Certes, le modèle idéal est à chercher du côté des Grecs anciens, pour Semper, tandis que Viollet-le-Duc est hanté par l'émancipation laïque dont témoignerait la société du bas Moyen-âge. Mais, depuis les arts appliqués jusqu'au monument d'architecture le plus abouti, les œuvres de l'homme révèlent qu'un même modèle s'y exprime à travers une succession de transformations. Ce modèle, Semper le nomme « forme fondamentale » ; Viollet-le-Duc, « loi d'unité » établie sur une structure. L'un comme l'autre subissent l'influence, directe pour Semper, indirecte pour Viollet-le-Duc, de la pensée de Goethe ; l'un et l'autre ont considéré les classifications de Cuvier et sa conception de la reconstitution des créatures animées comme le paradigme de leur approche du monument ancien. L'analyse du style leur permet de remonter le cours de la pensée logique à l'œuvre dans chaque création humaine, aussi modeste soit-elle.

Cependant, Semper conçoit l'intervention sur des monuments anciens avec un respect et une prudence que Viollet-le-Duc pourrait lui envier. À ce point de leur pensée, on peut dire que Semper se montre plus moderne que Viollet-le-Duc.

4 décembre 1864 : Création à Munich, en présence du Roi, de l'Opéra « Der fliegende Holländer » sous la direction de Richard Wagner.

Février 1865 : Les Ires attaques (anonymes et publiques) visent la relation à la Cour de Richard Wagner avec le Roi Louis II de Bavière. Il a toujours été faux de prétendre que Wagner avait une quelconque influence politique sur Louis. Le Roi ne tolérait pas que quiconque lui dictât ses ordres, ou même qu'on cherchât à le subvertir d'une manière ou d'une autre. Wagner s'y est cependant essayé sous la pression prussienne. Or, Louis II, dès que la question politique était abordée changeait immédiatement de sujet. Les multiples tentatives de Wagner pour que le Roi remanie son cabinet échouèrent lamentablement. De plus, ses idées personnelles n'ont jamais souffert d'une influence extérieure.

Mars 1865 : Richard Wagner présente au Roi Louis II son rapport intitulé, « Bericht an Seine Majestät König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule » pour la construction d'une école de musique allemande.

Richard Wagner fait la connaissance de Cosima, la fille de son ami Franz Liszt et de la comtesse Marie d'Agoult. Cosima est de 24 ans la cadette de Wagner. Les deux amorcent une liaison immorale : le 1er enfant « illégitime », la petite Isolde, naît le **10 avril 1865**. Ce même jour, le chef Hans von Bülow (l'époux de Cosima et un fervent partisan de Wagner) dirige une répétition de « Tristan » .

10 avril 1865 : Richard Wagner and Cosima's 1st child, Isolde, is born.

Despite the fact that Wagner stole away the 35 year old Hans von Bülow's wife, Cosima, Bülow remains devoted to Wagner's music.

Mai-juin 1865 : Bruckner se déplace à Munich pour la création de l'Opéra de « Tristan und Isolde » de Richard Wagner, sous la direction du chef Hans von Bülow. Rencontres avec Wagner et von Bülow. Ires représentations de la Symphonie n° I en ut mineur (**WAB 101**) .

5 mai 1865 : « Mon roi, Mon gracieux tant aimé. Ce que vous êtes pour moi ne saurait se définir. Je vous aime comme je ne l'aurais jamais rêvé. » (Richard Wagner à Louis II.)

10 juin 1865 : Ire représentation, en présence de Louis II, de l'Opéra « Tristan und Isolde » de Richard Wagner au Théâtre National de Munich, sous la direction de Hans von Bülow. Hostilité grandissante de l'entourage du Roi à l'endroit de Richard Wagner.

In Munich, the premiere of Richard Wagner's Opera « Tristan und Isolde » finally occurs, conducted by Bülow. It turns the musical world upside-down with its 5 hours of evaded cadences, rampant chromaticism, and orgasmic love-scenes.

17 juillet 1865 : Richard Wagner commence à dicter à Cosima son autobiographie intitulée, « Ma vie », suscitée par Louis II de Bavière. Le compositeur mêle les aveux les plus francs et les dissimulations les plus stratégiques : il ne fallait scandaliser le Roi, ni par trop de fidélité aux positions politiques des années de Dresde, ni par trop de détails sur la rencontre avec Cosima.

Août 1865 : La Ire esquisse de la prose de « Parsifal » est rédigée.

25 août 1865 : Le Roi Guillaume de Prusse rend visite au Roi Louis II à Hohenschwangau, pour son 20e anniversaire de naissance.

Septembre 1865 : Essai de Richard Wagner, « Was ist deutsch ? » .

Richard Wagner se mêle de politique. Louis II réfute les déclarations antisémites de son ami.

Pour comprendre le discours musical de Richard Wagner, il convient de replacer ses œuvres dans le contexte politique et idéologique de son époque : un nationalisme de grandeur qui débouche sur le pan-germanisme.

S'il a fait preuve de modernité au plan musical, sa musique a constitué l'instrument privilégié d'expression de son engagement politique à une période clé de l'Histoire alors que la construction d'un nouvel État est imminente.

D'abord adepte d'idées libérales et républicaines, voire anarchistes, Richard Wagner défend l'idée d'une Saxe indépendante et prend une part active aux mouvements révolutionnaires de 1849. Il mène, jusqu'en 1864, une vie tumultueuse de proscrit, interdit de séjour dans plusieurs États allemands. Mais il a aussi été l'ami des Rois, principalement de Louis II de Bavière qui admire en lui un novateur et dont il devient l'ami et le confident à partir de 1864. L'artiste écrit lui-même ses livrets pour obtenir une synthèse entre la parole et le son afin de créer un véritable discours musical. Il conçoit l'art lyrique comme un « art total » ou un « art-religion » (dramaturgie) dans laquelle tout est lié : théâtre, musique, poésie, peinture. Il exprime ses théories esthétiques dans plusieurs ouvrages :

« Opéra et drame » en 1850 ; « l'Art et la révolution » , « Lettre sur la musique » en 1860.

Louis II de Bavière voue un véritable culte au musicien depuis son enfance. En 1864, il le rencontre, règle ses dettes et lui accorde une pension considérable. Mais le compositeur doit quitter la Bavière à la suite des intrigues de Cour provoquées par ses ennemis qui le soupçonnent d'influencer le jeune Roi, et se retire en Suisse. Afin de faire jouer ses Opéras, Wagner fait construire le « Festspielhaus » à Bayreuth grâce à la générosité de Louis II de Bavière et organise le 1er Festival en 1876. À l'époque, la Bavière est un Royaume indépendant, membre de la Confédération germanique aux côtés de la Prusse en 1870 lors de la guerre franco-allemande. Indemnisé par Bismarck, Louis II finit par accepter l'idée d'un Empire allemand avec à sa tête le Roi de Prusse, Guillaume de Hohenzollern. La Bavière est intégrée à partir de 1871 au projet de Bismarck, Chancelier d'Allemagne.

Admirateur des régimes autoritaires, Richard Wagner devient l'apôtre du pan-germanisme, soutenant la primauté de la culture et de la race allemande et l'infériorité des races latines dans ses nombreux écrits en plus de ses œuvres

musicales : « Art Allemand et politique allemande » en 1865 ; « Lettre à Nietzsche » en 1878 ; « Héroïsme et christianisme » en 1881. Dans ceux-ci, il dévoilait son opinion antisémite et s'attaquait en particulier aux musiciens juifs. Dès 1850, il publie son 1er essai : « le Judaïsme dans la musique », mais sous un pseudonyme. Pour lui, les musiciens juifs ne pouvaient pas être en relation avec « l'esprit authentique » du peuple allemand. Au XIXe siècle, l'art lyrique passe de l'art du divertissement à un art de l'expression et de l'approfondissement du sentiment national et Wagner apparaît dans ce contexte comme le musicien de l'Allemagne nouvelle, caractérisée par sa volonté de domination.

Après 1847, Wagner renonce au drame historique pour s'inspirer exclusivement des légendes germaniques. La Tétralogie est un cycle de 4 Opéras : « l'Or du Rhin » en 1869 ; « la Walkyrie » en 1870 ; « le Crépuscule des Dieux » en 1876 ; « Siegfried » en 1876. Elle est inspirée de la mythologie germanique « le chant des Nibelungen », poème épique du Moyen-âge. Le thème de la race est présent dans toute l'œuvre mais principalement dans « la Walkyrie » : les Walkyries étant des vierges guerrières qui servaient le dieu Odin. Wagner qui s'est établi à Bayreuth en 1872 avec Cosima, la fille de Franz Listz, dans un luxe tapageur, meurt à Venise en 1882 après avoir composé « Parsifal ». Son œuvre et ses idées sont l'illustration d'un nationalisme de grandeur, exaltation du sentiment national allemand.

...

Comme Richard Wagner a su se frayer un chemin en direction des riches et des puissants qui l'ont adulé et statué à Bayreuth et ailleurs, on omet souvent de rappeler qu'il fut, dans sa jeunesse, un authentique Romantique révolutionnaire et qu'il participa au soulèvement de Dresde ; il dut même fuir cette ville, en 1849, après avoir fait de l'agitation aux côtés d'un révolutionnaire autrement plus célèbre, Mikhaïl Bakounine. Mais de 1849 à 1871, Wagner avait fini par choisir son camp, celui des forces de la restauration et du conservatisme. Il avait dû affronter la misère pendant quelques années et cette épreuve avait suscité en lui une profonde aspiration : ne plus jamais être dans le besoin, pouvoir se procurer tout ce dont il avait besoin. Il suffit de relire les lignes échangées avec le roi Louis II de Bavière pour s'en convaincre. Il aspirait à devenir un musicien, un artiste d'État, être pensionné dès son plus jeune âge ! Et dans cette quête éperdue d'un bonheur matériel stable, Wagner a considéré que la juiverie, comme il aimait la nommer, était un obstacle sur son chemin. Ce qui explique que son pamphlet « la juiverie dans la musique » n'est nullement une improvisation ni une œuvre de circonstance, mais une véritable profession de foi, un témoignage crucial de sa « Weltanschauung ». Mais cette judéophobie, cet antisémitisme imprégnait largement, comme on l'a relevé supra, l'air du temps, le « Zeitgeist ». Même du côté juif, on pouvait lire les déclarations grinçantes d'un Henri Heine qui n'hésitait pas à maudire la vallée du Nil d'où les enfants d'Israël ont pu s'enfuir pour survivre jusqu'à son époque. Ce Heine qui considérait le judaïsme non point comme une religion (bonne ou mauvaise) mais comme une véritable maladie. À ses yeux, les Juifs souffraient d'une triple affliction : la souffrance, la pauvreté et la maladie car leur judéité n'était rien d'autre qu'une pathologie ! Wagner n'a donc pas tout inventé, l'idéologie antisémite avait déjà de solides soutiens dans le monde des idées. Le pamphlet de Wagner, publié pour la 1re fois en 1850, connut une ré-édition en 1869. Et dans sa lettre à Madame Marie Mouchanoff, Wagner justifie son point de vue, n'hésite pas même à l'aggraver : il se complait dans une sorte de victimologie qui est le fruit de son imagination.

Pour parachever sa volonté de délégitimer le peuple juif, réputé le peuple élu, Wagner n'hésite à faire du peuple

allemand le peuple originel, l'« Urvolk », une idée déjà utilisée par Fichte dans ses « Discours à la nation allemande ». Mais l'aspect le plus inquiétant et qui pouvait augurer de la suite, à l'insu de son auteur probablement, concerne l'affirmation du caractère indélébile des traits juifs (« jüdische Merkmale »). Certains antisémites allaient jusqu'à assurer que même la conversion n'y changerait rien. Si l'on pousse un tel raisonnement jusqu'au bout de sa logique criminelle, on aboutit à l'extermination pure et simple. Cependant, on ne trouve pas une telle déclaration explicitement énoncée dans l'ensemble de l'œuvre de Richard Wagner. Mais on est conduit à se poser la même question : pourquoi un tel acharnement ? Une telle obsession ? Certes, Wagner a pu avoir des concurrents juifs (Giacomo Meyerbeer, Jacques Offenbach), mais cela justifiait-il une telle attitude ? À près de 20 ans d'intervalle, cette monomanie n'avait pris une ride, bien au contraire, elle s'affirmait avec toujours plus de force. L'historien des idées Hans Mayer, cité par Pierre-André Taguieff, rappelle que l'Allemagne de cette époque, en gésine d'un sauveur, voulait voir dans tout artiste créatif et inspiré, un sorte de génie, de sauveur ou de prophète, porteur d'un idéal quasi-messianique. Il n'est pas exclu que Wagner se soit senti investi d'une telle mission. Héros et prophète de l'Allemagne et de son génie insurpassable qu'il incarnait pleinement, quiconque se dressait sur son chemin devenait son ennemi et « eo ipso » celui de l'Allemagne dans son ensemble !

Le grand compositeur était animé d'un énorme ressentiment et éprouvait tant de sentiments de frustration : ainsi, après son échec retentissant à Paris, il envisagea, d'après le journal intime de sa femme Cosima, de demander à Bismarck d'écraser Paris sous les obus de son artillerie, voire même de brûler la capitale française qui faisait figure de grande pécheresse à ses yeux : vouloir annihiler toute une métropole au motif exclusif qu'elle n'avait pas honneur à l'un de ses drames musicaux. Wagner n'avait probablement jamais feuilleté le livre de Jonas qui exhale son dépit lorsque le Seigneur refuse d'annihiler Ninive et tous ses habitants.

...

Le jeune Wagner, dans son fameux essai « le Judaïsme dans la musique » (« Das Judentum in der Musik »), publié sous pseudonyme dans la « Neue Zeitschrift für Musik » de Leipzig, les 3 et 6 septembre 1850, puis sous son nom en 1869, il dénonce l'émancipation des Juifs comme instrument de leur domination, reprenant ainsi le thème des Juifs « Rois de l'époque », largement diffusé par la littérature anti-juive des années 1840 (en référence aux Rothschild, comme chez Toussenel). En 1889, le socialiste français Auguste Chirac refera les chemins de Toussenel, en identifiant clairement l'ennemi : « Les Rois de la République, c'est-à-dire les Juifs et leurs valets. ». À partir du milieu du XIXe siècle, le thème de la « judaïsation » de la société moderne circule dans tous les milieux sociaux, en France comme en Allemagne, où la dénonciation du pouvoir de l'argent ou du capitalisme est idéologiquement dominante. Ce thème politiquement transversal est élaboré aussi bien par les révolutionnaires (Fourier, Toussenel, Blanqui, Tridon, Regnard, Chirac) que par les contre-révolutionnaires et traditionalistes catholiques (Bonald, Gougenot des Mousseaux, Chabauty, Drumont).

La « judaïsation de l'art moderne » et plus généralement de la culture, effet pervers de l'émancipation, c'est pour Richard Wagner le triomphe du « Juif cultivé », du Juif moderne sorti du ghetto, perçu et dénoncé comme le type même du « parvenu ». La thèse centrale de Wagner est que les Juifs modernes ont transformé l'art en marchandise. Ce que les grands artistes des siècles passés ont conquis « au prix d'efforts qui ont dévoré leur joie et leur vie, le

Juif d'aujourd'hui en fait un effet de commerce artistique (Kunstwarenwechsel) ». En outre, l'art produit par les Juifs n'est fait que d'emprunts et de plagiat : « Qui donc se rend compte, en voyant ces petites jongleries maniérées, qu'elles ont été arrosées par la sainte sueur du génie de 2 millénaires ? ». Point donc de génies chez les Juifs, seulement des intermédiaires, des plagiaires et des marchands. Ni la génialité ni l'originalité ne se rencontrent chez les Juifs modernes. La musique de Felix Mendelssohn-Bartholdy, par exemple, ne peut émouvoir en nous que « l'imagination avide de distractions », notre « imagination capricieuse », mais se montre incapable d'affecter « notre aspiration intime, purement humaine, à une claire vision artistique ». Bref, elle est impuissante « à produire sur notre cœur et en notre âme cette impression saisissante que nous attendons de l'art ». Les musiciens juifs seraient dénués d'inspiration et leurs œuvres dépourvues d'authenticité.

Au passage, revenant sur les années où (selon lui) il s'est fait le champion de la cause des Juifs en luttant pour leur émancipation, Richard Wagner glisse cette confidence : « Malgré tous nos discours et tous nos écrits en faveur de l'émancipation des Juifs, nous éprouvons toujours, dans notre contact réel, effectif avec eux, une répulsion involontaire. ». Les Juifs étant étrangers à l'« esprit populaire » (« Volksgeist ») proprement allemand, il n'y a pas à s'étonner de ce que les Allemands éprouvent une « aversion instinctive » à leur égard. Une fois émancipés, les Juifs sont voués à intervenir dans la culture allemande comme des intrus. Et Wagner s'indigne de ce qu'ils auraient mis la haute main sur « la vie spirituelle publique, sur la politique, la littérature et l'art, notamment la musique et le théâtre ». Toutefois, pour Wagner, cette intrusion n'aurait pas eu lieu si la culture allemande n'était pas elle-même tombée en décadence. La « judaïsation » de la production artistique ne fait donc que suivre et accélérer le mouvement de décadence de l'art. Comme il l'écrit : « Les Juifs n'ont pu s'immiscer dans notre art qu'une fois celui-ci devenu organiquement inapte à la vie. ». C'est pourquoi Wagner, dans sa correspondance avec le roi Louis II de Bavière, peut solliciter l'image du cadavre rongé par les vers : « Un mourant ne tarde pas à être trouvé par les vers, qui achèvent de le décomposer et se l'assimilent. ». Tel serait le destin animal des « Juifs cultivés ».

La seule voie qui, selon Wagner, s'offre au Juif en quête de rédemption, est celle de la négation volontaire : « Devenir homme avec nous, cela signifie en tout lieu, pour le Juif, cesser d'être juif. ». C'est-à-dire la voie de l'auto-destruction des Juifs en tant que juifs. Comme le note Jacob Katz, ce que Wagner attend des Juifs, c'est qu'ils procèdent eux-mêmes à leur déjudaïsation, unique voie d'accès à l'humanité véritable. L'idée normative est celle d'une auto-suppression des Juifs en tant que juifs. À la fin de son pamphlet, s'adressant aux Juifs, il leur déclare sans fard : « Prenez part sans réserve à cette œuvre de rédemption, où la destruction de soi régénère, et alors nous serons unis et indistincts. Mais considérez qu'il n'existe qu'un seul moyen de conjurer la malédiction pesant sur vous : la rédemption d'Ahasverus - l'anéantissement. ». Wagner joue ici sur la représentation sociale d'Ahasverus, le Juif éternel, éternellement errant. Le Juif errant (« der ewige Jude »), figure du Marcheur éternel, est connu sous les noms de « Cartaphilus » (Cartaphile), Ahasverus ou Ahasver (depuis le XVI^e siècle), ou encore Isaac Laquedem. La légende met en scène un savetier qui, à Jérusalem, aurait repoussé Jésus quand celui-ci, écrasé sous le poids de la croix, s'appuyait un instant au mur de sa maison. Jésus lui aurait lancé : « Je vais mourir et trouver le repos, mais toi tu erreras éternellement. ». Depuis, banni et misérable, Ahasverus errerait dans le monde. ».

Pour Wagner, les Juifs n'ont jamais cessé d'incarner la figure du Juif errant. Le mot « anéantissement » qu'il utilise est, à l'évidence, ambigu, et marque, dans l'usage public qu'il en fait, une hésitation entre l'expulsion totale et

l'assimilation radicale des Juifs. Dans sa préface au pamphlet, Wagner évoque bien l'éventualité d'une « expulsion violente de l'élément étranger qui nous ronge », mais il finira par opter pour l'assimilation, celle-ci étant interprétée comme méthode de salut. Quoi qu'il en soit, chez Wagner, le mot « anéantissement » ne paraît pas signifier extermination physique. Une interprétation plus conforme à l'esprit wagnérien doit partir du principal reproche fait aux Juifs par le musicien : celui de « vouloir » plus intensément que les autres peuples. En termes schopenhauériens, c'est le « vouloir-vivre » égoïste que Wagner demande aux Juifs d'anéantir en eux-mêmes. Néanmoins, sans parler des idéologues anti-juifs radicaux qui y trouveront de quoi stimuler leurs fantasmes criminels, de nombreux historiens ont interprété la conclusion du pamphlet comme un appel, aussi équivoque soit-il, à l'élimination physique des Juifs. Jacob Talmon va jusqu'à voir dans le pamphlet wagnérien un « moment décisif » sur la « route conduisant à Auschwitz » .

Dans son autobiographie, Wagner reviendra sur les circonstances de la publication de son essai polémique, en présentant les réactions hostiles qu'il a provoquées comme une preuve irrécusable de la puissance juive :

« Je me sentis poussé à examiner à fond la question de l'ingérence des Juifs modernes dans la musique, à montrer leur influence et à énumérer les signes caractéristiques de ce phénomène. J'exprimai mes pensées là-dessus en une longue dissertation que j'intitulai " le Judaïsme dans la musique ". Le scandale que causa cet article, l'effroi qu'il répandit sont indescriptibles. Les hostilités incroyables auxquelles j'ai été en butte jusqu'aujourd'hui de la part de tous les journaux d'Europe ne sont compréhensibles qu'à celui qui a été témoin de l'éclat provoqué par ma publication et qui sait que la presse européenne est presque exclusivement entre les mains des Juifs. »

Lors d'une visite à Nuremberg, en juillet 1877, Wagner et son épouse Cosima se disent « très choqués sur la place Hans Sachs par la synagogue, d'un luxe insolent », incident qui aura un écho dans l'article de Wagner, « Voulons-nous espérer ? », où le motif scandaleux réapparaît comme suit :

« À Nuremberg, le monument à Hans Sachs a pour vis-à-vis une imposante synagogue dans le plus pur style oriental. » .

Le Juif, à ses yeux, constitue un alliage répulsif de luxe insolent et d'orientalité aussi choquante qu'inquiétante. À la fin des années 1870, Wagner se déclare partisan « d'interdire les fêtes juives et les prétentieuses synagogues ». Peu après que le démagogue antisémite Adolf Stöcker a lancé à Berlin, le 19 septembre 1879, ses attaques contre les Juifs et leur « arrogance », Cosima Wagner note dans son journal, le 17 octobre :

« Je suis en train de lire un très bon discours du pasteur Stöcker sur le Judaïsme. Richard est partisan d'une expulsion complète. Nous constatons en riant que son article sur les Juifs semble bien avoir été à l'origine de ce combat. »

Dans une lettre adressée le 16 janvier 1881 au nouvel ami français du couple, Gobineau, dont Cosima et Richard lisent les écrits avec passion depuis l'automne 1880, Cosima confie à son correspondant :

« Je vois l'Allemagne comme le monde Romain : " pourrie d'éléments sémitiques ". Et tout moniale que je sois, cela me contrarie et je voudrais me démener. »

Ce sentiment d'une invasion ou d'une infiltration juive (ou « sémitique »), dans le langage pseudo-savant de l'époque) est partagé par les époux Wagner. Partisan de l'expulsion des Juifs, Wagner se heurte cependant à un obstacle : si en effet, comme il le pense, la « judaïsation » de la vie moderne est accomplie, s'il est vrai que « le Juif est en nous » (ainsi que l'affirmera le wagnérien Chamberlain), alors il est trop tard pour réagir avec efficacité.

Mais l'antisémitisme peut aussi, chez Wagner, prendre l'allure d'une sociologie critique sommaire, fondée sur la thèse d'une domination de l'esprit capitaliste, extension de l'esprit d'usure, et expression de l'esprit juif. En 1879, dans sa « Lettre ouverte à Ernst von Weber », Wagner décrit la société moderne, composée d'individus errants, égoïstes et jouisseurs, comme la matérialisation du triomphe de l'esprit juif :

« L'Ancien Testament a triomphé aujourd'hui et, de rapace qu'il était, le fauve est devenu calculateur. »

Mais le triomphe de la rationalité instrumentale ne fait pas disparaître le « fauve », c'est-à-dire l'homme totalement étranger au sentiment religieux, qui a simplement revêtu l'habit capitaliste. La « judaïsation » semble en effet, pour Wagner, aller de pair avec la déchristianisation, sous la bannière du Progrès :

« Il semble que le progrès de la civilisation, en donnant à l'homme une attitude indifférente à l'égard de Dieu, ait fait de lui un véritable fauve. »

Selon le même geste idéologique, les antisémites anti-capitalistes dénoncent, depuis au moins les années 1840, la société capitaliste comme la réalisation historique du judaïsme, disons, l'esprit d'usure devenu « habitus », manière d'être banalisée, attitude normale de l'individu moderne. Le capitalisme, règne de l'argent et triomphe du spéculateur, est perçu et dénoncé comme un « judaïsme » généralisé. C'est la thèse soutenue par le jeune Marx, en 1844, pour qui l'argent est « le dieu jaloux d'Israël ». Il s'ensuit que le règne de l'argent, c'est le règne du Juif. Wagner peut être considéré comme l'un des grands représentants de l'« antisémitisme révolutionnaire » en Allemagne. Mais c'est à l'art qu'il confère la fonction d'une « religion de l'avenir » susceptible d'assurer la « régénération » révolutionnaire contre le mouvement décadentiel du monde « bourgeois ». Dans « le Mythe du XXe siècle », Alfred Rosenberg insistera sur cette dimension du wagnérisme :

« Un art comme religion, c'est ce que Wagner a voulu. Il combattit, aux côtés de Lagarde, seul contre le monde bourgeois capitaliste des Alberich et, en plus du don de soi, il sentit aussi quel était son devoir au service de son peuple. Il déclara sans se décourager pour autant : " Je ne comprends plus le monde ", et il voulait en créer un autre, pressentant alors l'aurore d'une nouvelle vie. Contre lui se dressaient une presse mondiale corrompue, un esprit bourgeois repu, une époque totalement dépourvue d'idées. Et bien qu'aujourd'hui beaucoup se sentent soit étrangers, soit sympathisants de la forme de pensée de Bayreuth, pour la génération d'alors, cette conception fut la véritable source vitale au milieu d'une époque qui se bestialisaient. »

Le pamphlet de 1850, devenu bréviaire lorsque Wagner sera transfiguré en prophète de l'ère nouvelle, permet de comprendre pourquoi le moment wagnérien aura joué un rôle décisif, à cheval sur le champ culturel et le champ politique, dans la constitution d'un mouvement antisémite européen. Wagner a laissé en héritage aux Allemands une vision anti-juive parfaitement définie dans une lettre qu'il adressa le 22 novembre 1881 à Louis II de Bavière :

« Je tiens la race juive pour l'ennemie-née de la pure humanité et de tout ce qu'il y a de noble en elle. Il est certain, en particulier, que cette race sera notre perte à nous autres Allemands, et je suis peut-être le dernier Allemand qui, comme artiste, aura su tenir tête au judaïsme déjà omnipotent. »

Les antisémites militants, partant du diagnostic wagnérien d'une « judaïsation » de l'Allemagne (diagnostic qui est aussi celui de Bauer, de Marr, de Dühring ou de Lagarde) , vont en tirer les conclusions répondant à leurs fantasmes de « purification » et fonder leur programme d'action sur un impératif majeur : « déjudaïser » l'Allemagne. Il est significatif que, dès l'introduction de son « Manuel de la question juive » où il fait brièvement l'historique du « problème juif » (« Judenproblem ») en Allemagne, Theodor Fritsch, le « vieux Maître de l'antisémitisme allemand » (comme l'appelait affectueusement Adolf Hitler) , ait placé son éloge du pamphlet de Wagner entre le rappel du célèbre écrit de Martin Luther, « les Juifs et leurs mensonges » (1543) , et celui des pamphlets anti-juifs des années 1860 et 1870, notamment ceux de H. Naudh et de Wilhelm Marr. Certes, dans le monde mythique recréé par Wagner, « déjudaïsation » signifie « régénération » , mais la politisation du programme wagnérien va réduire le champ de signification du terme « régénération » , minorant sa dimension religieuse et majorant sa visée raciale, après que son gendre et admirateur Houston Stewart Chamberlain, à partir de 1899, eut porté le message dans les milieux pan-germanistes et « völkisch » . Avant même son séjour à Vienne (où il s'installe en février 1908) , le jeune Adolf Hitler est un adepte du culte wagnérien. Et, comme on sait, l'apothéose du wagnérisme comme vision esthétique et antisémite du monde aura lieu sous le 3e « Reich ».

Chez les idéologues antisémites allemands de la fin du XIXe siècle, le programme de déjudaïsation comporte un volet politique minimal : priver les Juifs de leurs droits civiques. Les plus radicaux proposent l'expulsion de tous les Juifs, non sans laisser entendre, comme l'antisémite anti-chrétien Dühring, qu'ils pourraient être éliminés physiquement. Dühring affirme en effet que le massacre et l'extermination (« Ertötung und Ausrottung ») sont le seul moyen de détruire le judaïsme (« Judentum ») . En 1901, dans la 5e édition refondue de son livre sur la « question juive » , ce socialiste anti-marxiste exige « l'anéantissement (« Vernichtung ») de la nation juive » . Il suppose que seules « la terreur et la force brute » peuvent venir à bout des Juifs, ces « étrangers parasites » . Dans l'édition posthume du même ouvrage (corrigé en 1920) , il affirme en guise de conclusion qu'il « n'y a pas de place sur la Terre pour les Juifs » .

Fin mars 1944, avec l'aval du « Führer » , Alfred Rosenberg rencontre Hans Frank à Cracovie, en vue d'organiser un Congrès anti-juif international. Parmi les invités, outre les dignitaires et les universitaires nazis (Joachim von Ribbentrop, Josef Goebbels, Hans Friedrich Karl Günther, Walter Groß) , sont pressentis le « Grand Mufti de Jérusalem » , Vidkun Quisling, Giovanni Preziosi, René Martial, Alexis Carre, Léon Degrelle, Louis-Ferdinand Céline et John Amery (lequel, identifié comme étant « un quart juif » , sera rayé de la liste) . À la mi-juin, Adolf Hitler décide d'annuler ce Congrès, jugé inopportun compte tenu de la situation sur le front. Mais le raciologue Günther a déjà rédigé sa communication, qu'il a significativement intitulée « L'invasion des juifs dans la vie culturelle des nations » . À la fin de la Seconde Guerre mondiale, dans une atmosphère apocalyptique, l'antisémitisme culturel dont Richard Wagner a été le prophète dès le milieu du XIXe siècle est toujours à l'ordre du jour chez ses héritiers Nationaux-Socialistes : la hantise de la « judaïsation » (« Verjudung ») de la culture est restée profondément enracinée dans les mentalités.

On sait que, pour Kant, qui trouve dans la foi chrétienne l'expression de la pure religion morale qu'il préconise, la loi de Moïse n'est qu'une constitution politique, ce qui lui fait soutenir la thèse d'une totale hétérogénéité entre judaïsme et christianisme :

« Le judaïsme n'est point proprement une religion, mais simplement une association d'un certain nombre d'hommes qui, sortis d'une même souche particulière, se sont formés en République sous de pures lois politiques et non, par conséquent, en Église. Sans croyance à une vie future, nulle religion ne peut être imaginée or, le judaïsme, comme tel, pris dans sa pureté, ne contient absolument aucune croyance religieuse. Il s'en faut de beaucoup que le judaïsme ait constitué une époque de l'Église universelle, une Église universelle même pour son temps ; on peut plutôt dire qu'il a exclu le genre humain entier de sa communion ; il se regardait comme le peuple élu de Jéhovah, ce qui lui attirait l'inimitié de tous les peuples et excitait la sienne envers eux. »

Dans « le Conflit des facultés », Kant va plus loin encore que cette analyse critique et démystificatrice, et envisage une singulière « épuration » du judaïsme que pourraient accomplir certains Juifs, car il ne s'agit pas de « rêver d'une conversion générale des Juifs (au christianisme, comme foi messianique) » : le rejet du « vêtement de l'ancien culte désormais inutile », qui fait même « plutôt obstacle à toute véritable disposition religieuse », et l'adoption de la religion de Jésus. Telle est la voie qui, selon Kant, conduit à « l'euthanasie du judaïsme », promesse d'un avenir où il n'existera plus « qu'un seul berger et un seul troupeau » : « L'euthanasie du judaïsme est la pure religion morale, avec l'abandon de tous les anciens dogmes. ». Pour accéder à la vraie moralité et au véritable sentiment religieux, les Juifs n'ont d'autre choix que celui de devenir chrétiens. Richard Wagner, dans son essai « Connais-toi toi-même », rédigé après sa conversion au christianisme (en guise de « commentaire » à « Religion et Art », 1880), semblera répéter en écho le « grief » Kantien :

« En réalité, il (le Juif) n'a pas de religion du tout, il n'a que la croyance en certaines promesses de son Dieu ; contrairement à toute vraie religion, celles-ci ne concernent aucune vie intemporelle au-delà de la vie réelle, mais uniquement notre vie sur terre, où, il est vrai, sa race est assurée de l'Empire sur toute chose animée et inanimée. »

Devenu chrétien, Richard Wagner réaffirme ainsi le « vieil antagonisme entre christianisme et judaïsme », comme en témoignent nombre de notations dans son journal, suggérant soit de rompre avec l'Ancien Testament, soit d'en « purifier la Révélation ». La religion authentique qu'est le christianisme ne saurait se fonder sur la fausse religion qu'est le judaïsme : « La doctrine chrétienne s'appuie sur la religion juive et c'est là sa perte. » .

Dans son fameux essai paru au printemps de 1903, « Sexe et caractère », où il consacre un chapitre polémique (connu d'Hitler) aux Juifs, Otto Weininger refait le chemin de Kant sur la question et, après avoir brièvement argumenté, conclut à son tour que « le Juif est l'homme le plus éloigné qui soit de toute religion et de toute foi religieuse ». La « religion juive » est donc mal nommée : elle n'est pas « une doctrine du sens et du but de la vie, mais une tradition historique ». Weininger, s'inspirant librement autant de Kant que de Chamberlain, mêle les affirmations brutes aux arguments plus ou moins spécieux :

« Ce qui me semble résumer l'essence la plus profonde du Juif est son irrégiosité. Ce n'est pas le lieu d'analyser ici

le concept de religion. Je vise en elle ici l'aveu et la reconnaissance PAR l'homme de tout ce qui est vie éternelle EN LUI et qui ne peut se prouver ni se déduire. Or le Juif est par excellence un homme SANS FOI. La fin est l'acte par lequel l'homme accède à l'être. La foi religieuse ne fait que se rapporter plus particulièrement à l'être non-limité dans le temps, l'être absolu, qu'elle appelle, elle, éternelle. Le Juif n'EST rien pour cette raison profonde qu'il ne CROIT en rien. »

Weininger résume ainsi sa thèse :

« Le Juif n'est donc pas l'homme religieux qu'on a souvent voulu voir en lui, mais l'homme irréligieux par excellence. »

Plus précisément, ce que Weininger pointe chez « le Juif », c'est l'absence d'héroïsme et de dévotion. Or, si « toute foi est héroïque », « le Juif ne connaît ni le courage, ni la crainte, comme sentiment de la foi menacée ; il n'appartient ni au royaume de la lumière, ni à celui de l'ombre ». Weininger peut dès lors prétendre corriger Chamberlain qui, dans la « Genèse du XIXe siècle », a lui-même repris à son compte, en les ré-interprétant, certains éléments de la vision Kantienne du judaïsme :

« Ce n'est donc pas, comme le croit Chamberlain, la mystique, mais bien la dévotion, qui manque le plus au Juif. S'il pouvait être au moins matérialiste ou évolutionniste convaincu ! Mais il n'est pas critique, il est censeur ; et il n'est pas sceptique au sens du doute méthodique de Descartes, mais ironiste, à la Heinrich Heine. Comme la femme, le juif est un « être qui a besoin d'être dominé ». Weininger reprend à son compte la thèse Kantienne sur le moi intelligible comme fondement de la morale, mais affirme en même temps que les Juifs et les femmes en sont dépourvus. C'est pourquoi, pense-t-il, les Juifs manquent de dignité (au sens Kantien du terme) . Ni le Juif ni la femme ne peuvent devenir des « individualités libres, Maîtresses d'elles-mêmes ». C'est aussi « l'absence de moi intelligible » qui explique l'insociabilité des Juifs et des femmes » .

...

Louis II de Bavière devient un Roi gênant. Il ne s'occupe plus des affaires politiques, ne vit plus à Munich refusant même de recevoir ses ministres, effectue des dépenses inconsidérées pour Richard Wagner ou ses châteaux. Le peuple lui reste fidèle. Louis II de Bavière ne se sent d'ailleurs bien qu'avec les artistes ou les gens simples tels les paysans ou ses domestiques. Un complot se met en place. Un rapport basé sur de simples présomptions affirme la « folie » du Roi.

21 octobre 1865 : 1er voyage en Suisse sur les traces de Guillaume Tell.

26 novembre 1865 : Violente attaque contre Richard Wagner dans le « Volksbote » munichois :

« Il ne s'agit plus seulement de musique de l'avenir, mais de politique de l'avenir. Wagner veut supprimer l'armée ! Ce musicastre appointé, qui fut jadis à la tête d'une bande d'incendiaires assassins et voulut faire sauter le Palais Royal de Dresde, se propose à présent d'écarter le Roi de ses fidèles sujets, de l'isoler et de fomenter un Parti

révolutionnaire qui appliquera ses doctrines de traître. »

Décembre 1865 : Richard Wagner tombe en disgrâce auprès des membres de la Cour qui, jaloux de cette relation privilégiée, le soupçonnent d'influencer le jeune Roi. En effet, une dispute viscérale oppose Wagner et ses partisans et le secrétariat du gouvernement de la Cour de Bavière. La population munichoise pense que le Roi dépense trop d'argent pour Wagner, se rappelant la relation dispendieuse qu'avait le grand-père du Roi, Louis Ier de Bavière, avec sa Maîtresse, Lola Montez. Cela vaut à Wagner d'être surnommé « Lolus » par les Munichois. Louis II caresse un instant l'idée d'abdiquer pour suivre son héros en exil, mais Wagner l'en aurait rapidement dissuadé.

La « solitude monarchique et poétique idéale » que Louis II s'était lui-même choisie, n'était pas compatible avec les devoirs d'un chef d'État. Le budget privé du Roi ne pouvait non plus financer ces entreprises toujours nouvelles. Louis ne put réaliser son désir de traduire rêve et illusion en réalité.

Les 38 princes et principicules de la Confédération germanique refusent à Richard Wagner leur appui.

Le Conseil des ministres refuse les dépenses somptueuses et force le Roi à cesser son mécénat envers le compositeur.

1er décembre 1865 : Ludwig Karl Heinrich Freiherr von der Pfordten à Louis II de Bavière :

« Votre Majesté doit choisir entre l'amour et la vénération de votre peuple fidèle et l'amitié d'un homme méprisé par tout ce qu'il y a de bon et de sain dans le Royaume. »

The Saxon and Bavarian attorney and politician Ludwig Karl Heinrich Freiherr von der Pfordten was born on 11 September 1811 in Ried (Innkreis) and died on 18 August 1880 in Munich. Von der Pfordten studied law at the University of Heidelberg and Erlangen. In 1833, he became a professor in Würzburg. In 1843, he moved to the University of Leipzig ; from 1845, he served as its president and became a leader of the Saxon Liberal Party. In March 1848, he was appointed Saxon Interior Minister and Education Minister under Prime Minister Karl Braun. When Braun resigned in February 1849, von der Pfordten returned to Bavaria and was appointed Minister-President of Bavaria and Foreign Minister. Since his project to unite the German middle-sized powers under Bavarian leadership against Prussia and Austria (the so-called Trias) failed he resigned in 1859. He then was the Bavarian envoy for the Frankfurt Parliament. In 1864, von der Pfordten returned to power when King Ludwig II of Bavaria restored him. He resigned again in December 1866, since his placement efforts had failed and Bavaria had lost the Austro-Prussian War as an ally of Austria.

6 et 7 décembre 1865 : Sur fond de crise, pressé par son Cabinet, Louis II prie Richard Wagner de quitter la Bavière :

« Mon très cher ami. Quelque peine que j'éprouve, il me faut vous prier de vous rendre au vœu qui vous fut exprimé hier par mon secrétaire. Croyez-moi, j'étais contraint d'agir ainsi. Mon amour vous demeurera éternellement ; et moi aussi, je vous adjure de me conserver votre amitié. »

10 décembre 1865 : Scandals force King Ludwig II of Bavaria to banish Richard Wagner from Munich. And, so, he and

Cosima and the children move to Luzern, in Switzerland, on **December 10**.

Richard et Cosima quittent leur villa du 21 de la « Briennerstraße » aux petites heures du matin. Destination : le sud de la France. Le Roi réussira à installer Wagner et sa petite famille à la villa de Tribshen sur le lac de Lucerne, près de Genève, où il vivront de 1866 à 1872. Richard Wagner épousera Cosima au mois d'août 1870.

Échec du projet de théâtre sur les rives de l'Isar.

Richard Wagner aura trahi la confiance du Roi en voulant lui cacher sa liaison avec Cosima, la femme de son chef d'orchestre Hans von Bülow. En utilisant tous les moyens, y compris le mensonge éhonté pour cacher cette faute dans le but de sauver sa situation, Wagner tombera du piédestal où Louis l'avait placé. Désormais loin de Munich depuis décembre 1865, suite à une campagne qui le força à partir, le musicien n'entretiendra plus que des rapports surtout épistolaires avec son souverain. Celui-ci n'en continuera pourtant pas moins à le soutenir et à sauver plusieurs fois de la faillite l'entreprise Bayreuthienne.

Comme le reconnaîtra plus tard Wagner, non sans amertume : « Je dois tout au Roi ; sans lui, je ne serais rien. » .

...

Contrairement à l'opinion couramment répandue, Louis II a toujours été un fin politique, lorsque la situation l'exigeait. Il n'était certes pas politique par ambition ou par goût, mais à chaque fois qu'il le fallut, et pour le bien du Royaume, Louis prit toujours les décisions les plus avisées. Par ailleurs, rien ne l'écœurait ni ne l'indignait plus que la guerre, car, pacifiste dans l'âme, Louis ne voulait que le bonheur des peuples.

La Ire crise se produit en 1866, 2 ans après son accession au trône. La Prusse rêvait depuis longtemps, sous la pression de Bismarck, d'exclure l'Autriche de l'alliance germanique, ceci dans le but d'isoler l'Empire de François-Joseph et de renforcer l'unité allemande. Or, par tradition, la Bavière est alliée de l'Autriche et doit respecter les traités en combattant la Prusse aux côtés des autrichiens. Louis sait parfaitement que son armée est sous équipée et en nombre insuffisant. La Prusse n'en fera qu'une bouchée, risquant par la suite de maltraiter la Bavière lors d'une unification allemande qui lui paraît inévitable. Louis, contraint et forcé, ordonnera donc la mobilisation le 10 mai 1866, et, désespéré, cherchera l'appui de Richard Wagner, exilé en Suisse. Rassuré, il reviendra ouvrir la session du Parlement, puis se rendra dans l'Île des Roses au milieu du lac de Starnberg suivre désormais la suite des opérations.

Il est faux de dire que Louis s'est désintéressé du conflit et du sort du pays. Au contraire, sa fuite à l'Île des Roses, condamnée sévèrement par tout le monde, est une provocation consciente et une opposition déclarée vis-à-vis de ce qui est en train de se passer. Louis ordonnera toutefois à ses troupes de ne pas opposer une résistance trop farouche aux prussiens. En quittant ainsi la scène officielle et en se plaçant sur un terrain relativement neutre, le Roi de Bavière sauve la situation. Il combat la Prusse puisque les traités et sa conviction intime l'y poussent, mais sans toutefois se montrer franchement trop hostile. L'intérêt futur du pays est en jeu. Bismarck en saura gré à Louis, et, obtenant comme prévu la victoire, n'exigera de la Bavière qu'une somme de 30 millions de florins en plus d'une

promesse d'alliance. Louis a par son attitude prudente, contrairement à ses généraux, évité un sort trop sévère à la Bavière.

L'unification allemande de 1870 sera donc la conséquence logique de 1866, « la guerre civile » comme l'appellera Louis. Il lui faudra se ranger, conformément aux nouveaux traités, du côté de la Prusse, contre la France. Louis n'a pas le choix, sinon c'en est fait de la Bavière. Mais il lui faudra encore accomplir le pire : offrir la couronne d'« Empereur allemand » à son oncle Guillaume Ier, roi de Prusse. C'est l'ultime condition pour achever l'unification, il faut un principe fédérateur et exécutif en la personne de l'Empereur d'Allemagne. Cela signifie donc que les différents Royaumes qui composaient le pays devront maintenant rendre tous leurs comptes à l'autorité supérieure de Berlin, manipulée par Bismarck.

Louis, intimement attaché à l'indépendance de son pays et désormais farouchement opposé à la Prusse, n'a qu'une peur : se voir englouti tout entier, lui et son Royaume, perdre toute autonomie et tout pouvoir.

« Je ne veux pas être l'ombre d'un Roi. », dit-il.

Son hostilité est connue à Berlin, et l'on manœvrera habilement pour obtenir de lui cette signature qu'il sait inévitable. Il exigera en échange que l'on conserve à la Bavière certaines prérogatives lui garantissant une relative indépendance. On les lui accordera. Il est faux de prétendre que le Roi s'est laissé corrompre pour signer cette lettre d'offre de la Couronne Impériale, cela est incompatible avec sa nature et son attitude future ouvertement hostile à la Prusse. De plus, un tel chantage se serait révélé fort dangereux pour Bismarck, risquant de compromettre toute son œuvre d'unification. Ce qui est vrai, c'est qu'à partir de 1871, Louis reçut annuellement, à titre « d'indemnité remboursable », une somme de 300,000 Marks destinée à compenser le sacrifice politique du Roi. Auparavant, la Bavière avait officiellement réclamé une forte somme compensatoire à la Prusse qui lui avait été refusée, mais cela n'avait rien de confidentiel et se trouvait être monnaie courante entre États dans ce type de situation.

Guillaume Ier fut donc proclamé « Empereur allemand », le 18 janvier 1871, dans la Galerie des Glaces de Versailles en présence de tous les princes allemands, sauf de Louis II, désespéré et furieux. Seul son frère Otto était présent, mortifié lui aussi. Dès lors, Louis II bannira de sa vie et de sa Cour tout personnel prussien et étendra cette inimitié à sa mère, « Hohenzollern » de naissance. Il fuira à partir de maintenant, le plus souvent possible, sa capitale souillée par « l'envahisseur », mais ne cessera jamais pour autant de s'occuper des affaires du Royaume.

Mai 1866 : Efforts du roi et du gouvernement pour éloigner le risque de conflit avec la Prusse. Échec des négociations.

10 mai 1866 : Louis donne l'ordre de mobilisation.

Le conflit entre l'Autriche et la Prusse (qui cherche à s'agrandir) mène à la guerre austro-prussienne (« Deutscher Krieg »). La Prusse remporte la victoire sur l'Autriche et la Bavière. La Bavière est obligée de conclure une alliance avec la Prusse. La Bavière devient, dès lors, dépendante de la Prusse et son Roi, un simple vassal de son oncle prussien. C'est déjà la plus grande défaite dans la vie de Louis II.

Cette nouvelle situation politique dépasse le Roi. Il se retire de plus en plus de la vie publique et se met à réaliser ses rêves. Louis II de Bavière était pénétré de l'idée d'une Royauté sainte selon la volonté de Dieu. En réalité, il était un monarque constitutionnel, un chef d'État avec des droits et des devoirs et peu de libertés. C'est pourquoi il se créa son propre monde, dans lequel, loin de la vie réelle, il se sentait vraiment Roi.

22 au 24 mai 1866 : Louis II rend visite en secret à Richard Wagner, pour l'anniversaire de celui-ci, à la villa de Tribschen, près de Lucerne, en Suisse. Il se fait annoncer sous le nom de Walther von Stolzing, le héros des « Maîtres-chanteurs » .

27 mai 1866 : Ouverture du Parlement avec un message de paix lu par le Roi.

2 juillet 1866 : Appel de Louis au peuple Bavarois.

3 juillet 1866 : L'Autriche est défaite par la Prusse, à Königgrätz.

22 juillet 1866 : Fin des hostilités et signature du traité de paix. La Bavière devra à l'avenir s'allier à la Prusse.

10 novembre au 10 décembre 1866 : Voyage du Roi à travers la Franconie.

1866 : Création par le Roi Louis II de Bavière, avec le concours de sa mère, de la toute nouvelle association de la Croix-Rouge, la Ire en Allemagne.

22 janvier 1867 : Fiançailles de Louis II de Bavière avec sa cousine, la duchesse de Bavière Sophie-Charlotte de Wittelsbach qui est la sœur de l'Impératrice Elisabeth d'Autriche (dite « Sissi ») , amie et confidente de Louis II de Bavière. Mais il n'y aura pas de mariage. Les fiançailles sont rompues en octobre 1867. Louis II de Bavière supportait difficilement la pression de son futur beau-père qui faisait tout pour hâter le mariage et il avait surtout découvert qu'il n'avait aucune réelle affinité avec Sophie qui, de son côté, entretenait des relations épistolaires « poussées » avec d'autres hommes.

« Sissi » sera la seule femme qui ait réellement compté dans la vie de Louis. Une amitié avant même qu'il n'accède au trône, qui sera mise à mal transitoirement, suite à la rupture des fiançailles avec Sophie (la sœur de « Sissi ») . Les 2 souverains vont renouer en 1875, échangeant par la suite une correspondance riche sous les noms de « l'Aigle » et « la Mouette » . Selon certains, Louis II de Bavière a toujours été secrètement amoureux de « Sissi » .

31 mai 1867 : Le Roi visite la Wartburg en Thuringe qui sera une source d'inspiration pour le futur château de Neuschwanstein.

1er au 3 juin 1867 : Voyage au château de Wartburg.

20 au 29 juillet 1867 : Louis part pour la France afin de visiter l'Exposition universelle de Paris. Séjour à Compiègne. Rencontre avec le couple Impérial français à Pierrefonds. Pendant ce temps, Sophie-Carlotte continue sa romance avec Edgar Hanfstaengl, photographe de la Cour qu'elle a rencontré en janvier.

25 juillet 1867 : À l'Exposition universelle, Louis achète le Pavillon mauresque qui se trouvera plus tard à Linderhof.

7 octobre 1867 : Rupture des fiançailles avec Sophie.

Le Roi Louis est resté fiancé à sa cousine Sophie-Charlotte durant 10 mois, du mois de janvier 1867 au mois de novembre de la même année. Pourquoi une telle fugacité ? Les réponses sont multiples, mais la cause de la rupture n'est pas, comme on l'a trop souvent et trop hâtivement avancé, la prétendue homosexualité du Roi.

Désespéré du départ de Richard Wagner, en décembre 1865, Louis eut l'occasion de confier son amertume et de la partager avec sa cousine éloignée Sophie, une amie d'enfance et sœur de l'Impératrice Elisabeth. La jeune fille, de 2 ans la cadette du Roi, partageait son enthousiasme pour le musicien. Ils commencèrent donc à se fréquenter assidûment durant l'année 1866, et à échanger une correspondance suivie. Cette amitié apparut bientôt suspecte à Ludovica, la mère de Sophie. Louis fut alors mis en demeure de se déclarer pour de bon : Sophie ne pouvait plus en effet continuer à fréquenter le Roi, car l'on commençait à jaser. Louis, choqué que l'on pût interpréter cette amitié fraternelle autrement écrivit à Sophie pour mettre les choses au point. De son côté, Sophie, poussée par sa mère qui rêvait pour elle d'un tel parti, feignit l'amour envers son cousin et se déclara ouvertement désespérée, laissant entendre qu'elle pourrait entrer dans les ordres. La ruse fit mouche dans le cœur honnête de Louis : profondément attristé à l'idée de perdre cette amitié qui lui était chère, il fit savoir autour de lui que ses sentiments pour Sophie dépassaient le cadre de simples rapports fraternels. Il le crut lui-même sincèrement.

Après tout, que savait-il de l'amour ? Sophie était peut-être la femme qu'il lui fallait. Il finit par admettre cette idée, et les fiançailles furent conclues le 22 janvier 1867. Mais, petit à petit, les 2 jeunes gens découvrirent qu'ils n'avaient rien à se dire et rien du tout en commun. Louis, qui n'avait jamais aimé Sophie autrement que comme une sœur, comprit vite qu'un mariage serait une hérésie qui les rendrait tous deux malheureux.

Sophie, quant à elle, trahissait le Roi de Bavière en entretenant une relation au moins épistolaire et enflammée avec un photographe de la Cour, Edgar Hanfstaengl. Leur correspondance, publiée il y a une quinzaine d'années, l'atteste :

« Mon cher Edgar, je t'aime tellement que j'en oublie presque tous mes devoirs envers mon pauvre Roi ! »

De nombreux indices laissent penser que le Roi fut mis au courant de cette affaire, ce qui lui donna meilleure conscience pour rompre. Même s'il n'aimait pas Sophie, ce qui était réciproque, Louis fut sans aucun doute profondément blessé. Il dira plus tard à l'un de ses domestiques qui allait se marier :

« Ne te marie jamais ! Les femmes sont toutes fausses et traîtresses. »

Louis avait donc dû en faire l'expérience douloureuse. Sophie fut mariée bien vite, à peine 1 an après la rupture, pour éviter que le scandale de sa relation fût étalé. Elle devint duchesse d'Alençon et mourut, héroïque, dans l'incendie du Bazar de la Charité en 1897, à Paris.

La relation du Roi avec la sœur de Sophie, Elisabeth (dite « Sissi ») , fut par contre tout autre.

« Sissi » était âgée de 8 ans de plus que son royal cousin, et, de ce fait, n'entretint que tardivement des rapports suivis et véritablement étroits avec lui. Louis se fâcha avec elle à l'occasion de la rupture de ses fiançailles, mais renoua à la fin des années 1870. Ils découvrirent alors qu'ils partageaient tous deux de nombreux points communs suite aux différentes désillusions qui les avaient accablés. Ils avaient le goût de la solitude, le souci d'éviter le plus possible leurs contemporains qui les jugeaient mal, la poésie de l'âme et une profonde compréhension de l'humanité. Les années 1880 virent naître entre eux une correspondance suivie où ils se donnaient respectivement le nom de « l'Aigle » et « la Mouette » .

Leur amour qui resta platonique était fondé avant tout sur une grande communauté d'esprit, même si Elisabeth, par moments, préférait éviter son cousin, ne comprenant pas qu'il avait à cet instant sans aucun doute un grand besoin d'elle. « Sissi » fut désespérée par la mort de Louis et accusa, avec raison, la Régence d'en être responsable.

Les amitiés du Roi allaient aussi bien aux hommes qu'aux femmes, si Louis jugeait l'un ou l'autre digne d'intérêt. Ses relations amicales ne sont pas à confondre avec des amours illicites, il n'en est même pas question. Parmi les connaissances qui marquèrent sa vie, il y eut de nombreuses actrices, dont Lila von Buylyowsky avec qui les choses allèrent assez loin et que Louis fréquenta durant 6 ans. C'est la Reine-Mère Marie qui signifia son congé à l'actrice en disant que le Roi ne se marierait jamais tant que Lila resterait en Bavière.

Si Louis fréquentait plutôt des femmes d'âge mûr, c'est en raison d'une profonde frustration dans sa relation avec sa mère qui ne lui accorda que peu d'intérêt. D'autre part, la mort prématurée de sa nourrice alors qu'il n'était pas encore sevré explique aussi la perturbation dans ses relations féminines. Toute sa vie, Louis eut une soif constante d'affection et la rechercha désespérément. Il tendra consciemment ou non à reconstruire ce lien brisé, et craindra en même temps de trop s'attacher par peur de souffrir.

Du côté des hommes, Joseph Kainz et Richard Hornig (si l'on excepte Richard Wagner) furent sans doute les amitiés les plus marquantes dans la vie du Roi : le 1er symbolisant une sorte de fils spirituel, l'astreignant à un véritable parcours initiatique sur les traces de Guillaume Tell, en Suisse ; le 2e symbolisant plutôt le vassal idéal aux côtés de son seigneur. Il trahira le Roi en 1886, livrant de faux témoignages, soumis à la pression gouvernementale. Il essaiera de se racheter en participant à la tentative d'évasion du Roi.

29 février 1868 : Mort du roi Louis 1er, grand-père du roi Louis II, à Nice.

17 mars 1868 : Le projet de Théâtre à Munich est définitivement abandonné. Wagner choisit pour son Théâtre d'adapter un projet avorté du grand architecte Gottfried Semper pour une salle d'Opéra à Munich, sans d'ailleurs avoir

sa permission. La construction fut permise par un don de 100,000 thalers du roi Louis II de Bavière, protecteur et mécène de Wagner.

Différents projets furent réalisés par des peintres de décors de théâtre, pour un « nouveau château à Hohenschwangau », dressé au dessus du paisible château paternel de Hohenschwangau, pour un « Palais byzantin » et pour une copie de Versailles. Ils apparurent dès 1868. Dès le début, le monde imaginaire s'étendit sur plusieurs époques. Le « nouveau château » (« Neuschwanstein »), renvoyait à la royauté chrétienne du Moyen-âge, le nouveau Versailles, réalisé à partir de 1878 sur l'île de Herrenchiemsee, rappelait l'absolutisme Baroque des Bourbons, Rois de France. Le château de Linderhof dans la vallée de Graswang fut, à partir de 1869, une accumulation d'illusions de différentes origines, équipée des techniques les plus modernes.

12 avril 1868 : Fondation par Louis II de l'École Polytechnique de Munich.

22 mai 1868 : Le Roi et Richard Wagner, emmené sur le vapeur baptisé « Tristan », déjeunent ensemble sur l'île des Roses, sur le lac de Starnberg.

21 juin 1868 : Création des « Maîtres-chanteurs de Nuremberg » de Richard Wagner, au Théâtre National de Munich. Lers projets pour le château de Neuschwanstein et lres ébauches pour un château sur le modèle de Versailles, réalisé plus tard sur l'île de Herrenchiemsee, sur le lac de Chiemsee.

Au cours de l'année, la liaison entre Richard Wagner et Cosima von Büllow est de plus en plus mal vécue par Louis II qui s'est impliqué à plusieurs reprises pour « sauver l'honneur » du couple von Büllow contre toutes les évidences.

26 septembre 1868 : Mariage de Sophie-Charlotte avec le duc d'Alençon.

27 septembre 1868 : Louis donne une fête au château de Berg en l'honneur de la tsarine de Russie.

1869 : Achèvement des appartements royaux de la Résidence de Munich.

La Résidence de Munich, appelée aussi Palais de la Résidence, était le château des ducs, princes électeurs et Rois de Bavière, au cœur de Munich. Elle comporte 10 cours et 130 pièces réparties en 3 ensembles : les appartements royaux (« Königsbau ») jusqu'à la « Max-Joseph-Platz » ; l'Ancienne Résidence (« Alte Residenz ») jusqu'à la « Residenzstraße » ; et le bâtiment de la salle des fêtes (« Festsaalbau ») jusqu'aux jardins de cour.

La construction de la Résidence s'étale sur plusieurs siècles. On y trouve donc un mélange de styles Renaissance, Baroque, Rococo et Classique. Sur la « Residenzstraße », on peut voir, à l'entrée principale, 4 lions en bronze.

Dès 1385, à l'emplacement de la Résidence actuelle, se trouvait le « Neuveste », château ducal Gothique, qui devint le vieux château. Les voûtes souterraines et les soubassements du vieux château sont encore visibles aujourd'hui dans la Cour de la pharmacie de la Résidence de Munich. Le duc Albert V a fait construire « une chambre artificielle » par

Wilhelm Egkl dans le bâtiment des écuries (aujourd'hui, le département du patrimoine du Land de Bavière) . Comme la place n'était pas suffisante pour abriter la vaste collection de sculptures, Simon Zwitzel et Jacopo Starda ont édifié (entre 1568 et 1571) l' « Antiquarium » , la plus grande salle Renaissance au nord des Alpes.

En 1580-1581, le duc Guillaume V fait construire le « Witwenstock » (appartement de la veuve) pour la duchesse Anne. Entre 1581 et 1586, l'architecte Friedrich Sustris dessine les jardins de la grotte. En 1590, la Salle noire fait suite à l' « Antiquarium » . On entame alors, toujours sous la direction de Sustris, la construction de l'aile du prince héritier, au nord du Witwenstock. Sous le duc Maximilien Ier, futur prince-électeur, on ajoute une chapelle (1601-1603) , et, entre 1611 et 1619, des chambres pour la Cour Impériale, la salle et l'escalier impériaux.

En style Baroque, sous Ferdinand Marie de Bavière, la Salle papale est dédiée à Pie VI, transformée plus tard en appartement pour la princesse électrice. Les élargissements de Maximilien-Emmanuel de Bavière eurent lieu à la fin de sa vie : la Chambre d'Alexandre et les appartements d'été. Le reste a disparu dans l'incendie de 1729. Son fils et successeur, le prince-électeur Charles VII du Saint-Empire fit ajouter la chambre somptueuse et la galerie verte.

Au rez-de-chaussée, entre 1726 à 1730, on aménage la galerie des ancêtres et la salle du trésor. Toutes ces constructions ont servi à la gloire de la Maison Impériale. Sous le prince-électeur Maximilien III Joseph, on ajoute des appartements pour le prince-électeur et le Théâtre de la Résidence, appelé le Théâtre Cuvilliés, un chef-d'œuvre de style Rococo.

L'apogée de la construction a lieu sous le roi Louis Ier qui demande à l'architecte Leo von Klenze de réaliser un bâtiment de style Classique sur le modèle des Palais florentins Pitti et Rucellai, ainsi que la chapelle d'après celle du Palais de Palerme.

Vers 1870, le Roi Louis II de Bavière a apporté sa touche en faisant construire par August von Voit un jardin d'hiver de vastes dimensions (70 mètres x 17 mètres) dans l'aile nord-ouest. Il s'agit d'une serre en fer et en verre de 9 mètres de haut, où se trouvaient des espèces exotiques (faune et flore) , un lac artificiel et un kiosque mauresque, une grotte de pêcheur et une fresque panoramique. En 1897, après le décès de Louis II, on a démonté cette construction aussi spectaculaire qu'onéreuse.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, la Résidence a subi de graves dommages. Des 20,000 mètres carrés de la toiture, il ne restait que 50 mètres carrés. Aussi, la résidence a été reconstruite après le conflit. Toutefois, des parties ont été définitivement perdues : les fresques de l'église de tous les Saints, les appartements du pape, la salle du trône (devenue nouveau salon d'Hercule) .

Le Théâtre Cuvilliés a également été reconstruit mais à un endroit différent, à partir de 1958. Les travaux se sont échelonnés jusqu'en 1985.

Fondé par le duc Albert V, le trésor abrite, en 10 salles, les bijoux de la maison de Wittelsbach. La collection est une des plus importantes au monde, contenant les insignes, les couronnes, les épées, des pièces d'orfèvrerie, de cristal de

roche, d'ivoire et d'objets nombreux comme des objets précieux de table et de toilette.

Parmi les objets exposés, on trouve le livre de prières de l'Empereur Charles le Chauve (vers 860) , la couronne de l'Impératrice Cunégonde, le reliquaire de la Vraie-Croix qui a appartenu à Saint-Henri, une croix impériale de la reine Gisèle (vers 1000) , la couronne d'une reine d'Angleterre (vers 1370) , et la célèbre statuette de Saint-Georges (Munich, vers 1599) , les insignes des Rois Bavarois, y compris des insignes de l'Empereur Charles VII, des épées de cérémonie et des bijoux en rubis qui ont appartenu à la Reine Thérèse. L'art et l'artisanat non-européen est représenté, avec des porcelaines chinoises, des ivoires de Ceylan et des poignards turcs.

5 septembre 1869 : Pose de la 1re pierre du futur château de Neuschwanstein, en présence de Louis II.

L'idée de ce projet remonte à 1867, où, lors d'un voyage en France, Louis II visita le château de Pierrefonds. L'idée de mélanger ce style architectural néo-Gothique à celui, médiéval, de la Wartburg en Thuringe donna un résultat flamboyant, sans cesse remanié par des décorateurs de théâtre, comme Christian Jank entre autres.

La forteresse qui allait naître par sa seule volonté s'élèverait à l'emplacement d'un ancien « burg » : Vorder et Hinter Hohenschwangau. Le nom de Neuschwanstein ne fut donné à l'édifice que l'année de la mort du Roi, en 1886. Jusque-là, il s'agira du « nouveau château de Hohenschwangau » .

Le Roi suivra pas à pas sa naissance, en suggérant, imposant, dessinant, retouchant à multiples reprises, inlassablement, jusqu'à ce que le résultat s'impose de lui-même : le chef-d'œuvre. Mélange de différents styles que seul le Roi saura composer avec succès, ce château sera l'emblème et la vision sacrée du pouvoir selon Louis II. Chaque pièce, chaque détail aura son importance symbolique, trahissant çà et là l'intimité de son bâtisseur. Si sa chambre à coucher est une célébration de l'amour idéal selon « Tristan und Isolde » , le cabinet de travail est, quant à lui, un hommage à « Tannhäuser succombant aux charmes de Vénus » , incarnation de la femme et de l'amour sensuel dont rêve Louis, consciemment ou non. C'est dans ce lieu si étroitement lié à son Moi le plus profond que Louis vivra les heures les plus dramatiques de sa vie lors de son arrestation.

Le château fut ouvert dès le 1er août 1886, soit seulement 1 mois et demi après sa mort, et il est, depuis, « profané » par des millions de touristes.

22 septembre 1869 : Création de « l'Or du Rhin » (prologue à la Tétralogie) de Richard Wagner, au Théâtre National de Munich, sous la direction de Franz Wüllner.

18 décembre 1869 : Le Roi et sa mère, la reine Marie, fondent l' « Association des femmes de Bavière » , un organisme de charité.

26 juin 1870 : Création de « la Walkyrie » de Richard Wagner (contre sa volonté) , au Théâtre National de Munich. Succès extraordinaire ! Iers projets pour le château de Linderhof.

La profonde admiration du Roi pour la Monarchie française de Louis XIV le conduisit 3 fois en France, à Paris, Versailles et Reims. Revenu en Bavière, il décida, parallèlement à Neuschwanstein, de faire construire, en 1868, un pavillon inspiré du Trianon de Marie-Antoinette à Versailles. Petit à petit, ce Palais, le plus réduit de tous et le seul achevé du vivant du Roi, prit la forme d'un bâtiment à la fois inspiré du Classicisme et de la Renaissance.

Louis baptisa ce château et son parc de 30 hectares : Linderhof. Situé dans le Graswangtal, non loin du monastère d' Ettal, ce château s'éleva, une fois achevé en 1876, à l'emplacement de l'ancien pavillon de chasse de son père. L'un des bâtiments du précédent ensemble est encore visible à l'intérieur du parc. C'est dans cet endroit totalement préservé que Louis passa la plupart de son temps.

Pour agrémenter l'endroit, le Roi décida bientôt d'y adjoindre différents pavillons : tout d'abord, le kiosque mauresque, que Louis, grand admirateur de l'Orientalisme, découvrit en France, lors de l'Exposition universelle. 10 ans plus tard, il l'acheta et le fit placer tout près de la grotte de Vénus. Celle-ci fut achevée le 25 août 1877, le jour du 32^e anniversaire du Roi. Inspirée de la grotte bleue de Capri, elle symbolise le refuge du « Hörselberg » où la déesse de l'Amour, toujours elle, emprisonne de ses charmes « Tannhäuser ». Là encore, ce lieu symbolise l'amour sensuel et au fond, Vénus, dénudée, représente l'idéal féminin mais dangereux pour le Roi.

3 autres pavillons viennent compléter l'ensemble du parc : la maison marocaine, la hutte de Hundig, l'ermitage de Gurnemanz, récemment reconstruits. Ainsi, Louis marie à la fois l'influence orientaliste, culture et philosophie dont il se sent proche, et wagnérienne, avec « Parsifal » et « la Walkyrie » .

...

La guerre de 1870 entre l'Allemagne et la France a éclaté. Elle ébranle le statut de la Bavière. « Sissi » l'impératrice, la cousine de Louis II, soutient le Roi avec qui elle a de réelles affinités. La fiancée de Louis II qu'il n'épousera jamais, Sophie-Charlotte, meurt de façon tragique dans l'incendie du « bazar de la charité » à Paris. Cosima, la fille de Franz List a épousé Richard Wagner, ce qui rendra fou de jalousie Louis II et sèmera un froid dans leurs relations. Wagner va mourir 3 années avant Louis II qui reste inconsolable, d'autant plus qu'il sera destitué de force par sa folie dépensière, notamment en construisant des châteaux.

16 juillet 1870 : Signature de l'ordre de mobilisation contre la France.

19 juillet 1870 : La France déclare la guerre à la Prusse. Le Roi fait alliance avec la Prusse. Début de la construction des châteaux de Linderhof et Neuschwanstein.

Déjà attiré par la solitude, Louis II s'y adonnera pleinement après l'intégration de la Bavière à l'Empire allemand en 1870. Le monde l'écœurait et il avait envie plus que jamais de contrecarrer cette laideur en bâtissant des châteaux qui devaient être la réponse par l'Art au monde politicien. Dès lors, Louis vivra comme il l'entend en gouvernant loin de Munich. C'est l'État qui devra venir à lui dans ses chères montagnes.

On ne lui pardonnera pas cette incartade aux règles du pouvoir : la légende du « Roi fou » sera petit à petit propagée. Toutes ses particularités seront interprétées dans le mauvais sens, sa propension à vivre la nuit, son goût pour la beauté, ses dépenses, ses rapports avec ses domestiques, ses habitudes vestimentaires, langagières, son caractère.

Tout au long de sa vie, le Roi ne perdra jamais sa lucidité, en revanche, il fit trop confiance à des gens indignes comme Holnstein, Mayr, Hesselschwerdt, ou Ziegler. Ils le trahiront quand le vent tournera. Ce sont des serviteurs corrompus qui attendent le moment propice pour l'accabler. On racontera tout ce qu'il est possible de raconter, et ces rumeurs persistent encore aujourd'hui alors qu'il est facile de démontrer le contraire.

Les journaux intimes du Roi, au nombre de 9, devront apporter la preuve de son homosexualité, alors que rien ne permet d'en tirer la moindre certitude.

Pour résumer le peu de passages qui nous sont parvenus (environ 33 pages faussées, manipulées sur plus de 400 écrites par Louis) , et qui pourtant sont censés condamner le Roi sans appel, il n'est question que de masturbation et pas une seule fois d'un quelconque rapport intime. Il faut se donner la peine d'analyser le texte : Louis condamne formellement l'amour charnel, et lorsqu'il parle par exemple de « l'amour et l'amitié » qu'il porte à Richard Hornig, il ne faut pas comprendre cet « amour » comme une relation coupable. Au contraire, il s'agit d'un degré supérieur de l'amitié, une sorte d'abandon spirituel total qu'exige le Roi de la part de son ami. Louis emploie un langage codé, et derrière les accusations de « baisers » on ne peut rien déduire de particulier.

Tout baiser qui n'est pas appliqué à un objet « sacré » est considéré par Louis comme profane et par conséquent comme « sensuel » . Ainsi, le simple fait de témoigner son affection par une accolade ou une embrassade est ressenti comme une malédiction. Louis maudit ces « baisers » et les considère comme impurs car ils réveillent en lui un besoin de tendresse qui le conduit presque toujours à l'auto-érotisme.

Quand le Roi écrit dans son 8e journal : « un baiser, pur réceptacle de l'amitié et de l'amour de Richard » , il met sur le même plan ce « baiser » et cet « amour » que sur celui de « pur réceptacle » ; il ne s'agit donc pas d'amour charnel ni même d'un attouchement sensuel. Louis n'emploie pas les mêmes termes pour qualifier l'amour pur, autrement dit une amitié supérieure, et l'amour sensuel, damné entre tous, que représente la masturbation.

En clair, terrorisé et mortifié par sa tendance à l'auto-érotisme, Louis n'a jamais pu avoir la moindre prétention à une relation homosexuelle, ce que prouvent les journaux après une lecture attentive. Louis condamne l'amour sensuel quel qu'il soit.

Par conséquent, se poser la question de l'homosexualité du Roi est une fausse question.

Sa proximité envers les hommes n'est que le résultat de son éducation presque exclusivement masculine, et aussi probablement de troubles narcissiques issus de l'enfance qui le poussent toujours vers des gens de son sexe, comme une sorte de miroir idéal à ce qu'il voudrait être. En aucun cas, ces rapports ne sont caractérisés par la jouissance coupable. Louis n'a jamais non plus été « fou » , ce n'était ni un paranoïaque, ni un schizophrène, mais un homme

devenu dépressif, blessé dans ses convictions d'idéal, victime de sa propre sensibilité.

Ses soi-disant billets incohérents proviennent de la dictée de tel ou tel domestique corrompu ou bien ont été purement et simplement arrachées de leur contexte véritable. Le Roi ne battait pas non plus jusqu'à la mort ses serviteurs : colérique et exigeant, il pouvait lui arriver tout au plus de se laisser aller à 1 ou 2 gifles dans ses plus mauvais jours. Si les fautes avaient été plus graves, comme on a pu le prétendre sans plus ample informé, pourquoi alors avoir attendu les années 1885-1886 pour parler ? Même avant cette date, le Roi, dont la situation était déjà critique, n'aurait rien pu faire contre de telles accusations si elles avaient été fondées. Or, 1885 est bien la date qui marque le début effectif de la campagne de dénigrement contre lui.

Le grand tort du Roi est d'avoir voulu vivre comme il l'entendait, en méprisant les joutes politiques. Devenu gênant, on l'élimina purement et simplement.

2 septembre 1870 : La France est défaite à Sedan et Napoléon III est fait prisonnier.

27 novembre 1870 : Bismarck envoie à Louis II une lettre dans laquelle il lui demande, au nom de tous les princes allemands, de soutenir le projet de conférer le titre d'Empereur à Guillaume Ier.

30 novembre 1870 : Louis écrit sa « lettre Impériale » contraint et forcé à Guillaume de Prusse. Le même jour, le Roi de Bavière envoie une circulaire à tous les princes allemands dans laquelle il leur demande de se fédérer autour de sa « proposition » de titre Impérial.

18 janvier 1871 : Proclamation de Guillaume Ier « Empereur allemand » dans la Galerie des Glaces du château de Versailles. Louis II refusa de s'y rendre.

16 juillet 1871 : Entrée des troupes victorieuses prussiennes à Munich menées par le prince héritier Frédéric Guillaume. Louis II, passant l'armée en revue à ses côtés, dira : « C'est ma Ire chevauchée de vassal ! » .

24 septembre 1871 : Louis assiste aux représentations du « Jeu de la Passion » à Oberammergau.

1871 : Fondation du « Zweites Deutsches Kaiserreich » (le Second Empire Allemand) . Achèvement du jardin d'hiver du Roi Louis II, à la résidence de Munich.

6 mai 1872 : Ire « représentation privée » au « Residenztheater » (Théâtre de la Cour) de Munich.

22 mai 1872 : Pose de la Ire pierre du « Schauspielhaus » (le Palais des Festivals) à Bayreuth.

Louis II resta généreusement au service du génie de Wagner. Le monumental Palais des Festivals (le « Festspielhaus ») prévu pour Munich fut réalisé plus modestement en 1876, à Bayreuth, et inauguré avec la représentation de

« l'Anneau du Nibelung » ; c'est là qu'eut lieu, en 1882, la première de « Parsifal » . Sans l'engagement du Roi, le Festival de Bayreuth n'aurait jamais eu lieu.

Louis II a toujours su faire la différence entre l'homme et son œuvre, et c'est pour celle-ci, pour sa survie, que sa générosité s'est exprimée. Il était normal qu'il se rende justice. Enfin, il est primordial de préciser que sans la clairvoyance et la protection de Louis II, ni « Tristan und Isolde » , ni « les Maîtres-chanteurs » , ni la Tétralogie, ni « Parsifal » n'auraient pu voir le jour.

8 septembre 1873 : Achat de l'île « Herrenwörth » , à Chiemsee, qui sera plus tard le cadre du château de Herrenchiemsee, surnommé « Meicost Ettal » par Louis II (anagramme du célèbre aphorisme de Louis XIV : « l'État, c'est Moi ! ») .

Ce dernier château doit être considéré comme le monument dédié à l'Absolutisme français. Reconstitution historique du Versailles de Louis XIV, « Herrenchiemsee » n'en n'est cependant pas une copie. L'actuel Palais des Rois de France a été remanié tout au long des règnes successifs, perdant donc son caractère d'origine. Le château de Louis II n'est donc pas le Versailles que l'on visite aujourd'hui.

Le Roi, en 1873, acquiert « l'Île des Messieurs » , nom donné à cause de la présence d'un ancien monastère, la sauvant d'une dévastation forestière programmée. Il put y faire ériger sa dernière réalisation, aidé en cela par les fonds versés par Bismarck à partir de 1871. Si la Galerie des Glaces est chez le Roi plus grande que l'original, l'Escalier des Ambassadeurs reconstitué quant à lui, n'est plus visible à Versailles depuis Louis XV. Parmi les pièces les plus importantes, la chambre à coucher d'apparat a le 1er rôle. Elle constitue le centre de l'édifice. Louis s'occupa à nouveau de chaque détail, surveillant tout avec minutie. La chambre à coucher privée du souverain, comportant toujours une part de sa symbolique intime, est quant à elle plus petite que l'autre, tendue de bleu, sa couleur préférée. Un globe diffusant une lumière de la même teinte est placé devant le lit. Il fallut plus de 1 an et demi pour parvenir à obtenir la couleur souhaitée.

L'achèvement des travaux ne put avoir lieu à cause du manque de fonds personnels et surtout de la mort prématurée de Louis. Le parc ne fut pas terminé non plus, à l'exception de quelques fontaines. Sur les 2 ailes construites du château, l'une fut détruite et l'autre resta à l'état de maçonnerie. Faute de temps, Louis ne put y résider de manière effective qu'une seule semaine en octobre 1885, bien qu'il se soit rendu chaque année sur place pour surveiller de près l'avancement des travaux à compter de 1878, date du début du gros-œuvre.

Ce lieu est, comme les autres, imprégné d'une grande sensualité avec la multitude de femmes nues représentées ici et là, y compris dans la salle de bain. Dans toutes ses demeures, expression la plus sincère de son Moi le plus profond, Louis fait l'apologie de l'amour partagé sentimentalement ou sensuellement entre hommes et femmes.

...

En considérant le passé, Louis déclara en 1873 : « Je suis devenu Roi beaucoup trop tôt. Je n'ai pas assez appris.

J'avais si bien commencé à apprendre le droit public. J'ai été arraché à mes études et mis sur le trône. Je cherche toujours à apprendre. » .

25 janvier 1874 : Le projet Bayreuthien est sauvé in extremis du naufrage par Louis II :

« Non ! Non et encore non ! Ce n'est pas ainsi que cela doit finir ; il faut y prêter secours ! Notre projet ne doit pas échouer ! »

20 février 1874 : Une convention est signée portant sur un crédit de 100,000 thalers qui sera remboursé petit à petit par Richard Wagner et ses héritiers sur le budget des Festivals.

28 avril 1874 : Richard Wagner et sa famille s'installent dans la villa Wahnfried, à la construction de laquelle le Roi a contribué à hauteur de 25,000 thalers.

21 au 28 août 1874 : Second voyage de Louis II en France. Arrêt à Paris et à Fontainebleau. Ire visite à Versailles.

12 octobre 1874 : Conversion au catholicisme de la reine Marie qui était née protestante. Louis II se déclare contre le dogme de « l'Infaillibilité pontificale » et se met à dos les « nouveaux Catholiques » .

Les rapports du Roi avec la religion ont toujours été assez complexes. Si Louis est profondément croyant, il reste en revanche très méfiant et hostile envers le clergé, les Jésuites, et les ultra-montains (ultra-conservateurs) qui ne le lui pardonneront pas.

Louis II se prononce officiellement contre le dogme de l'infailibilité pontificale et conservera en place, contre la volonté du Vatican, le théologien Döllinger également opposé au dogme. Une lutte infernale met donc dos-à-dos les « anciens catholiques » , hostiles au dogme, et les « nouveaux catholiques » , les ultra-montains. Déjà, lors d'un projet de voyage en Italie, en 1873, Louis se demandait comment il faudrait s'y prendre pour éviter le Pape à tout prix. La solution fut trouvée : il n'y eut pas de voyage.

La Prusse protestante est également hostile au Vatican, et c'est également en 1874 que la Reine-Mère, prussienne de naissance, choisit de se convertir au catholicisme, adhérant du même coup au dogme rejeté par Louis II.

Au sein des conservateurs Bavarois, et donc de sa propre famille, le Roi est en position marginale bien que son gouvernement libéral, favorable à la Prusse le soutienne.

Louis assiste en revanche régulièrement à la Messe, même celle de Minuit, incognito au milieu des autres paroissiens de la cathédrale de Munich. On sut qu'il était venu lorsqu'un serviteur vint chercher le parapluie que son Maître avait oublié sur un banc. Ses journaux intimes portent également la marque d'une profonde religiosité.

1875 : Louis II de Bavière vit la nuit et dort le jour. D'une technique très développée était la collection de chaises et

de traîneaux utilisés par le Roi dans ses déplacements nocturnes, parfois en costume historique.

Les séjours à Munich deviennent de plus en plus courts comparés aux séjours en montagne. Le monde imaginaire y est maintenu par les « représentations privées » au « Hoftheater » (le Théâtre de la Cour) d'Opéras et de pièces dont le Roi était le seul spectateur.

Les représentations privées peuvent largement être considérées comme une création du Roi de Bavière. Elles virent le jour en 1874 car Louis, amoureux de l'histoire et de la mise-en-scène, souhaitait pouvoir assister à des pièces de son choix, surtout centrées sur la Monarchie française. D'autre part, passionné de théâtre et se donnant tout entier à son rêve, Louis ne supportait plus d'être sans cesse dévisagé par les spectateurs durant les représentations publiques.

Ces pièces constituaient pour le Roi pratiquement le seul attrait de son séjour obligatoire à Munich. C'est lui qui en commandait le canevas et dirigeait la mise-en-scène. Il assistait aux répétitions, jouant parfois lui-même le rôle de souffleur et de phonéticien pour les rôles en français. Il confiait le soin à des auteurs, comme Karl von Heigel, de rédiger la pièce dont il avait lui-même fourni la trame.

Pour la culture théâtrale de son pays, Louis fit traduire tout Shakespeare en allemand afin de populariser et de diffuser plus largement les grandes œuvres Classiques. Il fit également la gloire de certains acteurs, comme Joseph Kainz qu'il découvrit en 1881, lors d'une représentation de « Marion Delorme » de Victor Hugo. Il l'invita au Linderhof et le fit jongler avec tout son répertoire ! Ils partirent ensuite en Suisse, Louis soumettant l'acteur à une véritable initiation théâtrale, en cadre naturel, du rôle de Melchtal dans le « Guillaume Tell » de Schiller. Ayant déçu Louis en n'étant pas l'ami idéal souhaité, Kainz fut malgré tout soutenu par le Roi dans sa carrière. Il fut le plus grand acteur de son temps.

24 au 27 août 1875 : Bref (3e) voyage de Louis II en France. Louis visite la cathédrale du sacre des Rois de France à Reims. Le destin frappe le prince Otto, frère du Roi. Il est désormais gardé en permanence au château de Fürstenried, à proximité de Munich. Sa raison est gravement atteinte.

Louis II de Bavière admire la France. Il est influencé par Wagner et inspiré par les travaux de l'architecte Viollet-le-Duc. Il est particulièrement fasciné par le Palais de Versailles. En 1867, il rencontre Napoléon III et visite, le 24 juillet, le Château de Pierrefonds. Débutera ensuite la construction de somptueux châteaux en Bavière dans un style Gothico-Romantique. Le plus célèbre est celui de Neuschwanstein, qui ne fut jamais achevé. Le seul qui sera terminé avant sa mort est celui de Linderhof dans lequel il trouvera refuge durant les dernières années de sa vie.

5 au 31 août 1876 : 1er Festival de Bayreuth sous l'égide de Louis II. Le Roi assiste personnellement aux premières de « Siegfried » et du « Crépuscule des Dieux », ainsi qu'aux 2 autres Opéras qui constituent la Tétralogie.

6 au 10 août 1876 : Dans la nuit du 5 au 6, vers 1 heure du matin, Louis II, habillé en civil, arrive à Bayreuth à l'occasion de l'inauguration du Palais des Festivals. Il assiste aux 4 répétitions générales du « Ring » puis retourne à Hohenschwangau.

20 août 1876 : Fondation par Louis II du « Maximilaneum » , lieu d'instruction égalitaire aux frais de la Couronne pour les étudiants méritants, quel que soit leur rang social.

27 au 30 août 1876 : Louis II assiste au 3e cycle des représentations du « Ring » , à Bayreuth.

1877 : Le Roi Louis II fait agrandir l'école Polytechnique de Munich.

Août 1877 : Achèvement de la Grotte de Vénus, à Linderhof.

21 mai 1878 : Pose de la Ire pierre du nouveau château de Herrenchiemsee, projet à l'image de Versailles que Louis II prévoit depuis longtemps. Achèvement du château de Linderhof ; la chambre à coucher sera à nouveau transformée en 1884.

6 octobre 1878 : Louis fonde la « station centrale Bavaroise et Royale de météorologie » .

27 juin 1879 : Le Roi rencontre Rodolphe, le prince héritier d'Autriche, sur l'Île des Roses du lac de Starnberg.

3 mars 1880 : Louis donne une fête en l'honneur de Rodolphe dans le jardin d'hiver du Palais royal de Munich.

5 mars 1880 : Johann von Lutz devient Premier ministre de Bavière.

Avril 1880 : L'acteur Josef Kainz joue à Munich au Théâtre national de la Cour.

27 juin au 14 juillet 1880 : Louis part en compagnie de Kainz pour son 3e voyage en Suisse.

27 septembre au 8 octobre 1880 : Comme chaque année, jusqu'en 1885, Louis se rend à Herrenchiemsee.

15 octobre 1880 : Louis II décrète que l'orchestre et les chœurs du Théâtre de la Cour munichoise soient mis à la disposition de Bayreuth pour les Festivals.

24 octobre 1880 : Louis II accède au vœu de Richard Wagner que « Parsifal » soit représenté exclusivement à Bayreuth.

10 novembre 1880 : Représentation privée, pour le Roi, de « Lohengrin » , en présence de Richard Wagner.

12 novembre 1880 : Richard Wagner dirige, en présence du Roi, le Prélude de « Parsifal » . Le Roi demande qu'on recommence, puis il veut entendre le Prélude de « Lohengrin » . Wagner, excédé, donne la baguette à Hermann Levi. C'est ce jour-là que le Roi et Richard Wagner se rencontreront pour la dernière fois.

Louis II se compare de plus en plus à « Parsifal », ce personnage légendaire du Moyen-âge, qui, grâce à sa pureté et sa foi, devint Roi du Graal, délivrant ainsi son prédécesseur chargé de péchés. Les journaux intimes de ce Roi très croyant décrivent de façon bouleversante son combat intérieur pour vivre sans péchés et rester pur. La dernière œuvre de Richard Wagner, « Parsifal », composée depuis 1877, a ce mythe pour thème. Entre eux, Wagner et ses amis appelaient le Roi, « Parsifal » ; ce sujet se retrouve dans le drame du Graal. Le château de Neuschwanstein, destiné à l'origine à la chanson médiévale, fut assimilé au château du Graal, et la salle du trône considérée salle du Graal, comme un mystère de délivrance pour le salut du monde.

1881 : Le Roi Louis II demande à Bismarck un rapport sur la condition des ouvriers au sein de l'Empire. Les énormes chantiers que constituent ses châteaux font vivre pendant près de 20 ans plus de 200 personnes, uniquement sur le site de Neuschwanstein. Il faut donc multiplier ce chiffre par presque 3.

26 juillet 1882 : Création de « Parsifal » à Bayreuth, en l'absence du Roi. Ce dernier désire voir l'œuvre jouée à Munich.

13 février 1883 : Mort de Richard Wagner, à Venise. Cette perte plongera le Roi dans un grand désarroi. Il organisera des funérailles somptueuses auxquelles il n'assistera pas.

Louis II qui a toujours été visionnaire dira :

« Cet artiste aujourd'hui pleuré par tous, c'est moi qui l'ai reconnu le 1er, je l'ai sauvé pour le monde. »

1884 : Obtention par le Roi d'un prêt de 7,5 Millions de Marks pour alléger ses dettes privées.

Mai 1884 : Louis II habite pour la 1re fois dans les pièces terminées du château de Neuschwanstein. Iers projets concrets pour un nouveau château sur le Falkenstein, près de Pfronten en Allgäu.

1885 : Projets pour un Palais byzantin dans la vallée de Graswang et d'un Palais d'été chinois, au Tyrol. Les banques étrangères menacent de saisie. Le Roi refuse de réagir rationnellement à ces mesures.

L'autisme est la perturbation de la relation de la vie intérieure au monde extérieur. Le psychiatre suisse Eugen Bleuler, élève du psychiatre de Louis II et inventeur du mot « autisme » le définit ainsi :

« Ce que nous appelons autisme, c'est cette évasion de la réalité, et dans le même temps cette prédominance relative ou absolue de la vie intérieure. Le monde autistique est pour les malades tout aussi réel que la réalité, bien qu'il soit parfois d'une réalité différente. Mais bien qu'ils soient plongés dans un monde imaginaire, les malades tiennent cependant compte du réel pour se conduire ou s'orienter. »

Le mode d'existence de Louis II découle de cette altération du réel et d'un délire mêlant la persécution et la grandeur, qu'il ne faut pas confondre avec l'autisme, ou syndrome de Kanner, au sens de Leo Kanner. Son enfance est

solitaire et marquée par une passion pour le monde symbolique des légendes allemandes. Dès les Ires années de son règne, Louis II se désintéresse de la politique et méprise profondément Munich et les Munichois. Au fur et à mesure que les années passent, il s'isole de plus en plus dans les décors qu'il a voulus, ses châteaux, le jardin d'hiver de la résidence de Munich, les grottes et divers pavillons de Linderhof ou Schachen. Il crée son propre monde dans lequel il peut s'imaginer être « Lohengrin » , « Tannhäuser » , Louis XIV, sultan, émir, cheik ou commandeur des croyants.

Pour le Roi solitaire, les refuges de montagne ont toujours constitué des endroits de retraite privilégiés. Pour la plupart héritées de son père, ces petites cabanes, au confort souvent rustique, sont au nombre d'une douzaine. Aujourd'hui, certaines d'entre elles subsistent comme celle du Hochkopf, prêtée à Richard Wagner à l'occasion, celle du Püschling, du Kenzen, du Tegelberg, du Soiern, de la Bleckenau, et en particulier celle du Schachen, édifiée en 1869-1870 à une hauteur de 1,866 mètres. Non loin de Garmisch, ce refuge, mi-alpin mi-oriental, accueillait le Roi pour chacun de ses anniversaires qui a lieu le 25 août. À cette occasion, la population se rassemblait pour lui faire fête et lui préparer une surprise, comme par exemple un feu d'artifice.

Chaque déplacement du Roi de Bavière dans l'un de ces refuges constituait une véritable expédition, au cours de laquelle le personnel devait suivre avec la multitude d'objets indispensables au séjour du Roi dans ces lieux. Dans cette solitude sauvage, entouré des animaux qu'il adorait, le Roi pouvait se ressourcer loin de la grisaille munichoise.

En dehors des constructions réalisées, Louis avait en tête de nombreux projets qu'il ne put réaliser. En 1884, le Roi avait conçu l'idée d'ériger un nouveau château dont le style devait se rapprocher de Neuschwanstein : Falkenstein. Pour cela, il avait acheté, moyennant une modique somme de 500 Marks, l'emplacement rêvé au sommet d'un pic du même nom, tout près de Pfronten. Hélas, la mort et les difficultés financières favorisées par le gouvernement empêchèrent Louis de voir réaliser son autre rêve.

Les plans et les projets de décoration peuvent être aisément consultés, de même que l'on peut aujourd'hui encore se rendre sur place, voir la ruine de l'ancien édifice qui aurait dû être complètement détruit. Seules les canalisations d'eau ont pu être amenées.

Hormis ce projet, 2 autres Palais étaient à l'étude, et les plans en étaient déjà arrêtés : le Palais byzantin et le Palais chinois. Ce dernier édifice aurait dû voir le jour au bord du Plansee, dans le Tyrol. Ces études échouèrent pour les mêmes raisons.

Le souverain fit construire en 1869, sur les toits de sa résidence munichoise, son célèbre jardin d'hiver. Sa structure sans armatures visibles était révolutionnaire. Louis s'y réfugia très souvent, comme sur une île déserte au milieu du chaos. Rares étaient ceux qui y étaient conviés, mais lorsque ces privilégiés en racontaient leur visite, tous étaient unanimes à en louer l'enchantement et le côté fabuleux. Il fut démantelé à la mort de Louis et il n'en subsiste que sa barque et quelques photos.

...

Jacques Bainville écrit :

« Il conçut la vie comme un spectacle dont il prétendit régler les détails à son gré, devant être l'unique spectateur. »

La tentative de se réaliser dans l'Histoire, la poésie et un monde idéal ayant échoué, Louis II a préféré la mort à un retour à la réalité.

Les châteaux de Louis II de Bavière qu'un étranger n'aurait jamais du pénétrer, ont depuis sa mort été visités par plus de 50 millions de personnes. Ils se sont payés plusieurs fois. Ils demeurent les témoins de pierre du monde idéal que le Roi s'était créé pour remplacer un présent qu'il se détournait.

7 décembre 1885 : Louis achète la ruine de Falkenstein pour y faire construire son 4e château. Seules les canalisations d'eau purent y être amenées. Le gouvernement, par son attitude tour à tour volontairement négligente et intransigente, favorise un nouvel accroissement des dettes du Roi d'un montant d'environ 6 millions de Marks.

Mai 1886 : Le Roi écrit dans une lettre son intention, mûrie depuis le début des années 1880, de remanier son gouvernement et de le remplacer en juin par un Cabinet plus conservateur et surtout hostile à la Prusse.

Juin 1886 : Louis II est emmené de force par ses Ministres, consternés de la dérive financière et politique du Royaume.

Les vraies raisons qui conduisirent le gouvernement à déposer le Roi ne sont ni d'ordre financier, ni d'ordre médical.

Les finances royales, et non publiques, étaient endettées à la mort de Louis d'environ 14 millions de Marks. Pour combler les déficits de sa caisse privée (autrement dit, l'ensemble de sa fortune personnelle et de ses revenus de souverain), il eut recours à des emprunts dont les remboursements étaient planifiés pour la moitié de cette somme. Toutefois, si ces dettes n'ont pas pu être remboursées plus tôt, c'est uniquement parce que les tentatives du Roi dans les années 1884 pour assainir ses finances ont été mises en échec par sa trésorerie, avec l'aval du gouvernement.

Les nombreuses propositions de banquiers et de différents organismes pour aider le Roi à planifier les échéances de remboursements, avec des taux qui lui auraient permis d'y voir plus clair, n'ont jamais été transmises par le gouvernement au Monarque, ou bien tout simplement détournées. Louis était disposé à faire des économies dans sa vie domestique. Tout ce qu'il voulait, c'était pouvoir mener à bien l'achèvement de ses constructions. De nombreuses solutions auraient pu l'y aider.

Le gouvernement refusa également de lui accorder un prêt sur la caisse pourtant excédentaire de 300 millions de Marks. Pourquoi donc pousser le Roi dans ses derniers retranchements ? La réponse est politique.

Il faut affaiblir sa position et l'obliger à abdiquer de lui-même en le rendant dépendant financièrement. La folie ne sera que le prétexte pour détruire l'image publique du Roi. Il faut que le souverain devienne un objet de scandale

afin de le désarmer.

En réalité, Louis, qui jusque-là avait toujours favorisé un gouvernement libéral favorable à la Prusse, décida au début des années 1880 de changer son orientation politique, en accord avec la nouvelle majorité parlementaire en Bavière de tendance conservatrice. Il voit donc là l'occasion de mener à bien sa réforme. Or, le gouvernement en place ne l'entend pas de cette oreille, pas plus que la Prusse d'ailleurs.

C'est à partir de ce moment que tout bascule pour Louis : dès lors, commence une campagne de dénigrement relayée par la presse où l'on dit tout et n'importe quoi pour préparer l'opinion publique. Tirant parti de l'isolement du Roi et d'un entourage corrompu, on agit avec discrétion. De son côté, le prince Luitpold, attendant depuis toujours un signe du destin pour le placer sur le trône, saute sur l'occasion dès que le Premier ministre Lutz lui fait part de son désir d'écarter le Roi.

Luitpold est un conservateur, mais, pour les besoins du complot, celui-ci s'allie avec les libéraux. Si Luitpold obtient le pouvoir, cela arrangera tout le monde : avec lui les ultra-montains, jusque-là mis de côté par Louis II, sont assurés de retrouver une position prédominante, et les libéraux resteront au pouvoir puisqu'il le leur a promis. Il n'a de toutes façons pas le choix car désormais le prince devra rendre ses comptes à Berlin.

Petit à petit, le piège se refermera autour du Roi sans qu'il s'en rende compte immédiatement. En 1886, sa décision de remanier au plus vite avant la fin juin son Ministère accéléra les choses et signa son arrêt de mort. On fit donc appel au docteur Bernhard von Gudden, directeur de l'asile psychiatrique de Munich pour qu'il rédige et valide un rapport sur la santé mentale de Louis. En effet, il fallait neutraliser le Roi au plus vite. Une semaine avant l'arrestation du Monarque, ce rapport ne contenait encore aucun élément probant, comme l'atteste une lettre du Premier ministre au médecin. On inventa donc en payant grassement ou en menaçant qui de droit ; et, pendant que l'on préparait activement la Régence à Munich, une Commission d'aliénistes se mit en route pour le château de Neuschwanstein afin de capturer Louis comme un animal.

8 juin 1886 : Le docteur Bernhard von Gudden de l'hôpital psychiatrique de Munich rédige un rapport sur la santé mentale du Roi et le déclare incapable de gouverner.

9 juin 1886 : En raison d'une expertise médicale, le Roi Louis II est mis sous tutelle pour cause de maladie mentale. Il est destitué, étant déclaré inapte à gouverner. Ces décisions prises par le gouvernement ne sont pas prévues par la constitution Bavaroise.

9 au 10 juin 1886 : La Ire tentative de capture échoua lamentablement parce que Louis, averti, avait fait arrêter la Commission. Détenu dans des conditions confortables, on servit à ces messieurs un repas copieux et on les installa dans les actuels bâtiments administratifs du château. Ils furent libérés peu de temps après, sans que le Roi soit au courant. Le Comte Dürckheim, dernier fidèle de Louis, arrivé après le départ de la Ire Commission, rédigea avec le monarque, en l'anti-datant au 9 juin pour devancer l'annonce de la Régence, une proclamation d'appel à ses fidèles. Seul le journal de Bamberg la publia, car tous les moyens de communication étaient déjà sous contrôle. Nous savons

par la fille de Dürckheim que le Roi n'a jamais demandé de poison durant ce laps de temps. L'information contraire provient du rapport fait par le prince Eulenburg, agent de Bismarck, à la suite de la mort du Roi. C'est ce même rapport qui fonde la version officielle du suicide et du meurtre par strangulation. C'est lui qui découvrira, bien des heures plus tard, après de nombreux examens approfondis, les soi-disant marques sur le cou de Bernhard von Gudden et les traces au fond du lac de Starnberg.

10 juin 1886 : Luitpold proclame la déchéance de Louis II et instaure la Régence. En compagnie du Comte Dürckheim, l'un de ses derniers fidèles, Louis rédige une contre-proclamation antidatée au 9 juin, où il démasque le coup d'État dont il est victime. Cet appel, le dernier, est bientôt intercepté et saisi.

11 juin 1886 : La journée se passe pour le Roi dans l'angoisse, car Dürckheim vient d'être rappelé à Munich par le Ministère de la guerre. Il est désormais seul avec quelques domestiques. La 2e Commission d'aliénistes est maintenant arrivée. Elle parvient à s'introduire dans la forteresse de Neuschwanstein, cernée par les gendarmes. On utilise la ruse annonçant que le Roi a demandé un dîner dans la « Salle des Chanteurs » et qu'il va sortir de ses appartements pour s'y rendre. Il n'est pas question d'une fausse version concernant une clé de la tour. Le Roi possède un passe pour toutes les portes du château de Neuschwanstein, il n'a donc pas besoin de cette soi-disant clé.

On affirmera plus tard que Louis désirait s'en emparer pour ensuite se jeter dans le vide. La tour dont il s'agit ne peut être que la petite, servant aux domestiques, et non la grande pour laquelle aucune clé n'est nécessaire. En admettant cela, pourquoi le Roi aurait-il attendu cette clé au lieu de se jeter par la 1re fenêtre venue ? D'autre part, pourquoi monter à l'étage supérieur pour atteindre la porte de la petite tour, au lieu d'emprunter celle qui se trouve sur le palier de ses appartements, puisque l'escalier du bas communique avec celui du haut ? Enfin, il est absurde de se jeter d'une tour qui conduit directement sur les toits, côté gendarmes. C'est donc en se rendant déjeuner que Louis est capturé, alors qu'il s'apprêtait à monter le grand escalier.

Le prince Léopold de Bavière va assumer la Régence.

12 juin 1886 : Déclaré aliéné mental, Louis II de Bavière est emmené à 4 heures du matin sous bonne garde au château de Berg, au sud de Munich. Le désespoir du début, bien compréhensible, cède la place à l'instinct de survie. L'évasion est déjà prévue depuis que Dürckheim est parti. Avant d'arriver à Munich, il a eu le temps de prévenir les fidèles et de mettre au point les derniers détails. Une fois arrivé à Berg, Louis comprend tout de suite qu'il est considéré comme un individu dangereux car les fenêtres sont grillagées, des judas sont percés dans les portes. Malgré cet isolement, le Roi peut encore communiquer avec l'extérieur grâce à des domestiques fidèles qui font passer des messages sous les assiettes remplies.

13 (14) juin 1886 : Louis sait que l'on en veut à sa vie et cherche à connaître tous les détails sur sa surveillance, à l'intérieur et à l'extérieur du château. Une 1re promenade en compagnie de son psychiatre, le docteur Bernhard von Gudden (ce dernier avait rédigé l'attestation de la mise en tutelle), lui permet de reconnaître les lieux. Ayant enfin convenu d'une seconde excursion dans la soirée, Louis attend désormais de pied ferme.

À 18h45 environ, Gudden et Louis sortent, munis de parapluies parce que le temps est toujours menaçant. Gudden renvoie en aparté ses infirmiers qui s'apprêtaient à les suivre. Ceux-ci les voient s'éloigner et s'enfoncer plus loin vers le lac de Starnberg, en direction de la sortie du parc. Celui-ci est quadrillé par les gendarmes embusqués. Ce jour-là, il a été formellement interdit à quiconque dans les environs de s'approcher du château.

Un peu plus loin, une voiture mandatée par Dürckheim attend le Roi, ainsi qu'une barque conduite par le pêcheur Lidl, chargé d'emmener Louis, dès qu'il aura sauté à l'eau. Pendant cette nuit de tempête, Hornig et son frère canotent au-delà du lieu stratégique, afin de protéger la fuite du Roi.

Il est environ 18h55 lorsque le Roi se précipite dans les flots, laissant sur place son médecin. Il n'a pas une minute à perdre. Hélas, 2 coups de feu partent depuis la pénombre du bois, et Louis s'écroule à plat ventre en travers de la barque de Lidl dans laquelle il s'apprêtait à monter. Effrayé, celui-ci repousse le corps à l'eau et disparaît. Quant à Gudden, son cas est beaucoup complexe que celui du Roi. Une chose est certaine, il n'y a pas eu de lutte entre les 2 hommes, contrairement à ce qui a été prétendu par Eulenburg dans son fameux rapport. Autre certitude, Gudden est bien mort après le Roi. Il est clair que l'on a voulu supprimer un témoin gênant, que celui-ci ait été ou non au courant de la tentative d'évasion de Louis.

Après des heures de recherche, les 2 corps sont officiellement « retrouvés », sans vie, vers 11 heures du soir, à proximité de la berge du lac de Starnberg par des passants qui effectuaient une promenade d'après-souper dans le parc du château à l'orée de la forêt. Dans les jours qui suivent, le corps du Roi est exposé au château de Berg.

Son successeur est « officiellement » son frère Othon 1er de Bavière, déclaré fou et interné depuis 14 ans dans un Palais de Munich. Leur oncle, Léopold de Wittelsbach, assure donc la Régence.

Bien des hypothèses seront soulevées ; les circonstances, mal éclaircies. Une mort mystérieuse. Un simple accident ? La thèse officielle : le Roi aurait tué son psychiatre puis aurait mis fin à ses jours. Une tentative d'évasion qui aurait échoué ? Un assassinat ?

Un certain nombre de faits sont incontestables :

Les 2 hommes se seraient battus. Le Roi aurait tué le médecin et se serait dirigé vers le large. Le Roi ne porte aucune plaie ni trace de coups, ce qui exclut l'assassinat. Il n'est pas mort noyé, ses poumons ne contenant pas d'eau, mais probablement d'une hydrocution due à la température de l'eau et au repas du soir pris juste avant la promenade.

Le docteur Müller, assistant de von Gudden, écrit, lui : « Le Roi a eu une crise cardiaque ». 3 thèses sont en présence : la tentative d'évasion, l'accident ou le suicide.

Certains ont imaginé que des catholiques avaient tenté de faire évader le Roi pour instaurer un gouvernement de droite. Pour d'autres, il aurait tenté de s'enfuir pour rejoindre sa cousine Elisabeth, présente de l'autre côté du lac ce

13 juin, à Feldafing. Rien ne permet de confirmer cette thèse. Selon les partisans de l'accident, Louis tue von Gudden et se précipite vers les eaux profondes dans un accès de folie. Mais le Roi avait déjà manifesté son intention de se suicider, notamment lors de son arrestation à Neuschwanstein. Il comprend qu'il risque d'être interné à vie, comme son frère Othon devenu fou. Lors de la promenade, il se serait précipité vers le lac. Le médecin l'aurait retenu. Une brève lutte aurait eu lieu. Von Gudden serait mort noyé. Le Roi aurait alors tenté de mettre son projet de fuite à exécution. L'eau glaciale l'aurait terrassé. Louis II serait donc mort de mort naturelle, lui qui songeait au suicide.

Comment expliquer que le Roi n'ait pas eu d'eau dans les poumons ? Il n'a donc pu se noyer, ni avoir subi une hydrocution, puisque la mort dans ce dernier cas se produit par noyade.

Si le Roi avait tué Gudden et succombé à une crise cardiaque, comment expliquer que personne n'ait rien entendu des cris de détresse de Gudden se débattant, alors que le parc était truffé de gendarmes ? Rappelons que Gudden, en début d'après-midi, avait ordonné à des sentinelles de se poster dissimulées sur le chemin emprunté par lui et le Roi (rapport de Zanders) . Il apparaît donc impossible que ces gendarmes ne soient pas intervenus immédiatement, comme ils en avaient reçu l'ordre, si une « bagarre » avait véritablement éclaté entre les 2 hommes. Pour cette raison, la mort du médecin par le Roi est impensable, de même qu'une mort naturelle de Louis.

Si le Roi n'a pas tué Gudden, et tout de même succombé à une crise cardiaque, comment expliquer que Gudden n'ait pas donné l'alerte ? Et dans ce cas, comment et surtout pourquoi le médecin serait-il mort ?

Pourquoi les « recherches » des corps n'ont été entreprises qu'à partir de 10 heures du soir, alors que les 2 hommes devaient être rentrés pour 8 heures ?

Pourquoi entreposa-t-on les corps durant 6 heures dans un petit hangar de pêche au lieu de les ramener directement au château ?

Pourquoi n'autorisa-t-on pas le médecin, venu en catastrophe, à examiner les corps, déjà recouverts d'un drap ?

Pourquoi les récits concernant le repêchage des corps divergent-ils autant ?

Comment le prince Eulenburg, envoyé de Bismarck, a-t-il pu constater le lendemain des traces de strangulation sur le cou de Gudden, alors que des analyses minutieuses n'avaient rien révélé ?

Comment a-t-il pu repérer clairement le lendemain matin, au fond du lac, des traces qu'il déclara être des traces de lutte, alors que la tempête et les recherches avaient déjà tout effacé ?

Pourquoi n'a-t-on pas fait l'autopsie de Gudden dans un cas de mort non naturelle ?

Pourquoi les gendarmes Klier et Lauterbach qui patrouillaient dans le parc, non loin de Gudden et du Roi, déclarèrent-ils n'avoir rien vu et rien entendu ?

Pourquoi chercha-t-on les 2 hommes partout dans le parc, sauf dans la zone où on les avait vu descendre ?

Pourquoi fit-on jurer sous serment aux témoins directs et indirects, de ne rien révéler de ce qu'ils avaient vu ou entendu cette nuit-là, sous peine d'exil ou de mort ?

Pourquoi truqua-t-on les dépêches parties de Berg, le soir du drame ?

Pourquoi la plupart des témoins furent-ils envoyés en exil en Amérique ? Comment expliquer la mort prématurée et mystérieuse des autres ?

Ces questions et nombre d'autres restent toujours sans réponse si l'on veut admettre la thèse officielle. L'assassinat de Louis II de Bavière est en revanche la seule version historiquement plausible.

15 juin 1886, à 8 heures du matin : Une autopsie est pratiquée sur le cadavre de « Sa Majesté », le roi Louis II de Bavière, par le docteur Rüdinger, professeur à l'Université, assisté par le professeur docteur Rückert devant un collège d'experts réunis à la résidence royale de Munich. Le rapport de l'autopsie fut rédigé par le « Geheimrath » von Ziemssen avec l'aide des autres experts présents.

Personnes présentes : Son Excellence, le Ministre des affaires étrangères, Freiherr von Crailsheim ; Son Excellence, l'« Obersthofmeister Comte zu Castell » ; Monsieur le docteur Hubrich, directeur de l'asile d'Unterfranken ; le professeur docteur Grashy, médecin-chef du « Juliusspital » à Würzburg ; le « Hofrath » docteur Hagen, directeur de l'asile d'Erlangen ; le « Geheimrath » professeur docteur von Ziemssen ; le professeur docteur Kupfer ; le « Geheimrath » docteur von Schleiß, médecin personnel ; le « Medicinalrath » docteur Brattler, le docteur Halm, médecin de la Cour ; le docteur Becker, médecin de la Cour ; l'« Obermedicinalrath » docteur Kerschensteiner.

Le cadavre de « Sa Majesté » est à peine défiguré. Seuls le visage et le cou sont un peu bouffis ; au niveau de la partie dorsale du tronc et des extrémités, la peau est recouverte de taches livides diffuses ; les 2 pavillons de l'oreille ainsi que les régions avoisinantes sont très cyanosés, le corps est un peu gonflé, la paroi thoracique antérieure recèle une coloration brunâtre de la taille de 2 mains (pouvant provenir des tentatives de réanimation) . Les tissus adipeux sont fort développés, les muscles sont très puissants. La rigidité cadavérique a disparu. On ne constate aucune plaie au niveau des enveloppes corporelles, notamment pas d'érosion de la peau au niveau du cou et du visage. On ne retrouve que quelques petites excoriations au niveau des genoux sous la rotule. Il existe une chaire de poule au niveau de la cage thoracique droite et de l'extrémité supérieure droite ; une partie de l'épithélium central de la cornée a disparu, les pupilles sont moyennement dilatées, de taille égale. Les organes génitaux externes sont bien développés, il n'existe pas de phimosis, le testicule droit est légèrement atrophique. Hernie hiatale droite, non réduite, d'importance moyenne, munie d'un bandage herniaire. La langue est partiellement coincée entre les dents, le maxillaire supérieur n'a pratiquement plus de dents, il est muni d'une pièce dentaire ; le maxillaire inférieur compte encore quelques dents mal insérées (4 incisives et 2 canines) . Taille corporelle : 191 centimètres ; périmètre thoracique en-dessous des omoplates : 103 centimètres ; périmètre abdominal : 120 centimètres. Les mains, à part une légère cyanose des ongles,

ne montrent pas d'anomalies, ...

(Pages manquantes.)

... hémisphères, elle a la couleur trouble du blanc laiteux. Les différents épaissements s'étendent de la ligne médiane latéralement sur les 2 hémisphères : à droite, ils forment un îlot de 5 centimètres au niveau des circonvolutions frontale et temporale ; à gauche, ils sont moins étendus ; mais au niveau de l'amincissement de la voûte crânienne suscitée, on trouve un dépôt bien plus important. dû notamment à l'épaississement de l'arachnoïde et de la pie-mère. Cet épaissement se trouve au niveau de la terminaison médiane de la circonvolution centrale antérieure et de la naissance de la 1re circonvolution frontale. L'hémisphère gauche compte des circonvolutions atrophiées à 3 endroits :

À la naissance des 2e et 3e circonvolutions frontales.

À la naissance de la 1re circonvolution frontale.

À la terminaison médiane de la circonvolution centrale postérieure et des circonvolutions avoisinantes du lobe pariétal.

L'hémisphère droit montre, lui aussi, 3 atrophies importantes. à savoir :

À la naissance des 2e et 3e circonvolutions frontales.

À la naissance de la 1re circonvolution frontale et à l'extrémité médiane de la circonvolution centrale antérieure.

Dans la région de la partie centrale du sillon post-rolandique.

Les tissus du cerveau sont de consistance assez molle, blancs, renfermant en moyenne de nombreux points hyperémiés. Le cortex gris est légèrement réduit, les sinus et plexus sont normaux, de même que les parties basales du cerveau et du cervelet.

La cavité buccale, le larynx et la trachée ne montrent rien d'anormal, à l'exception de la présence de liquide gastrique dans les voies respiratoires, présence probablement postérieure au décès et due aux tentatives de réanimation et au transport. Les cartilages thyroïde et cricoïde ainsi que les autres cartilages de la trachée supérieure sont ossifiés de manière très anormale. Le thorax est normalement voûté, on ne note pas de fracture de côté, les cavités pleurales contiennent un peu de sérum rougeâtre. Les poumons n'y adhèrent en aucun endroit. Ils sont dans l'ensemble de couleur sombre, avec quelques parties claires fortement gonflées. Aux extrémités, on trouve quelques légers rétrécissements pleureux, de nature cicatricielle. Les tissus renferment dans l'ensemble peu d'air et sont de consistance plus ferme que d'habitude ; en incisant, on trouve un peu de sang aqueux ; à la pression latérale, on trouve un petit échappement d'air. Même dans les régions emphysémateuses, les tissus contiennent peu d'air et de sang.

Le cœur est bien développé, un peu lâche, les cavités sont légèrement dilatées. L'épaisseur des parois, la consistance et

la couleur du muscle cardiaque sont normales. Il n'y a que peu de dépôt adipeux au niveau de l'épicaire, les valvules sont toutes indemnes, de même que l'aorte et l'artère pulmonaire.

L'estomac contient de faibles quantités d'aliments solides et semi-liquides ; la muqueuse est de couleur ardoise, légèrement épaissie. L'intestin grêle, dans son ensemble, est de couleur rouge ; les follicules de Payer et solitaires sont de couleur rose. Le foie, de couleur brun rouge, est de forme et de consistance normales ; la vésicule biliaire contient un peu de bile liquide, la rate est hypertrophiée (longueur : 18 centimètres ; largeur : 10,5 centimètres) , sa consistance est molle. La pulpe est de couleur brunâtre. On note un début de pourriture. Les reins sont enveloppés dans une épaisse capsule adipeuse, ils sont de grande taille, leur surface est lisse, la capsule s'enlève facilement, la couleur montre une cyanose superficielle et interne. Pour le reste, le tissu rénal est normal, le pelvis est légèrement congestionné. La vessie est faiblement remplie et normale dans son ensemble.

Le crâne, sans les méninges, a une épaisseur de 8,5 millimètres ; la circonférence horizontale au-dessus de la base du crâne est de 565 millimètres et de 500 millimètres après l'enlèvement des muscles temporaux. La circonférence sagittale de la racine du nez à la protubérance externe est de 315 millimètres ; la circonférence transversale (juste au-dessus des oreilles) est de 305 millimètres ; le diamètre longitudinal de la racine du nez à la protubérance occipitale est de 171 millimètres ; le diamètre transversal reliant les 2 tubérosités pariétales est de 140 millimètres ; le diamètre transversal au-dessus des oreilles est de 131 millimètres. La largeur du front est de 97 millimètres, le diamètre diagonal de la tête, reliant la tubérosité frontale gauche au point le plus avancé du crâne postérieur gauche est de 179 millimètres ; la demi-circonférence horizontale droite est de 255 millimètres, la demi-circonférence gauche est de 245 millimètres. Le poids de la voûte crânienne est de 222 grammes.

L'autopsie s'est terminée à 1 heure 14. L'embaumement du cadavre est entrepris dès la fin de l'autopsie par le professeur Rüdinger. Pour confirmation, ce rapport fut signé par tous les médecins présents.

Du résultat de l'autopsie de « Sa Majesté », le roi Louis II de Bavière, et de sa corrélation avec les manifestations pathologiques observées du vivant du Roi.

On se demande tout d'abord comment interpréter le résultat de l'autopsie, en particulier, de celle du cerveau et de ses membranes, eu égard aux manifestations pathologiques observées du vivant du Roi. En 1er lieu : existe-t-il dans le tableau de la « Verrücktheit » une constitution pathologique particulière qui ne se rencontre pas dans d'autres affections mentales ou somatiques. Il n'en est rien, tant il est vrai que dans la plupart des troubles mentaux, on ne constate aucune modification anatomopathologique à l'ouverture des cadavres, aussi importantes et effrayantes qu'aient été les manifestations pathologiques du vivant du malade.

Si, dans l'ensemble, les manifestations pathologiques chez les malades mentaux ne correspondent donc pas forcément au résultat de l'autopsie du cerveau, il est cependant dans chaque cas particulier justifié, voire nécessaire à des fins scientifiques et thérapeutiques, de se demander s'il n'existe pas quand même un lien causal entre ce qu'on observe du vivant du patient et ce que l'on constate à l'autopsie, ceci conformément à notre savoir et à l'expérience médicale.

Dans l'état actuel des connaissances médicales, on peut sans aucun doute répondre affirmativement à cette question.

Si l'on procède maintenant, sans aucun parti pris, à l'interprétation des résultats de l'autopsie de « Sa Majesté », le Roi Louis II (ce dont le soussigné peut humblement se prévaloir car n'ayant pas été impliqué dans les péripéties de l'affaire), on est tout de suite frappé par l'abondance des modifications pathologiques du crâne et de son contenu. Cette impression restera gravée dans la mémoire de tous ceux qui étaient présents à l'ouverture de la boîte crânienne. Pour la bonne compréhension de l'ensemble, ces modifications pathologiques doivent être séparées en 2 groupes distincts :

Les anomalies congénitales du crâne et du cerveau, acquises déjà durant la vie embryonnaire. Ici, il faut mentionner :

La petite dimension du crâne par rapport aux dimensions importantes des 2 autres cavités corporelles et par rapport à la taille très importante du Roi (103 centimètres de périmètre thoracique ; 120 centimètres de périmètre abdominal ; 191 centimètres de taille) .

Les dimensions inégales des 2 moitiés du crâne, ressortant de l'inégalité des diamètres crâniens obliques (se référer au compte-rendu) ; asymétrie du crâne qui en résulte, repérable en particulier à la base du crâne, la disposition ...

(Pages manquantes.)

... suivante :

La pression, non constante dans le temps mais néanmoins régulièrement progressive, qu'exercent les membranes épaissies et adhérentes amène un début d'atrophie des diverses circonvolutions frontales et temporales qui jouent, comme le montre l'expérience, un rôle important dans le fonctionnement mental.

La masse et le volume des circonvolutions touchées devaient donc diminuer, et avec, le support d'une série de facultés mentales. Les hémisphères cérébraux sont en effet le siège de toutes les fonctions psychiques. « Ils doivent être indemnes pour que les phénomènes de la pensée, de la sensibilité et de la volonté soient possibles. » (Landois)

Dans le cas de « Sa Majesté », la dégénérescence de ces régions du cerveau fut particulièrement funeste, et cela pour 2 raisons :

L'atrophie touchait les 2 moitiés du cerveau, en d'autres mots, il fut de ce fait impossible à la partie cervicale controlatérale correspondante restée saine de suppléer la tâche de la zone lésée et entravée dans son fonctionnement, comme c'est souvent le cas dans les pathologies unilatérales du cerveau. La simultanéité et la bilatéralité des lésions furent donc d'une importance capitale, vue le rôle éminent que jouaient les zones atteintes dans l'activité mentale supérieure.

Le rapport de l'autopsie atteste expressément que le cortex gris était de faible diamètre, légèrement inférieur à la

norme. Ces proportions anatomiques étaient faites pour aggraver les conséquences de l'atrophie des circonvolutions, ce qu'il restait de cortex n'ayant pas pu suppléer les fonctions psychiques abolies de par le processus atrophique. On ne peut indiquer avec la dernière certitude jusqu'à quel point les troubles de la motricité, notamment les mouvements impulsifs quasi pulsionnels ainsi que la tendance incoercible à produire des grimaces devant le miroir, dépendaient de l'insuffisance du cortex contenant les centres de la sensibilité et de la motricité. Il est cependant probable que les troubles de la motricité que nous venons de mentionner dépendaient de celle-ci.

Par ailleurs, le résultat de l'autopsie cérébrale concorde avec l'évolution dans le temps de l'affection psychique qui s'étendait sur à peu près 20 ans. On observait une aggravation progressive et quasi continue de la maladie, alors même qu'une partie des fonctions mentales restait pendant tout ce temps intacte, d'où la reconnaissance tardive par l'entourage de la gravité véritable de l'affection mentale. « Sa Majesté » arrivait en effet, avec ce qui lui restait de raison et d'intelligence, mais aussi par cachotterie, à tromper ses proches, ainsi que le prouvait notamment son comportement durant ses 2 derniers jours, à une époque où les facultés intellectuelles étaient depuis longtemps bien détériorées.

...

Dans les jours qui suivent le drame, le corps est exposé au château de Berg (aujourd'hui, en grande partie détruit, il ne peut être visité) puis dans la Chapelle de la Résidence de Munich. Non loin, se trouve le château de Possenhofen, où la future Impératrice « Sissi », cousine et amie de Louis II, séjourne régulièrement.

19 juin 1886 : Après avoir été autopsié et embaumé, le corps du Roi Louis II de Bavière est inhumé dans le caveau (crypte) de l'église Saint-Michel (« Michaelskirche ») de Munich, à côté de plus de 30 membres de la famille royale des Wittelsbach.

Son cœur est prélevé pour être inhumé dans une urne de l'un de ses châteaux. La relique repose près de la « Madonne noire » dans la Chapelle de la Grâce, un sanctuaire érigé par le gouvernement, à Altötting, à 60 milles de Munich.

Une cérémonie se tient chaque année, le 13 juin, dans la petite Chapelle votive bâtie en bordure du lac de Starnberg, près de l'endroit où son corps fut retrouvé.

...

Parmi les dernières découvertes, celle du trou sous le sarcophage du Roi est un véritable coup de bélier dans l'édifice de mensonges savamment construit autour de Louis II de Bavière.

Des photos prises en mai 2000 dans le plus grand secret par l'organisation séculaire des « Guglmänner », sont venues prouver que le corps de Louis II n'est plus dans la crypte. Éloigné entre les années 1930 et 1960, le cadavre du Roi a actuellement disparu ; du moins aux yeux de certaines personnes. Ainsi, on ne pourra plus désormais

pratiquer des examens sur le corps de Louis afin de confirmer la thèse du meurtre, par trop gênante pour l'image de la famille régnante encore aujourd'hui. Cette affaire est à ce point dérangeante qu'il était question récemment, sous la pression de la famille, de fermer la crypte au public. Décision pour le moins disproportionnée au regard de simples clichés, isolés parmi les milliers pris chaque jour.

...

1886 : Mort du Roi Louis, le 13 juin. Les volumes 8 et 9 des journaux sont entre les mains du laquais Mayr. Ils sont donnés à la Commission ministérielle, le 15 juin. La 1re entrée du journal volume 9 est datée du 19 janvier. Mise en question de ces 2 derniers volumes, le 17 et 18 juin, à la Chambre. Les volumes 8 et 9 sont apportés le 21 juin à la 38e session de la Chambre avec d'autres documents que le Roi voulait détruire. Ils ne sont pas utilisés à ce moment là, ni le 26 devant les députés. Luitpold demande que l'on détruise ces 2 journaux, mais le ministre Lutz y avait renoncé car leur utilisation ultérieure pourrait servir à justifier au besoin la Régence. Silence sur ces 2 volumes jusqu'en 1889.

1889 : Le 22 février, le ministre Crailsheim demande par écrit à Lutz des éléments probants afin de justifier la Régence. Réponse écrite de Lutz le 23 où il est question du volume 9 des journaux. En mars, sur ordre de la Régence, le volume 9 est placé aux archives. Il n'est pas fait mention du volume 8. En fait, celui-ci est toujours conservé chez Lutz.

1890 : Après la mort de Lutz, son fils retrouve le volume 8 parmi d'autres papiers.

1898 : Sur décision du Ministère, ces 2 journaux (volume 9 aux archives, et volume 8 chez Lutz) sont conservés à partir de cette année-là « sous scellés » aux archives secrètes jusqu'en 1918 avec les 7 lers journaux.

1918 : Les 9 volumes sont confiés au directeur général des archives.

1923 : Avant cette date, le prince Rupprecht avait ordonné la destruction des pages écrites du dernier journal (volume 9) et transmis le volume vide ensuite.

1925 : Publication par Edir Grein (pseudonyme d'Erwin Riedinger, beau-fils de Lutz) des « notes de journaux intimes » du Roi, falsifiées, couvrant 38 pages hors contexte des volumes 8 et 9 sur plus de 400 écrites par Louis.

1936 : Depuis 1923 jusqu'à cette date, tous les autres journaux (volumes 1 à 7 et volume 8) restèrent sous la vigilance du directeur-général Riedner qui les rendit cette année-là aux archives. Conservation, à partir de 1936, du volume 8 dans un tiroir du bureau du directeur en fonction.

1944 : Destruction cette année-là du volume 8 par un bombardement qui a lieu le 25 avril. Aujourd'hui, les volumes 1 à 7 sont toujours conservés aux archives secrètes.

On élimina donc Louis II pour des raisons politiques : on ne pouvait pas mettre en péril la nouvelle Régence en risquant une évasion du Roi. Très aimé et respecté, tôt ou tard les choses auraient mal tourné et les traîtres auraient pu craindre une sentence exemplaire pour l'accusation de coup d'État. Tout fut donc pour le mieux et la disparition du Roi arrangea tout le monde.

On célébra ses obsèques en grande pompe, le 19 juin 1886, en ayant au préalable empêché la Reine-Mère de venir se recueillir à Berg, puis à Munich, auprès de son fils. On fit une autopsie qui ne révéla rien des causes de la mort, mais qui s'efforça de justifier la démence à tout prix, en pesant le cerveau du Roi et en remarquant, entre autres, un poids inférieur à la normale.

La Régence de Luitpold construisit donc sa légitimité sur la légende maintenant en vogue du « Roi-fou » . Si Luitpold n'avait vraiment pas été intéressé par le pouvoir comme il l'a si souvent dit, pourquoi ne pas avoir transmis la couronne à son fils Ludwig, puisque Otto, le frère du Roi, ne régnait qu'en prince à cause de sa folie ? Au lieu de cela, il prit la Régence, ne conférant le titre de Roi à son fils qu'à sa mort en 1912.

Ludwig devint le Roi Louis III et fut témoin, 6 ans plus tard, de la fin du Royaume de Bavière.

...

En 1967, le conservateur en chef des collections de peinture de l'État de Bavière (le professeur Siegfried Wichmann) reçoit de la part d'un juriste de Francfort une demande inhabituelle. En effet, celui-ci le prie de bien vouloir faire restaurer une toile étrange en sa possession : un triple portrait réalisé par le peintre Hermann von Kaulbach montrant à gauche le profil du docteur Schleich, l'un des médecins habituels de Louis II de Bavière, à droite l'écuyer Richard Hornig, visiblement éploré, et au centre le visage renversé de Louis II, bouche ouverte, au terme de son agonie du 13 juin 1886.

Intéressé par l'histoire du monarque depuis toujours, Wichmann sursaute dès qu'il voit le tryptique. Outre les portraits des 2 familiers de Louis II, la représentation de Louis II, mort, dépasse le cadre de toute convention. Immédiatement, Wichmann photographie la peinture et en tire des clichés en couleur. Quelle n'est pas sa stupeur lorsqu'il découvre à l'agrandissement que du sang s'écoule de la bouche du Roi ; un détail sur lequel le peintre a visiblement particulièrement insisté. Peu de temps après, le juriste se ravise et récupère sa toile sans explications. Par la suite, Wichmann tentera de retrouver sa trace, mais sans succès. Il semble s'être volatilisé.

En marge de cette découverte surprenante, Wichmann put acquérir ultérieurement lors d'une vente aux enchères le journal du docteur Schleich, dans lequel celui-ci avait consigné nombre d'observations concernant les événements tragiques qui aboutirent à la mort de Louis II. Dans ce journal, Schleich fait notamment état de menaces directes pour sa vie s'il révèle ce qu'il sait. Parmi des lettres et des notes éparées comprises dans ce lot d'enchères, Wichmann découvrit un papier sur lequel Schleich s'adressait précisément au peintre Hermann von Kaulbach, et où celui-ci lui le complimentait pour le réalisme de l'œuvre qu'il avait justement eu sous les yeux, en 1967. Schleich confirmait la parfaite adéquation entre la scène observée le 13 juin 1886 et le résultat.

Par le biais des notes de Schleiß, le professeur Wichmann reconstitue les faits de la manière suivante :

Le médecin se trouvait bien sur les bords du lac de Starnberg, le soir du 13 juin 1886, en compagnie des frères Hornig et de leur ami le peintre Hermann von Kaulbach, dans le but de faire évader le Roi. Hélas, à leur arrivée, Louis II est déjà mort, étendu sur le sol, le docteur Gudden, bien vivant lui, s'affairant autour du corps afin de maquiller la scène en accident. Voyant cela, Gudden panique et s'ensuit alors une empoignade musclée avec Richard Hornig qui finit par tuer l'aliéniste. Le groupe repart précipitamment, laissant les 2 cadavres derrière eux. La vision de Louis II, mort après avoir été abattu dans le dos par une arme à feu, donne alors lieu au tableau que Kaulbach réalise ensuite.

L'implication de Schleiß dans le complot d'évasion peut être recoupée par les notes du pêcheur Lidl quant à la présence aux environs du château de Berg des frères Hornig, le soir du 13 juin, elle est également confirmée par le témoignage de la comtesse Rambaldi qui voit son époux et les 2 hommes embarquer en direction du lieu de détention du Roi. À la question posée : « Mais pourquoi faire une promenade en barque en pleine soirée, et par un temps aussi menaçant ? » , il lui fut répondu sèchement : « Parce que cela nous plaît. » .

Enfin, dans ce cas de figure, le décalage des montres de Gudden et de Louis II trouve une confirmation logique : le Roi est bien mort près de 1 heure avant l'aliéniste. De plus, la panique des officiels et des autorités, le cafouillage de la version officielle et quantité d'autres contradictions trouvent leur explication dans le fait que la mort de Gudden n'était, elle, pas prévue au programme. D'où l'improvisation des différentes déclarations ultérieures, les incohérences des témoignages car il fallait trouver dans l'urgence une version plausible et recevable auprès du public pour l'existence de ce 2e cadavre plus qu'encombrant.

Récemment, le docteur Wichmann a publié les résultats de ses découvertes dans un livre. Mais à la suite d'attaques violentes et répétées de la presse et de gens visiblement dérangés par cette version des faits, il a décidé de ne plus s'exprimer sur ce sujet.

...

Contrairement aux idées reçues, le Roi Louis II de Bavière ne s'est pas seulement illustré dans le domaine de l'art. On a trop tendance à oublier que son œuvre est aussi celle du progrès social accompli sous son règne.

Louis est à l'origine de la construction de la synagogue de Munich. Il est l'un des seuls à son époque à défendre la parité confessionnelle et le droit des Juifs, comme l'atteste sa correspondance avec Richard Wagner. À sa mort, le grand rabbin prononcera un discours chargé de reconnaissance.

Il améliora la condition sociale des plus démunis en créant des soupes populaires.

Il créa un système d'assistance aux malades comparable à la sécurité sociale.

Il créa des associations pour la protection des animaux et de l'environnement.

Il finança de sa poche la Ire « charte allemande d'hygiène » .

Sous son règne, l'artisanat bavarois connut ses heures de gloire grâce à ses nombreuses commandes et projets. Les exemples de ses engagements sont en fait innombrables et se doivent d'être inclus dans l'ensemble de son œuvre.

...

Le mythe se créa déjà pendant la vie du Roi. « Je veux rester un mystère, pour moi-même et pour les autres. » , avait autrefois écrit Louis à son éducatrice. Il y aura réussi. Ce « mystère » fascine toujours le monde aujourd'hui.

Le poète français Paul Verlaine le considère comme le « seul vrai Roi de ce siècle » . Rêveur et peu sociable, tout le contraire d'un Roi proche de son peuple, il est aujourd'hui connu sous le nom de « Kini » (Roi, en patois bavarois) et devenu une idole.

Verlaine lui dédiera ce sonnet :

À Louis II de Bavière.

Roi, le seul vrai roi de ce siècle, salut, Sire,
Qui voulûtes mourir vengeant votre raison
Des choses de la politique, et du délire
De cette science intruse dans la maison,

De cette science, assassin de l'Oraison
Et du Chant et de l'Art et de toute la Lyre,
Et simplement, et plein d'orgueil en floraison,
Tuâtes en mourant, salut, Roi ! bravo, Sire !

Vous fûtes un poète, un soldat, le seul Roi
De ce siècle où les rois se font si peu de choses,
Et le Martyr de la Raison selon la Foi.

Salut à votre très unique apothéose,
Et que votre âme ait son fier cortège, or et fer,
Sur un air magnifique et joyeux de Wagner.

...

Le 21^e siècle verra-t-il enfin la réhabilitation historique du Roi de Bavière ? Les spécialistes l'espèrent fortement car les éléments probants sont aujourd'hui légion. Il est grand temps de mettre un terme à une légende fautive et préjudiciable. Il ne tient qu'au public de faire le 1^{er} pas en direction du vrai Louis en lisant une littérature sérieuse qui n'a rien à voir avec la chronique mondaine, largement diffusée dans les grandes librairies et par les médias.

Louis II a plus que largement mérité d'être enfin reconnu et compris à sa juste valeur. Il existe un poème de Charles Baudelaire intitulé « la Beauté », qui n'a certes pas été écrit pour Louis, mais dont le contenu semble constituer un miroir idéal et particulièrement frappant pour saisir l'essence même de ce qu'a pu être à la fois la personnalité du roi de Bavière et sa quête de l'Absolu :

La Beauté :

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consommeront leurs jours en d'austères études ;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !

...

The combination of favourable circumstances produced a violent release of creativity, and between 1863 and 1869 Anton Bruckner produced the orchestral Overture ; the 3 great Masses ; and the 1st 3 of the 11 Symphonies (including the later-rejected F minor work and the one in D minor that Bruckner numbered « 0 ») ; as well as the « Germanenzug » and other choral pieces.

In 1865, to his great delight, he had a personal invitation from Richard Wagner to attend the premiere of « Tristan und Isolde », in Munich. There, he met his hero and many of his followers, including Hans von Bülow. In the same year, Bruckner also met the Viennese critic Eduard Hanslick, who was helpful at 1st but who later turned against him.

During the same period, Bruckner suffered a succession of heartbreaks from thwarted love (which made him contemplate emigration to some exotic place like Mexico or London) . By the spring of 1867, such upheavals, coupled with overwork and his own innate sense of insecurity, resulted in depression, panic anxiety, and an obsession with counting things, and he spent the summer in a mental hospital recovering.

Première de « Tristan und Isolde »

Les dettes de Richard Wagner sont payées par son ange protecteur et mécène. Bientôt, « Tristan und Isolde » verra le jour, et Louis II suivra cette naissance avec la même fièvre que s'il en avait été le père. D'une certaine façon, l'œuvre de Wagner est aussi la sienne puisque sa clairvoyance et son appui aussi bien moral que financier le mèneront jusqu'au sommet, jusqu'à la consécration après bien des cabales et des trahisons.

Les préparations pour « Tristan und Isolde » peuvent commencer dès le mois de mars 1865. Les décors de scène et les costumes absorbent une bonne partie des coûts. Au total, plus de 20 répétitions auront lieu. La partition repousse au-delà de l'imaginable les limites harmoniques et tonales ; l'orchestre et son flux continu devient prépondérant et son chant, le langage immédiat de la psyché; en outre, Wagner se montre influencé par Schopenhauer (lu dès 1852) et son pessimisme vénéneux : les 2 amants aspirent à la délivrance en une union qui se réalise par leur anéantissement respectif (en fait, successif dans le déroulement de l'action : d'abord « Tristan » puis Isolde) . Jamais un Opéra n'avait exprimé le souffle de l'amour avec une telle force : la Maîtrise parfaite des « leitmotiv » , leur combinaison tout au long de la partition, marque un sommet dans l'écriture de Wagner. Il y a bien dans l'histoire de la musique européenne un avant et surtout un après « Tristan » .

Le personnage d'Isolde :

Richard Wagner a conçu un rôle ample, divers. L'ève celtique y déploie une tessiture élargie (la et do) , qui mêle les registres de mezzo-soprano, soprano dramatique et colorature. C'est la prophétesse de la magie amoureuse, âme qu'un breuvage a voué totalement au désir et à son accomplissement.

Le personnage de « Tristan » :

Richard Wagner distribue au précurseur d'Amfortas, un ténor dramatique flamboyant (do dièse-la) . Le personnage y connaît une évolution sensible : voix de demi caractère propre au chevalier mondain, puis pleine rondeur, lyrique, éperdue, pour les Actes 2 et 3, révélant la blessure désormais ouverte.

Malheureusement pour Richard Wagner, ses créanciers munichois avaient décidé d'envoyer les huissiers chez lui, **lundi le 15 mai** (jour de la première de « Tristan ») . L'après-midi du même jour, son Isolde, Malvina Schnorr, se retrouve complètement aphone. L'événement sera reporté près d'un mois plus tard. Mais une rencontre entre Bruckner et Wagner va quand même avoir lieu (le temps d'échanger et de fraterniser) malgré l'annulation de la première de « Tristan » . Chacun admirait la musique de l'autre. Bruckner fut particulièrement impressionné par la supériorité de

Wagner ; il dira : « Il est d'une rare bonté pour moi et m'a bien vite aimé et distingué. » . (Cette confiance en autrui lui jouera plus d'un tour !) Wagner, de son côté sera frappé par l'humilité de Bruckner (le Maître, un tantinet condescendant, en profitera pour remettre au jeune compositeur une photographie signée de sa main) .

Ludwig Speidel's reports in the « Fremdenblatt » the postponement of the premiere of « Tristan und Isolde » , in which he mentions Anton Bruckner's difficulties at the Austrian / Bavarian border because he did not have the proper travelling documents with him. Evidently, Johann Herbeck came to his rescue !

Anton Bruckner quitte Munich, le **14 mai**, afin de préparer son Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » pour la création de sa cantate patriotique intitulée « Germanenzug » (**WAB 70**) lors du Festival choral de Linz qui se déroulera du **4 au 6 juin**.

5 juin 1865 : « Germanenzug » (**WAB 70**) for male chorus and brass by Anton Bruckner to words of August (Karl) Silberstein is performed for the 1st time, in Linz, for a competition during the « Oberösterreichisch-Salzburgisches Sängerbundesfest » . The awards are given-out based on audience applause. Unfortunately, Bruckner wins the 2nd prize.

Bruckner retournera à Munich pour (enfin) assister à la première de « Tristan » , le **10 juin**, sous la direction de Hans von Bülow (le mari de Cosima Liszt : la nouvelle femme de sa vie) . Le roi Louis II de Bavière est accueilli au Théâtre de la Cour (« Königliches Hof- und Nationaltheater ») au son des fanfares. Le public présent dans la salle déclenche des tempêtes d'applaudissements. Ce sera un grand triomphe, et pour Wagner et pour Louis II.

(Avec les mises-en-scène de « Tristan und Isolde » (1865) , des « Maîtres-chanteurs de Nuremberg » (1868) , de « l'Or du Rhin » (1869) et de « la Walkyrie » (1870) , Munich devint dans les années qui suivirent le centre européen de la musique. Louis II poursuivait ainsi magnifiquement la tradition de mécénat de la maison des Wittelsbach.)

Jetant la salle dans un état d'étonnement et de stupeur, le spectacle est aussi fort que l'avait souhaité Wagner grâce à la tenue des 2 créateurs : Malvina et Ludwig Schnorr von Carolsfeld, dans les rôles d'Isolde et de « Tristan » . Ce dernier meurt quelques jours après la première.

Lorsque s'épanouissent les Ires mesures du Prélude, les spectateurs n'ont peut-être pas conscience d'assister à une révolution dans l'histoire de la musique : un accord des instruments à vent, dissonant à l'oreille mais impossible à analyser (des générations de musicologues se disputeront à son propos) , et la musique occidentale entre de plain-pied dans la modernité. Même si la tonalité est toujours présente dans l'œuvre, elle y est si mouvante que Arnold Schönberg se réclamera du chromatisme de « Tristan » pour fonder la musique atonale. En même temps que l'auditeur perd ses repères dans le déroulement temporel de cette « action musicale » , les amants, eux aussi, parviennent à transcender l'espace et le temps. Maudissant les illusions du jour, ils se vouent à la nuit, qui est, depuis Novalis, le lieu où s'abolissent les contingences de l'existence humaine. Pétri de la pensée de Schopenhauer, Wagner est parvenu à une osmose rare entre le charnel et le spirituel.

Si un seul ouvrage devait personnifier l'Amour, ce sentiment dont l'art lyrique se nourrit et se délecte et qui, au siècle Romantique, irradie sa chair et son sang, on peut parier que « Tristan und Isolde » remplirait le mieux ce rôle. À partir d'une action assez simple, réduite à quelques personnages essentiels, Wagner met en marche une autre action, intérieure, elle, tout entière centrée sur la passion de « Tristan und Isolde » : une passion murmurée par l'orchestre dès les Iers accords du Prélude, et dont le torrent voluptueux annonce vite l'issue fatale. Car l'amour de « Tristan und Isolde » dépasse de loin l'anecdote : derrière les regards embrasés des amants et l'impatience des corps, leur contemplation extatique aspire à une union qui ne peut se concevoir qu'au-delà de la vie ; en sondant la nuit, l'amour et la mort, Wagner explore l'incarnation mystique de la passion pure. L'Opéra le plus brûlant du répertoire et l'apothéose du drame musical.

Une soixantaine de « leitmotiv » accompagnent ce drame tout intérieur, où le lyrisme exacerbé de la passion est rendu par un chromatisme et des dissonances d'une étonnante nouveauté. Les 4 Ires mesures du Prélude montreront l'importance des appoggiatures chromatiques et des accords de 7e dans un tissu musical qui va en réalité ici de la tonique à la dominante de la mineur.

Malvina et Ludwig Schnorr von Carolsfeld

En 1860, Ludwig Schnorr von Carolsfeld épouse Malvina Garrigues (1825-1904) , une soprano d'origine danoise, plus âgée que lui de 10 ans, qui limite ses apparitions sur scène de façon à aider la carrière prometteuse de son mari.

Le roi Louis II de Bavière entend le ténor dans « Lohengrin » , en 1861. On pense que cette représentation est l'une de celles qui firent du Roi un ardent défenseur de Richard Wagner et de sa musique.

En 1862, Schnorr et sa femme rencontrent Richard Wagner lui-même à Biebrich, près de Wiesbaden. Celui-ci leur demande de chanter des passages de son nouvel Opéra, « Tristan und Isolde » , en les accompagnant au piano. Le compositeur est impressionné par les résultats.

Une tentative de monter « Tristan und Isolde » à l'Opéra de Vienne échoue après plus de 70 répétitions, notamment parce que le ténor résident est incapable de maîtriser le rôle écrasant de « Tristan » . C'est à la demande de Wagner lui-même que Ludwig Schnorr von Carolsfeld et sa femme sont choisis pour chanter « Tristan und Isolde » . Louis II de Bavière est très favorable à une nouvelle représentation. La première a lieu finalement à Munich, le **samedi 10 juin 1865**. L'ouvrage reçoit des critiques mitigées, certains le qualifiant d' « indécent » .

6 semaines et 3 représentations plus tard, le « Heldentenor » meurt à Dresde, 19 jours après son 29e anniversaire. Cette mort mystérieuse et prématurée fait de lui une légende. Elle sera souvent attribuée aux efforts démesurés exigés par un rôle de ténor wagnérien. En réalité, c'est un refroidissement suivi de complications rhumatismales qui ont provoqué une crise d'apoplexie que le ténor obèse n'a pas pu surmonter. Il meurt le **21 juillet 1865**. Il est enterré aux côtés de son père au vieux cimetière Sainte-Anne de Dresde.

Après la mort de son mari, Malvina n'a pas eu le courage de poursuivre sa carrière et elle abandonnera la scène pour s'adonner à sa grande passion : la poésie et l'enseignement.

...

Le ténor allemand Ludwig Schnorr von Carolsfeld est né le 2 juillet 1836 à Munich et est mort le **21 juillet 1865** à Dresde. Il s'est illustré dans les rôles wagnériens. Il est le créateur de « Tristan » .

Fils du peintre Julius Schnorr von Carolsfeld, un des principaux représentants du courant artistique nazaréen, Ludwig Schnorr von Carolsfeld étudie avec Julius Otto à Dresde puis au Conservatoire de Leipzig. Il fait ses débuts sur scène en 1855, à la « Hofoper » de Karlsruhe, où il a été engagé par Eduard Devrient dès 1854 ; il y devient 1er ténor en 1858. Il épouse en 1860 la soprano danoise Malvina Garrigues ; le couple s'établit cette même année à Dresde. Ludwig Schnorr von Carolsfeld s'impose comme interprète de lieder et d'oratorios ainsi qu'à l'Opéra, où il est particulièrement admiré pour ses incarnations des rôles-titres de « Tannhäuser » et de « Lohengrin » de Richard Wagner.

Après avoir entendu Ludwig en 1862, Richard Wagner demande au ténor (dont la voix, au médium solide, correspond au type nouveau dont il a besoin) et à son épouse de créer les rôles-titres de « Tristan und Isolde » . Le couple craint de ne pas avoir la résistance physique nécessaire à l'interprétation de cette partition exigeante, mais finit par accepter. Après une longue période de répétitions particulièrement difficiles, « Tristan und Isolde » est créé par Ludwig et Malvina, le **samedi 10 juin 1865**, au « Königliches Hof- und Nationaltheater » de Munich, sous la direction de Hans von Bülow, en présence de Louis II de Bavière. Bien qu'il ait pris froid, Ludwig interprète encore 3 fois « Tristan » , puis une fois, le **9 juillet**, le personnage de Erik (« le Vaisseau fantôme ») (sa dernière représentation publique) , avant de donner le **12 juillet** un récital privé devant Louis II, en interprétant des extraits du « Ring » et des « Maîtres-chanteurs » de Nuremberg. De retour à Dresde, il commence le 15 à répéter « Don Giovanni » mais, emporté par la fièvre, il connaît dès le lendemain des accès de délire et des crises de goutte répétées ; au bout de 5 jours, une attaque cardiaque l'emporte. Sur son lit de mort, il n'avait pas cessé de déclamer ses rôles et d'invoquer le nom de Richard Wagner.

...

Le ténor allemand Ludwig Schnorr von Carolsfeld s'est illustré dans les rôles wagnériens. Il est le créateur de « Tristan und Isolde » .

Fils du peintre Julius Schnorr von Carolsfeld, un des principaux représentants du courant artistique nazaréen, Ludwig Schnorr von Carolsfeld étudie avec Julius Otto à Dresde puis au Conservatoire de Leipzig. Il fait ses débuts sur scène en 1855, à la « Hofoper » de Karlsruhe, où il a été engagé par Eduard Devrient dès 1854 ; il y devient 1er ténor en 1858. Il épouse, en 1860, la soprano danoise Malvina Garrigues ; le couple s'établit cette même année à Dresde. Ludwig Schnorr von Carolsfeld s'impose comme interprète de lieder et d'Oratorios ainsi qu'à l'Opéra, où il est particulièrement admiré pour ses incarnations des rôles-titres de « Tannhäuser » et de « Lohengrin » de Richard Wagner.

Après avoir entendu Ludwig, en 1862, Richard Wagner demande au ténor (dont la voix, au médium solide, correspond au type nouveau dont il a besoin) et à son épouse de créer les rôles-titres de « Tristan und Isolde ». Le couple craint de ne pas avoir la résistance physique nécessaire à l'interprétation de cette partition exigeante, mais finit par accepter. Après une longue période de répétitions particulièrement difficiles, « Tristan und Isolde » est créé par Ludwig et Malvina, le 10 juin 1865, au « Königliches Hof- und Nationaltheater » de Munich, sous la direction de Hans von Bülow, en présence de Louis II de Bavière. Bien qu'il ait pris froid, Ludwig interprète encore 3 fois « Tristan », puis une fois, le 9 juillet, Erik dans le « le Vaisseau fantôme » (sa dernière représentation publique), avant de donner, le 12 juillet, un récital privé devant Louis II, en interprétant des extraits du « Ring » et des « Maîtres-chanteurs de Nuremberg ». De retour à Dresde, il commence le 15 à répéter « Don Giovanni » mais, emporté par la fièvre, il connaît, dès le lendemain, des accès de délire et des crises de goutte répétées ; au bout de 5 jours, une attaque cardiaque l'emporte. Sur son lit de mort, il n'avait pas cessé de déclamer ses rôles et d'invoquer le nom de Wagner.

...

Le ténor allemand Ludwig Schnorr von Carolsfeld étudia à Karlsruhe avec Édouard Devrient et débuta dans cette ville, en 1858. Il s'affirma rapidement comme l'un des plus remarquables chanteurs produits par l'Allemagne au XIXe siècle. Il fut lié, de 1860 à 1865, par contrat à l'Opéra de Dresde, où Wagner l'entendit dans « Lohengrin ». Sa voix, au médium solide, correspondant au type nouveau dont Wagner avait besoin, celui-ci le fit engager à Munich pour créer le rôle de « Tristan » (sa femme Malvina incarnait celui d'« Isolde »). Ludwig Schnorr devait mourir, peu après, d'insuffisance cardiaque. On a dit, à l'époque, que le rôle de « Tristan » l'avait épuisé.

...

The Portuguese-born Operatic soprano, Eugénia Malvina Garrigues (later, Malvina Schnorr von Carolsfeld) was born on 7 December 1825 in Copenhagen and died on 8 February 1904. She made her career in Germany. She and her husband Ludwig Schnorr von Carolsfeld created the title roles in Richard Wagner's « Tristan und Isolde » in 1865. Her given name also appears as Malwina and Malwine but Malvina is the right spelling.

The daughter of the Portuguese consul in Copenhagen, João António Henriques Garrigues (Jean Antoine Henri Garrigues) and his German wife of French ascendancy (Nanette Palmier). Portugal's Queen Maria II assigned her father as consul to Denmark by decree of November 17, 1852. So there is no Brazilian ascendancy in Malvina Garrigues, as she was christened in the Portuguese consulate as a Portuguese citizen. She studied in Paris with Manuel Patricio Rodríguez García. She was great-grand-niece of David Garrick. Her 1st cousin was Danish-American doctor Henry Jacques Garrigues.

She made her debut in Giacomo Meyerbeer's « Robert le diable » in Breslau, in 1841, where she sang until 1849. From 1849 to 1853, she worked at the ducal « Hoftheater » at Coburg, and in Gotha and Hamburg. In 1854, she was engaged by the Karlsruhe Opera, where she met Ludwig Schnorr von Carolsfeld, who was 10 years her junior. They appeared there together in such Operas as « les Huguenots ». They became engaged in 1857 and married in April 1860. The same year, they were engaged by the Dresden Court Opera.

After conducting 70 rehearsals of his « Tristan und Isolde » in Vienna and still finding the singers wanting, Richard Wagner turned to Malvina and Ludwig Schnorr von Carolsfeld to create the roles. The premiere was set for **15 May 1865** in Munich, but had to be postponed to 10 June owing to Malvina's hoarseness.

After Ludwig's sudden and untimely death at the age of 29, on **21 July 1865**, only 6 weeks after the premiere, Malvina sank into a deep depression and never sang again. She took-up spiritualism, and was influenced by one of her mediumistic pupils to believe she was destined to marry Wagner. This caused her to be deeply jealous of Cosima von Bülow, who was living openly with Wagner at Tribschen, and she tried to create a rift between them.

She later taught singing at Frankfurt ; her pupils included Heinrich Gudehus and Rosalie Miller.

Malvina Garrigues Schnorr von Carolsfeld also wrote a small number of songs dedicated to Jenny Lind, to texts by Heinrich Heine and Lord Byron. She published some poetry by herself and her husband.

She died in Karlsruhe in 1904, aged 78, was cremated in Heidelberg, and her ashes are located in Dresden.

...

Ludwig Schnorr von Carolsfeld (geboren 2. Juli 1836 in München ; gestorben 21. Juli 1865 in Dresden) war ein deutscher Opernsänger (Heldentenor) .

Ludwig Schnorr von Carolsfeld entstammte einer angesehenen sächsischen Künstlerfamilie. Sein Vater war der bekannte Maler Julius Schnorr von Carolsfeld. Der Knabe Ludwig besuchte zunächst die Kreuzschule in Dresden, die Heimat des Dresdner Kreuzchors. Das mag der Anstoß dafür gewesen sein, daß er entgegen der Familientradition nicht Maler werden wollte, sondern Sänger. Nach seinem Schulabschluss besuchte er deshalb das Leipziger Konservatorium.

1858 debütierte er am Karlsruher Hoftheater, 1860 auch am Dresdner Hoftheater und am Nationaltheater München. Am 25. April 1860 heiratete er die dänische Sopranistin Malvina Garrigues (1825-1904) , die ihre eigene Karriere zurückstellte, um ihren Mann zu unterstützen.

Schnorr von Carolsfeld machte sich in diesen Jahren einen Namen als intelligenter und zuverlässiger Tenor, insbesondere in Verdi- und Wagner-Rollen. 1861 hörte ihn der bayrische König Ludwig II. als Lohengrin. Diese Aufführung soll einer der Auslöser für die Begeisterung des Königs für Wagner und dessen Werke gewesen sein und war damit auch ein für die Karriere des Sängers entscheidender Moment.

1862 traf ihn das Ehepaar Richard Wagner in Biebrich. Bei dieser Gelegenheit ließ sich der Komponist von beiden Passagen aus seiner damals neuen Oper Tristan und Isolde vorsingen (er selbst begleitete am Klavier) . Daß dieses Treffen Wagner beeindruckt hatte, zeigte sich drei Jahre später :

Grab von Ludwig Schnorr von Carolsfeld auf dem Alten Annenfriedhof in der Südvorstadt in Dresden.

Tristan und Isolde sollte an sich in der Saison 1862-1863 an der Wiener Hofoper uraufgeführt werden. Dieses Unternehmen wurde jedoch nach 77 Proben als undurchführbar abgebrochen, nicht zuletzt, weil der für die Hauptrolle vorgesehene Tenor sich dieser Herausforderung nicht gewachsen zeigte.

1865 ermöglichte Ludwig II. einen neuen Versuch, die Oper in München aufzuführen. Auf Wagners Betreiben wurden die beiden Hauptrollen mit Ludwig und Malvine Schnorr von Carolsfeld besetzt. Und obwohl die Uraufführung des Werkes am 6. Juni 1865 alles andere als ein einhelliger Erfolg war (die Kritik nannte das Werk unter anderem « unanständig ») machte sie die Hauptdarsteller auf einen Schlag international bekannt und hätte für beide den Beginn der ganz großen Karriere bedeuten können.

Sechs Wochen (und drei Aufführungen des Tristan) später war Ludwig Schnorr von Carolsfeld tot : Plötzlich und völlig unerwartet war er mit gerade einmal 29 Jahren in Dresden gestorben. Sein früher und mysteriöser Tod machte ihn zur Legende - und wurde lange als Folge der riesigen Anstrengungen angesehen, die Wagner seinen Sängern, und insbesondere dem Sänger des Tristan, abverlangte.

Die heutige Forschung geht allerdings eher davon aus, daß die Todesursache wahrscheinlich eine Infektionskrankheit wie Typhus oder Meningitis gewesen sein dürfte.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld liegt neben seinem Vater auf dem Alten Annenfriedhof in der Dresdner Südvorstadt begraben. Nach dem frühen und unerwarteten Verlust beendete auch seine Witwe ihre Karriere endgültig.

Hans (Guido) von Bülow

Pianiste, chef d'orchestre et compositeur allemand, le baron Hans Guido von Bülow est né le 8 janvier 1830, à Dresde, et est mort le 12 février 1894, au Caire.

Élève de Friedrich Wieck (le père de Clara Schumann) , puis de Franz Liszt, Hans von Bülow épouse en 1857 la fille de ce dernier, Cosima, dont il aura 2 enfants. C'est lui qui crée publiquement, le 22 janvier 1857, la Sonate pour piano en si mineur de Liszt à l'occasion du baptême d'un grand piano à queue Bechstein, à Berlin.

Sa rencontre avec Richard Wagner dont il devient le disciple fidèle lui vaut d'être nommé chef de l'Orchestre du théâtre de Zürich. Nommé ensuite au « Bayerische Staatsoper » , à Munich, il y crée « Tristan und Isolde » , en 1865, et « les Maîtres-chanteurs de Nuremberg » , en 1868.

Lorsque Cosima le quitte pour Wagner, avec qui elle entretient une relation depuis 1864, il ressent durement la trahison de sa femme et de son meilleur ami. Il part pour une tournée mondiale où il alterne concerts de piano et direction d'orchestres. Il ne rompt cependant pas avec l'œuvre de l' « Enchanteur de Bayreuth » , qu'il peut diriger sans partition grâce à sa prodigieuse mémoire.

De retour en Allemagne en 1877, il y monte un orchestre modèle qui marquera la tradition allemande dans le sens d'une rigueur accrue. Il se tourne désormais vers la musique de Johannes Brahms et de Joseph Joachim Raff. Menant

simultanément son enseignement dans différents Conservatoires, il compte pour élève Charles Heinrich Barth qui sera à son tour le Maître des pianistes Wilhelm Kempff et Arthur Rubinstein. Il devient aussi, de 1887 à 1893, le 1er chef d'orchestre de l'Orchestre philharmonique de Berlin.

Sa prodigieuse carrière prend fin lors d'une tournée au Caire en 1894. Ses funérailles à Hambourg inspireront à Gustav Mahler sa 2e Symphonie dite « Résurrection » .

...

Hans von Bülow est l'un des rares chefs d'orchestre du XIXe siècle dont le nom ait survécu à l'épreuve du temps. Né à Dresde, le 8 janvier 1830, il ressent d'abord une attirance limitée pour la musique. Il commence à travailler le piano avec Friedrich Wieck, le beau-père de Robert Schumann, qui lui donne les bases de sa technique fabuleuse. Entre 1841 et 1848, il complète sa formation musicale avec Hesse, Eberwein et Hauptmann. Sa 1re rencontre avec Richard Wagner date de cette époque et le marque profondément. En 1848, il commence des études de droit, d'abord à Leipzig, puis à Berlin où il collabore au journal démocrate « Die Abendpost » . Il s'érige en défenseur de la nouvelle école allemande, particulièrement de Wagner et Liszt. En 1850, il assiste à Weimar à la création de « Lohengrin » et Wagner le fait nommer chef d'orchestre au Théâtre de Zürich. Il revient à Weimar travailler avec Liszt avant d'effectuer ses 1res tournées de pianiste. En 1855, il est nommé professeur au Conservatoire « Stern » de Berlin où il restera 9 ans, organisant des concerts et écrivant des articles politiques et musicaux. Sa carrière de chef d'orchestre se développe et, en 1857, il épouse Cosima, la seconde fille de Liszt. De 1864 à 1869, il est chef d'orchestre à l'Opéra de Munich où il dirige la création de « Tristan und Isolde » (1865) et des « Maîtres-chanteurs de Nuremberg » (1868) . La fin de son séjour à Munich est aussi la fin de la 1re partie de sa vie : Cosima le quitte pour épouser Wagner et il ressent cette séparation comme une trahison du musicien auquel il s'est jusqu'à ce jour dévoué corps et âme. Il part dans une longue série de tournées, comme chef d'orchestre et comme pianiste, en Italie, en Russie, en Angleterre, aux États-Unis. En 1877, il se ré-installe en Allemagne : pendant 2 ans, il sera « Kapellmeister » du théâtre de Hanovre puis intendant de la musique du duc de Meiningen (1880-1885) . Il fait de son nouvel Orchestre une formation modèle et se tourne plus volontiers vers la musique de Brahms.

...

Hans von Bülow (1830-1894), l'un des plus grands pianistes et chefs d'orchestre de son époque, ne s'est pas imposé comme compositeur autant que certains de ses contemporains qu'il admirait le plus (notamment Liszt son mentor, Wagner, Berlioz, plus tard Brahms) et il a laissé le souvenir avant tout d'un exécutant d'un talent exceptionnel qui a consacré sa carrière à servir la musique d'autres compositeurs, du passé et du présent. Les rapports de Bülow avec Berlioz et sa musique commencent tôt dans sa carrière, à Weimar en 1852, et se poursuivront pendant une quarantaine d'années jusqu'en 1892, peu avant sa mort. Pendant cette période, son attitude envers Berlioz évolue sensiblement, mais son admiration pour sa musique ne faiblira pas. À divers moments de sa carrière il joue un rôle important dans la diffusion de Berlioz en Allemagne, mais un rôle, comme on le verra, tout de même moins étendu qu'on aurait pu le supposer. Il va sans dire que cette page est consacrée à un aspect particulier de l'activité de Bülow, ses rapports avec Berlioz et sa musique, et non à l'ensemble d'une carrière complexe et variée.

1852-1869 : du vivant de Berlioz

Les rapports de Bülow avec Berlioz du vivant de ce dernier suivent une évolution simple : Bülow découvre Berlioz dans les années 1852 à 1854, et cette 1^{re} rencontre pose le fondement d'une admiration de sa part pour la musique de Berlioz qui durera toute sa vie. Mais sur un plan personnel, les relations chaleureuses nouées à Dresde en avril-mai 1854 deviendront peu à peu plus distantes et, après cette date, les 2 hommes n'auront que peu d'occasions de se revoir. De son côté, Berlioz conçoit une opinion très favorable des capacités musicales de Bülow et, en particulier, de son talent de pianiste, opinion qui ne changera pas par la suite. Mais à la longue, Berlioz ne peut partager l'admiration de Bülow pour la musique de Wagner et de Liszt et, au cours des années 1860, les rapports entre les 2 hommes cessent complètement.

Encore tout jeune, Bülow entend Berlioz diriger pour la 1^{re} fois à Dresde, lors de la visite de ce dernier en 1843, mais c'est Weimar et l'activité de Liszt dans cette ville qui forment le véritable point de départ. En 1851, le jeune Hans von Bülow, avec l'encouragement de Wagner et de Liszt, prend la décision de poursuivre une carrière musicale et va s'établir à Weimar pour devenir disciple de ce dernier. Selon Bülow, c'est Liszt qui l'aurait initié à la musique de Berlioz (Hans von Bülow, 30.03.1882) : en 1852, Liszt forme le projet de ressusciter « Benvenuto Cellini », l'Opéra de Berlioz qui était tombé à Paris plusieurs années auparavant, en 1838. Au départ, Bülow avait quelques réserves (ou plutôt, quelques préventions) sur Berlioz et sa musique (Hans von Bülow, 21.01.1852), préventions qui semblent faire écho aux opinions exprimées ouvertement par Wagner sur Berlioz, dès 1841. Mais après avoir assisté à une répétition de Benvenuto Cellini, le 8 mars (Hans von Bülow, 08.03.1852), puis 2 exécutions coup sur coup de l'Opéra (20 et 24 mars), il est conquis. Sur l'instigation de Liszt et avec sa collaboration, il entreprend non seulement de faire connaître l'ouvrage en Allemagne en publiant 2 articles dans la « Neue Zeitschrift für Musik » qui paraissent en avril, mais aussi en faisant d'importants changements et coupures à l'Opéra, notamment au second acte (Hans von Bülow, 22.04.1852, 23.05.1852). Selon David Cairns, il est possible que les changements aient été déjà mis-en-place dès une exécution le 17 avril, et non pas d'abord en novembre (voir sur ceci la rubrique « Benvenuto Cellini » dans la page sur Weimar). Berlioz, à ce moment, est occupé à Londres ; Liszt le consulte par lettre sur les changements proposés et le tient au courant, mais Berlioz ne semble pas être pleinement conscient du rôle joué à l'arrière-plan par Bülow. Sur l'invitation de Liszt, Berlioz se rend à Weimar en novembre 1852 où il donne un concert très remarqué, assiste à des exécutions de son Opéra sous la direction de Liszt, et est présenté à de nombreux membres du cercle de Liszt, entre autres, Hans von Bülow (CG n° 1538), qui publie un compte-rendu enthousiaste de la visite de Berlioz dans le journal « Deutschland ».

En novembre 1852, Berlioz et Bülow n'ont pas l'occasion de mieux se connaître, et il faudra attendre pour cela encore 2 ans quand Berlioz se rend à Dresde pour une série de concerts en avril-mai 1854. Bülow, agissant de nouveau pour le compte de Liszt, prépare le terrain au cours des mois qui précèdent la venue de Berlioz, comme on peut le lire en détail dans sa correspondance avec Liszt, mais Berlioz n'en est pas conscient (Hans von Bülow 05.11.1853, 19.11.1853, 12.12.1853, 23.12.1853). Les concerts de Dresde donnent enfin l'occasion aux 2 hommes de faire mieux connaissance l'un avec l'autre (CG nos. 1717, 1738, 1739, 1748), et constituent, en même temps, l'apogée du succès de Berlioz en Allemagne ; mais l'espoir d'y faire suite en montant « Benvenuto Cellini » à Dresde et en

faisant nommer Berlioz chef d'orchestre à Dresde sera finalement déçu. Sur tous ces événements, Bülow rend compte en détail à Liszt et déborde d'enthousiasme pour l'impression faite sur lui par Berlioz comme compositeur et comme chef d'orchestre (Hans von Bülow 30.04.1854, 06.05.1854, 29.06.1854, 19.09.1854) . La rencontre de Dresde restera la plus longue et, de loin, la plus fructueuse de leurs diverses rencontres au cours des années à venir. Entre autres choses, Berlioz est mis en mesure d'apprécier le talent exceptionnel de pianiste de Bülow, avec pour résultat que Bülow fait un arrangement pour piano de l'Ouverture de « Benvenuto Cellini » (CG n° 1777 ; Hans von Bülow 540506, 540629, 540909) et, plus tard, de l'Ouverture du « Corsaire » (CG nos. 2098, 2100, 2218 ; Hans von Bülow 541119, 541231, 550516, 560907) , dont Berlioz dira beaucoup de bien, malgré les réserves qu'on sait qu'il émettait sur ce genre d'arrangements (CG nos. 968, 969) . On ajoutera que Berlioz n'entendra jamais Bülow diriger et ne pourra donc apprécier son talent considérable dans ce domaine.

De son côté, Bülow est entièrement acquis à Berlioz et n'en devient que plus résolu à œuvrer pour lui. En 1855, il s'établit à Berlin comme chef de la section de piano de l'école de musique Julius Stern, poste qu'il occupera jusqu'en 1864. Dans sa seule lettre à Berlioz à avoir survécu, Bülow exprime son admiration et sa détermination de servir sa cause à Berlin (CG n° 2098, 10 février 1856) ; en réponse, Berlioz propose quelques suggestions (CG n° 2100) . En plus de nombreux récitals et concerts de musique de chambre à Berlin, Bülow parvient à organiser quelques concerts en 1858 et 1859 avec au programme de la musique de Berlioz entre autres (plusieurs ouvertures et quelques œuvres pour voix ; voir la table des concerts ci-dessous) . On possède la réponse de Berlioz à une lettre de Bülow concernant le 1er de ces concerts (CG n° 2273, 20 janvier 1858 ; se référer à : Hans von Bülow 580214) . Les 2 hommes se revoient pour la 1re fois depuis Dresde, en août 1856 à Bade, mais les brèves allusions à cette rencontre dans leurs correspondances respectives sont peu instructives (CG nos. 2163, 2168 ; Hans von Bülow 560816) .

Jusqu'alors, les rapports de Berlioz-Bülow paraissent sans nuages, mais à l'arrière-plan on peut voir poindre 2 problèmes éventuels. Le dévouement de Bülow pour Wagner et sa musique précède d'une décennie sa découverte de Berlioz en 1852 (elle remonte à une exécution de « Rienzi » à Dresde, en 1842) et Wagner, plus encore que Liszt, restera l'influence déterminante dans la carrière de Bülow jusqu'à la fin des années 1860. La question de l'attitude de Berlioz envers Wagner et sa musique fait déjà brièvement surface dans la toute 1re lettre de Bülow à parler de Berlioz (Hans von Bülow 21.01.1852) et elle paraît de nouveau vers la fin du compte-rendu que Bülow donne à Liszt des concerts de Dresde, en 1854. On a analysé ailleurs comment le différend entre Berlioz et Liszt éclate en février 1856 à Weimar. Le second problème est le refus de Berlioz d'être promu porte-étendard d'une quelconque « école » de compositeurs, point sur lequel Bülow partage le zèle missionnaire de son mentor (Hans von Bülow 14.02.1858, 10.02.1859) . Un exemple de leurs différentes manières de voir en 1857 : Liszt insiste pour donner une exécution de « l'Enfance du Christ » de Berlioz à Aix-la-Chapelle malgré la résistance des musiciens et du public sur place et contre les recommandations expresses de Berlioz (CG nos. 2232, 2233 ; Hans von Bülow 02.06.1857) . Berlioz refusait de se laisser embrigader dans une controverse essentiellement allemande, qui allait d'ailleurs diviser l'Allemagne musicale pendant des années à venir. Ces 2 problèmes commencent maintenant à assombrir les rapports entre Berlioz et Bülow mais, pour l'instant, leurs relations extérieures restent apparemment cordiales.

En janvier 1858, on constate le début d'un refroidissement à l'occasion du concert à Berlin mentionné ci-dessus. Il y a un contraste tranché entre le ton cordial de la lettre de Berlioz à Bülow (CG n° 2273) et celle à son fils Louis

quelques jours plus tard (CG n° 2274) , où il dit de Bülow :

« Ce jeune homme est l'un des plus fervents disciples de cette école insensée qu'on appelle en Allemagne l'école de l'avenir. Ils n'en démordent pas et veulent absolument que je sois leur chef et leur porte-drapeau. »

On ne sait de quels termes Bülow s'était servi dans sa lettre pour provoquer cette réaction. Un peu plus tard, la même année (2 juin) , un article de Joseph d'Ortigue dans le « Journal des Débats » , où il s'en prend à la « musique de l'avenir » et rejette toute assimilation de Berlioz (et du compositeur Litolf) à cette école, evenime la situation : Bülow suppose que Berlioz est en fait l'instigateur de l'article (Hans von Bülow 24.07.1858) . Il refuse, en conséquence, d'assister au concert de Berlioz à Bade au mois d'août (Hans von Bülow 09.08.1858 et 09.08.1858a) . On se souviendra que c'est précisément à cette époque (1858-1859) que Bülow est intimement lié à la genèse du « Tristan und Isolde » de Wagner : il travaille à la réduction pour piano de l'Opéra, au fur et à mesure qu'il est écrit, et conçoit pour l'œuvre une admiration sans bornes (Hans von Bülow 20.08.1859) . Toute critique de son auteur, ouverte ou implicite, ne peut que le blesser profondément.

Bülow est de retour à Paris l'année suivante pour y donner 2 concerts (17 avril et 5 mai 1859) , que Berlioz annonce et dont il rend-compte en termes très élogieux dans le « Journal des Débats » (10 avril et 19 mai 1859) . Ils se rencontrent de nouveau à cette occasion, mais seulement brièvement (CG no. 2380, se référer à : 2354bis, 2365bis, 2372ter [tome VIII]) et, dans sa correspondance, Bülow évoque la mauvaise santé de Berlioz et son aspect physique très diminué (Hans von Bülow 07.04.1859, 09.11.1859, 05.02.1860) . En 1860, Bülow revient encore à Paris pour donner une série de concerts entre janvier et mars, et il y voit aussi Wagner qui donne lui-même des concerts et prépare le terrain pour l'exécution de son Opéra « Tannhäuser » . Les feuillets de 1860 de Berlioz dans le « Journal des Débats » ne font aucune mention des concerts de Bülow et son nom ne paraît pas dans les lettres connues de Berlioz de cette époque, mais d'après une allusion dans une lettre de Bülow ils se sont probablement vus (Hans von Bülow 29.02.1860) . Mais le compte-rendu de Berlioz des concerts de Wagner, publié d'abord dans le « Journal des Débats » du 9 février 1860, et repris 2 ans plus tard dans « À Travers Chants » , irrite Bülow (se référer à : Hans von Bülow 600205, 600226) . Bülow est de retour à Paris pour 1 mois, en février-mars 1861, pour assister à la première de « Tannhäuser » , le 13 mars, mais rien ne laisse supposer une rencontre avec Berlioz à ce moment, bien qu'une lettre de Bülow de mai 1861 suggère une correspondance récente entre les 2 hommes (HvBn 610501, mais l'allusion à Berlioz n'est pas certaine) . Dans 2 lettres à Richard Pohl, datant des derniers mois de 1861, Bülow exhale sa colère contre Berlioz (Hans von Bülow 02.10.1861, 03.12.1861) : Berlioz aurait blessé Wagner, et donc Bülow, par sa réaction tardive au don de la partition de « Tristan und Isolde » au début de 1860. Il faut tout de même souligner que cette information vient sans doute de Wagner lui-même, très lié avec Bülow au cours des années 1850 et 1860 (une lettre de Wagner à Bülow, en 1858, en est un autre exemple) . On ne connaît pas d'échange de lettres entre Bülow et Berlioz après cela mais, au début de 1864, Bülow aide à présenter le jeune Asger Hamerik à Berlioz.

Néanmoins, Bülow, suivant sa manière, persiste à faire une distinction : il continue à admirer dans Berlioz le musicien et le compositeur (se référer à : Hans von Bülow 600226, 611010, 630207, 640131) , et s'il ne dirige pas de musique de Berlioz dans les années 1860, il prête son concours pour une exécution de « Roméo et Juliette » à Bâle,

le 16 décembre 1866 (Hans von Bülow 06.12.1866, 22.12.1866) . Dans sa correspondance, Berlioz prend acte du fait mais sans commentaire (CG n° 3241) , et la seule autre mention de Bülow dans ses lettres des années 1860 est une observation peu flatteuse sur le « conciliabule de la jeune Allemagne, présidé par Hans de Bülow » (CG n° 2888) . En fait, Bülow quitte Berlin pour Munich en 1864, à l'insistance de Wagner, et c'est là qu'il dirige les Ires représentations de « Tristan und Isolde » (10 juin 1865) et des « Maîtres-chanteurs » (21 juin 1868) .

Les récitals de Bülow en 1860 sont les derniers concerts publics qu'il donne à Paris du vivant de Berlioz. Mais il fait une dernière et brève visite à Paris, en juillet 1867, quand il est nommé à l'improviste membre d'un jury pour juger des bandes militaires, et il semble bien qu'il ait revu Berlioz à cette occasion (HvBn 670709, 670731) . On ne trouve aucun écho de cette rencontre dans les lettres connues de Berlioz, ce qui n'est peut-être pas surprenant : quelques semaines plus tôt, Berlioz a appris la mort subite de son unique fils Louis et en est bouleversé. Bülow se déclare enchanté de son voyage à Paris, mais la guerre franco-prussienne de 1870 va tout changer. En l'occurrence, Bülow ne reviendra qu'une seule fois à Paris, bien plus tard, en avril 1885 (se référer à : Hans von Bülow 850415, 850500) et, par la suite, il évitera complètement la France dans ses tournées de concert.

1869-1892 : après la mort de Berlioz

On ne connaît semble-t-il aucune réaction de la part de Bülow à la mort de Berlioz en 1869, mais il ne faut pas en attendre : c'est précisément au cours des années 1868-1870 que Bülow traverse la crise la plus grave de sa vie. En 1868, la liaison entre sa femme Cosima, l'une des filles de Liszt, et Richard Wagner éclate en public ; elle remontait à plusieurs années, et Cosima avait déjà eu 2 enfants de Wagner. À la suite du scandale, Bülow entame une procédure de divorce contre Cosima en 1869 et met fin à ses relations avec l'homme qu'il admirait et avait servi avec un tel dévouement pendant bien des années ; Cosima et Wagner célèbrent leurs noces au mois d'août 1870. Bülow ne reverra jamais Wagner mais, comme toujours, il fait la distinction entre sa vie personnelle et sa vie de musicien : par la suite, il continuera à exécuter la musique de Wagner et participera même à des collectes de fonds pour le Festival de Bayreuth. Il quitte Munich en 1869 et va s'établir d'abord en Italie où il commence à reconstruire sa carrière, comme pianiste virtuose au départ, ensuite aussi comme chef d'orchestre. Il passe l'essentiel de son temps dans les années 1870 à parcourir fiévreusement de nombreux pays où il donne récitals et concerts, notamment l'Italie (1870-1871) , l'Allemagne et l'Europe centrale (1872-1873) , la Grande-Bretagne (1873-1875, 1878-1879) , la Russie (1874) , les États-Unis (1875-1876) , et l'Écosse (1878-1879) . Ce n'est qu'en 1877 qu'il semble prêt à s'établir de manière durable au Théâtre de la Cour de Hanovre, mais il démissionne de ce poste dès octobre 1879. Dans sa carrière ultérieure, les 2 postes qu'il occupe le plus longtemps sont avec l'Orchestre ducal de « Meiningen » , de 1880 à 1885, puis avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, de 1886 à 1892 ; sous sa direction, les 2 orchestres voient leur niveau monter en flèche et acquièrent une renommée internationale. Jusqu'au bout, et malgré de graves problèmes de santé qui le poursuivent tout au long de sa vie, Bülow poursuit côte-à-côte ses 2 carrières de virtuose itinérant et de chef d'orchestre, et revisite à plusieurs reprises les pays où il a déjà voyagé dans les années 1870 (avec l'exception notable de la France) .

Un résultat de la rupture de Bülow avec Wagner est qu'il peut maintenant considérer Berlioz avec plus de recul : l'attitude de Berlioz envers Wagner, motif de discorde pendant les années précédentes, ne joue plus maintenant. La

correspondance de Bülow donne quelques indices de son intérêt soutenu (voire même d'un regain d'intérêt) pour Berlioz, au début des années 1870. Une lettre de 1872 (Hans von Bülow 22.09.1872) recommande à un jeune aspirant chef d'orchestre d'étudier avec grand soin le traité de Berlioz sur l'art du chef d'orchestre. Quelques lettres de 1873 témoignent de la profonde impression faite sur lui par les « Mémoires » de Berlioz « qu'il avait l'intention de lire depuis 3 ans » et qu'il a enfin commencé (Hans von Bülow 20.06.1873, 24.06.1873) . D'autres lettres des années 1870 s'expriment favorablement sur la musique de Berlioz (Hans von Bülow 26.04.1873, 27.03.1875, 13.05.1877) . À partir de 1873, on voit Bülow inscrire de nouveau à ses programmes quelques œuvres pour orchestre de Berlioz, et l'initiative est couronnée par une série de 7 exécutions de « Benvenuto Cellini » sur la scène du théâtre de Hanovre en 1879. Pendant ses années à Meiningen, au début des années 1880, Bülow exécute fréquemment des œuvres plus courtes pour orchestre, ce qu'il continue à faire presque jusqu'à la fin de sa carrière.

Bülow partisan de Berlioz

Bülow se considère comme un partisan de Berlioz qui a aidé à faire connaître le compositeur en Allemagne, et il est particulièrement fier de l'avoir été dès les débuts de sa carrière : il se voit donc comme l'un des gardiens d'une tradition qui remonte à l'époque de Berlioz lui-même. C'est ce point de vue qu'il exprime à Édouard Colonne, en 1882, quand il envoie une contribution pour la construction d'un monument en honneur de Berlioz à Paris (Hans von Bülow 1882 0330, 1882 0504, 1885 0500) , idée qui se retrouve ailleurs dans la correspondance de Bülow (Hans von Bülow 1883 1005) . Il est visiblement au courant du renouveau d'intérêt pour Berlioz à Paris des années 1870 et connaît le rôle que Colonne y joue. Dans 2 autres lettres, pendant et après son dernier voyage à Paris, en 1885, il loue la qualité de l'orchestre de Colonne qu'il place au-dessus de son propre orchestre, plus petit, de Meiningen - éloge qui ne manque pas de poids venant d'un critique aussi exigeant et franc que Bülow (Hans von Bülow 1885 0415, 1885 0500 ; se référer à : 1889 1207) . Ayant vu et entendu Berlioz diriger quelques-unes de ses œuvres à Weimar, en 1852, et à Dresde, en 1854, Bülow s'estime en droit d'exiger d'autres chefs d'orchestre un haut niveau dans l'exécution de la musique de Berlioz (Hans von Bülow 1884 0120, 1887 0630, 1888 0621) , et ne ménage pas sa critique envers ceux qui ne lui paraissent pas à la hauteur : parmi les victimes de ses sarcasmes on compte Max Seyfritz à Löwenberg (Hans von Bülow 1877 0513) , Wilhelm Ganz à Londres (Hans von Bülow 1879 0701) , Felix Mottl à Karlsruhe (Hans von Bülow 1888 0507, 1886 0608, 1886 1217) , et Hans Richter à Londres (Hans von Bülow 1888 0621) . Peu de chefs méritent son approbation : Charles Hallé en est un, et il avait hérité de la tradition authentique (Hans von Bülow 1888 0621) . Voué à la polémique dès les débuts de sa carrière, Bülow entre volontiers en guerre contre les critiques hostiles à Berlioz (Hans von Bülow 1884 0213) .

Bülow connaît fort bien l'œuvre de Berlioz, tant littéraire que musical. Il a lu tous les livres publiés par Berlioz et les cite dans sa correspondance : « le Traité d'instrumentation » (Hans von Bülow 1872 0922) , « les Soirées de l'orchestre » (Hans von Bülow 1854 1011) , « À Travers Chants » (Hans von Bülow 1861 1203, 1890 0206) , « les Mémoires » (Hans von Bülow 1873 0620, 1873 0624, 1885 0500, 1886 0220) . Tout au long de sa carrière, il s'intéresse à donner ou à assister à des exécutions de sa musique, et à mieux connaître telle ou telle œuvre : « Béatrice et Bénédict » (Hans von Bülow 1863 0207, 1879 0918, 1884 0523, 1890 0206) , la « Captive » (Hans von Bülow 1890 1020) , « le Carnaval romain » (Hans von Bülow 1889 1207) , « le Corsaire » (Hans von Bülow 1884 1002, 1885 1109) , « la Damnation of Faust » (Hans von Bülow 1854 0506, 1869 0427, 1873 0630) , «

la Symphonie fantastique » (Hans von Bülow 1877 0513, 1891 0829) , « le Roi Lear » (Hans von Bülow 1884 0120, 1884 1002, 1884 1204) , « Harold en Italie » (Hans von Bülow 1867 0714, 1891 0829, 1892 0314) , « le Requiem » (Hans von Bülow 1859 0700, 1861 1010, 1888 0505, 1888 0507) , « Roméo et Juliette » (Hans von Bülow 1866 1222, 1887 0630, 1887 0623) , le « Te Deum » (Hans von Bülow 1878 0810) .

L'estime de Bülow pour Berlioz ne s'en tient pas à des expressions générales de reconnaissance (Hans von Bülow 580331) et d'admiration (Hans von Bülow 730426, 750327) . Pour lui, Berlioz est une victime de l'injustice de ses contemporains, et il incombe à ses « exécuteurs testamentaires » (Hans von Bülow 831005) de réparer le tort qu'il a subi (Hans von Bülow 790203 et la note, Hans von Bülow 881218) . On se demande si Bülow lui-même avait des regrets sur ce chapitre. En tout cas, il semble parfois s'identifier à Berlioz. Il se fait fabriquer du papier à lettres avec pour en-tête le portrait de Berlioz, qu'il semble utiliser quand il veut marquer un point (Hans von Bülow 831005, 840213) . Dans la 1^{re} période de sa carrière, il lui arrive de rattacher les 1^{re}, 3^e et 5^e lettres de son nom à la 1^{re} lettre des 3 compositeurs qu'il admire le plus à ce moment, Berlioz, Liszt et Wagner, pour en faire une signature (par exemple, Hans von Bülow 611002, et une lettre du 7 février 1858 à Felix Draeseke, Hans von Bülow III, page 156 ; se référer aussi à : 771227) . En 1888, il tient à diriger un concert le jour anniversaire de Berlioz et en son honneur (Hans von Bülow 881209 ; « Le Ménestrel » , 20 janvier 1889.

D'un autre côté, on peut se demander si Bülow a jamais été totalement acquis à Berlioz. Dans sa correspondance, il lui arrive de souligner en passant que Berlioz est français, et non allemand, comme si ce critère avait une valeur intrinsèque (Hans von Bülow 520121, 580627, 611002, 880803 ; HvBn 870623) ; on ajoutera toutefois que Bülow est souvent impitoyable pour ses compatriotes, surtout quand il est à l'étranger. Né dans une famille aux traditions militaires où la discipline et le bon ordre sont à l'honneur, Bülow a sans doute du mal à entrer dans l'esprit de Berlioz et à partager son amour de la liberté et de ce qui va à l'encontre des conventions. Avec l'âge, Bülow admet lui-même être devenu plus réactionnaire dans sa manière de penser. Il estime que Berlioz est capable « d'erreurs grossières » (Hans von Bülow 880803) ; des œuvres naguère admirées lui apparaissent sous un jour nouveau : « la Symphonie fantastique est une monstruosité excentrique » (Hans von Bülow 910829 ; de même la « Symphonie Faust » de Liszt qu'il avait loué et joué auparavant, Hans von Bülow 670714) , et il conçoit même des doutes sur « Harold en Italie » , œuvre moins novatrice qu'il admire et exécute par ailleurs (HvB891209) . Quant au « Requiem » , il est « outré, fiévreux, magnifique malgré tous ses côtés Baroques » (Hans von Bülow 880507) , et même « Roméo et Juliette » est, à certains égards, « excentrique et anti-allemand » (HvBn 870623) et contient des « absurdités » (Hans von Bülow 870630) . Écrivant à son ancien élève Asger Hamerik, en 1889, Bülow émet l'opinion qu'un seul Hector suffit (Hans von Bülow 890426) . C'est sans doute à ce changement de perspective qu'il faut attribuer la ré-interprétation par Bülow du concept des « 3 B » lancé par Peter Cornelius, en 1854, pour comprendre non pas Bach, Beethoven, et Berlioz comme Cornelius l'avait défini, mais Bach, Beethoven, et Brahms, dont Bülow est un partisan convaincu (Hans von Bülow 831005, 841001, 841002, 841003, 880803) . L'Allemagne peut donc revendiquer tous les « 3 B » . Cette ré-interprétation peut surprendre ceux pour qui Brahms, malgré toutes ses qualités, ne peut d'une part se mesurer à Bach ou à Beethoven, et de l'autre est, par son respect pour le bon ordre et la tradition, l'antithèse de l'esprit révolutionnaire incarné chacun à leur manière par Berlioz ou par Wagner (dès 1903, Julien Tiersot s'insurge contre cette ré-interprétation) . Mais, tout de même, le nom de Berlioz garde pour Bülow l'attrait sentimental d'une passion juvénile qu'il ne peut se résoudre à abandonner (HvBn 860608 ; Hans von

Bülow 880803, 900206) .

Si l'on considère maintenant le bilan des exécutions par Bülow de la musique de Berlioz, on aboutit à une conclusion imprévue : Bülow a dirigé beaucoup moins de musique de Berlioz qu'on pourrait le supposer d'après ses professions de foi (bien moins que Padeloup ou Colonne, par exemple) . Avec l'exception de « Benvenuto Cellini », qui tient une place à part dans les préférences de Bülow et qu'on étudiera ci-dessous, le répertoire Berlioz de Bülow se limite à un petit nombre de morceaux pour orchestre de moindre ampleur qu'il joue fréquemment. (Comme Berlioz n'a pas écrit de musique pour piano, il ne peut donc figurer au programme des innombrables récitals de piano qui constituent une part majeure de la carrière d'exécutant de Bülow.) Malgré l'admiration que professe Bülow pour Berlioz et son intention souvent affirmée de le faire exécuter, on est surpris de constater qu'il n'a pas donné une seule exécution de la plupart des œuvres de plus grande envergure : c'est-à-dire « la Symphonie fantastique », « la Symphonie funèbre et triomphale », le « Requiem », le « Te Deum », « la Damnation de Faust », « l'Enfance du Christ », « Tristia », les « Nuits d'été », et les Opéras « Béatrice et Bénédict » et « les Troyens », soit la majeure partie des grandes œuvres de Berlioz. Il prête son concours pour une seule exécution de « Roméo et Juliette » à Bâle, en décembre 1866, mais ne la dirige pas lui-même. La seule Symphonie qu'il dirigera est « Harold en Italie », et 2 fois seulement, en 1879 à Hanovre, et en 1892 à Berlin (ce sera sa dernière exécution de Berlioz ; se référer à : Hans von Bülow 920314) . On sait, par ailleurs, qu'il a répété « Harold » pendant ses années à Meiningen, mais sans inscrire l'œuvre au répertoire de ses concerts. Autrement, son répertoire régulier consiste en une poignée d'Ouvertures : « Benvenuto Cellini », « le Carnaval romain », « le Corsaire », « le Roi Lear », moins souvent « Béatrice et Bénédict » . L'Ouverture des « Francs-Juges », que Berlioz affectionnait, il ne donne qu'une fois, celle de Waverley jamais, et d'autres morceaux pour orchestre (« la Marche troyenne, la Chasse royale et orage ») sont de même négligés. D'après quelques témoignages et les réactions de contemporains, ses exécutions des Ouvertures pouvaient être brillantes et faire grand effet (Hans von Bülow 771209, 841204, 851109 ; « Le Ménestrel », 25 avril 1886) , mais on ne sait comment Bülow aurait interprété les œuvres de grande envergure. Ce n'est pas en dirigeant Berlioz que Bülow a construit sa grande réputation de chef d'orchestre. À l'époque, et après sa mort, on a discuté sur sa manière de diriger, subjective d'après certains, et sur les libertés qu'il prenait avec les mouvements. L'essai de Felix Weingartner sur l'art du chef d'orchestre en donne un témoignage : Bülow y est souvent critiqué, sans doute à tort - il y avait rivalité entre les 2 chefs qui s'affrontent ouvertement à Hambourg, en 1887 (voir Weingartner, « On Conducting », traduction anglaise par Ernest Newman, Londres, 1906) . Mais la discussion porte essentiellement sur les interprétations de Beethoven par Bülow, et Weingartner, qui dirigeait lui-même Berlioz, n'évoque pas Bülow comme chef berliozien. On peut donc se demander si la réputation de Bülow comme partisan de Berlioz n'a pas en fait été exagérée, et en partie par Bülow lui-même. Sa prétention d'avoir, dès le début de sa carrière, favorisé la musique de Berlioz n'est que très relativement confirmée par le bilan de ses exécutions, et fait contraste avec le soutien qu'il accorde à Brahms (il ne donne pas moins de 58 exécutions des 4 Symphonies de ce dernier avec, en plus, des exécutions fréquentes de tous les Concertos, des autres œuvres pour orchestre, et de la musique pour piano et pour voix) .

« Benvenuto Cellini »

« Benvenuto Cellini » tient une place à part dans les préférences de Bülow et diffère en cela de toutes les autres

œuvres de Berlioz. C'est le 1er grand ouvrage de Berlioz que Bülow apprend à connaître de près, grâce aux exécutions dirigées par Liszt à Weimar, en 1852 (et non par Berlioz ; Liszt tient à diriger l'ouvrage lui-même et ne confie pas à Berlioz même une seule exécution de son Opéra ; se référer à : CG n° 2104) . Avant cette date, Bülow a quelque connaissance de la musique de Berlioz (se référer à : Hans von Bülow 520121) mais il n'a sans doute pas eu beaucoup l'occasion d'en entendre au concert. Liszt confie à son disciple la tâche de présenter l'ouvrage au public dans 2 articles écrits par Bülow et publiés en avril 1852 dans la « Neue Zeitschrift für Musik » en avril 1852 (disponibles sur ce site dans le texte allemand original et en traduction anglaise et française, toutes 2 par Michel Austin) . Les préparations pour « Benvenuto Cellini » à Weimar supposent aussi des révisions de fond de l'ouvrage après les premières exécutions en mars, et notamment une large coupure dans le 4e tableau du second Acte de la version originale. Liszt se charge des négociations en correspondance avec Berlioz, mais une bonne partie du travail de révision est faite par Bülow lui-même, ce dont Berlioz ne semble pas avoir été entièrement conscient (voir pour plus de détails la page sur Weimar) . Soulignons au passage l'audace d'un jeune homme de 23 ans qui conseille au compositeur, plus de 2 fois plus âgé que lui, de procéder à des révisions et coupures à son propre Opéra. Ensemble, Liszt et Bülow resuscitent avec succès une partition que Berlioz avait pratiquement délaissée après l'échec de 1838, ce dont Berlioz sera profondément reconnaissant. Mais, en même temps, l'esprit de l'original s'en trouve sensiblement modifié et de fort belles pages de musique sacrifiées. La « version Weimar » s'impose pendant des années à venir et ce n'est que bien plus tard que l'original sera remis au jour et que ses qualités propres seront révélées (voir sur ce site les articles de Hugh Macdonald, Pierre-René Serna et Christian Wasselin) .

Dans cette version révisée, l'Opéra est représenté pour la dernière fois à Weimar, le 16 mars 1856 ; c'est aussi la dernière exécution du vivant de Berlioz, et l'ouvrage ne sera pas entendu de nouveau avant les exécutions de Bülow à Hanovre, en 1879. On ne sait quand exactement Bülow en conçoit l'idée, mais elle remonte sans doute au moins à la fin de 1869 : c'est alors qu'après sa rupture avec Wagner, Bülow quitte Munich pour s'installer à Florence, où il voit pour la 1re fois la statue de « Persée » par Cellini (Hans von Bülow 790203) qui lui rappelle l'Opéra de Berlioz. C'est aussi au début des années 1870 que Bülow commence à penser de nouveau à Berlioz (voir ci-dessus) . L'occasion de monter l'ouvrage vient subitement en août 1877 quand Bülow accepte à bref délai l'offre de remplir un poste tombé vacant à la direction de l'orchestre de la Cour de Hanovre. En correspondance de Glasgow avec son ami Hans von Bronsart, l'intendant du Théâtre de Hanovre, Bülow pose comme une des conditions de sa nomination la permission de monter « Benvenuto Cellini » pour lequel il donnerait « volontiers sa dernière goutte de sang » (Hans von Bülow 771209, 771222) . Les préparations au cours de l'hiver de 1878-1879 sont fiévreuses et épuisantes (Hans von Bülow 781130, 781215, 790119, 790127) , mais, finalement, l'ouvrage est représenté le 2 février 1879, pour la 1re fois depuis les exécutions de Weimar et de Londres plus de 20 ans avant et, au total, 7 représentations seront données entre février et mai. Alors qu'à Weimar, en 1852 et 1856, c'est Liszt qui reçoit tous les honneurs et dirige toutes les exécutions, à Hanovre, en 1879, tout le mérite en revient manifestement à Bülow et c'est lui qui dirige. C'est une réalisation dont Bülow tirera une grande satisfaction, un acte de réparation pour toutes les injustices subies par Berlioz à l'Opéra de Paris plus de 40 ans plus tôt (Hans von Bülow 790203, 790205, 840112, 881218 ; HvBn 860608 ; sur la réception par la presse allemande voir Kenneth Birkin, Hans von Bülow [2011] , pages 277-279)

« Benvenuto Cellini » , il faut le souligner, n'est qu'un des nombreux Opéras dirigés par Bülow pendant son séjour à

Hanovre. Au cours des saisons de 1878 et 1879, il ne dirige pas moins de 110 représentations en tout, 55 chaque année, dont 22 d'Opéras de Wagner. Aux 7 représentations de « Cellini » en 1879, on peut opposer le total de 66 exécutions de 6 Opéras différents de Wagner dirigés par Bülow entre 1866 et 1879 : « Rienzi », « Der Fliegende Holländer », « Lohengrin », « Tannhäuser », « Tristan », « les Maîtres-chanteurs », et il dirige chacun de ces Opéras plus souvent que « Benvenuto Cellini ». Bülow avait l'intention de faire suivre « Benvenuto Cellini » par des exécutions de « Béatrice et Bénédict » à Hanovre, qui auraient nécessité selon lui de nouveaux récitatifs et des changements au dialogue parlé (Hans von Bülow 790918), mais il démissionne de son poste à la fin octobre 1879. Il dirigera de nouveau des Opéras à Hambourg, en 1887 et 1888, mais il n'y est pas question de Berlioz. Quant aux « Troyens », Bülow ne semble jamais s'y être intéressé.

L'initiative de Bülow à Hambourg n'en est pas moins très importante pour l'avenir : l'exemple a été donné et sera suivi. Leipzig vient en tête en 1883 quand le jeune Arthur Nikisch dirige plusieurs exécutions de « Benvenuto Cellini » avec le même ténor dans le rôle principal (Anton Schott) qu'à Hanovre. L'ouvrage suscite un commentaire enthousiaste par la pianiste Marie Jaell, amie et admiratrice de Berlioz, qui est reproduit à Paris dans « Le Ménestrel » (12 août 1883). Bülow se plaint des coupures infligées à cette occasion à l'ouvrage par rapport à sa version (elle-même coupée !) de l'Opéra à Hambourg en 1879 (Hans von Bülow 840112), mais il a aussi la satisfaction de voir d'autres théâtres allemands suivre son exemple. L'un de ses émules est Felix Mottl, le 1er chef d'orchestre dans le monde à avoir dirigé tous les 3 Opéras de Berlioz, y compris la 1re exécution complète des « Troyens » à Karlsruhe, en 1890.

Choix de textes

Les textes sont disposés en 2 sections : (1) Lettres (2) Journaux. Cette dernière section ne comporte que peu de textes ; par contre, les lettres (de Berlioz à divers correspondants, y compris Hans von Bülow dans les années 1854 à 1858, de Hans von Bülow à un grand nombre de correspondants pendant plus de 40 ans, de 1852 à 1892, et d'autres) forment de loin la majeure partie des textes reproduits ici. Les lettres de Bülow sont tirées dans leur majorité du recueil le plus important de sa correspondance, soit les 7 tomes publiés par sa veuve après sa mort entre 1895 et 1908, alors que quelques-unes viennent d'un tome supplémentaire publié en 1927 (voir ci-dessous). Plus de la moitié des lettres de Bülow sont encore inédites (voir Alan Walker, « Hans von Bülow : A Life and Times » [2010], page 463). Toutes ces lettres sont présentées ici en tant qu'échantillon pour donner une idée de ce que Bülow a dit de Berlioz dans sa correspondance, et ne constituent pas une collection complète.

Étonnamment doué sous bien des rapports (il donnait tous ses récitals et concerts de mémoire), Hans von Bülow maniait les langues avec aisance : il écrivait en 4 langues : allemand, français, anglais et italien, particulièrement les 2 1res (il avait appris le français tôt, et acquit l'italien et l'anglais plus tard au cours de ses voyages). Il lui arrivait même d'utiliser plus d'une langue dans une même lettre. Dans la liste ci-dessous, on a relevé dans chaque cas la langue de l'original avec liens s'il y a lieu au texte dans la langue d'origine. Il faut ajouter que l'allemand de Bülow est parfois dense, allusif et même très personnel (il raffolait des jeux de mots) et, par conséquent, parfois difficile à saisir et à traduire. Les traductions ci-dessous (toutes par Michel Austin) cherchent à rendre le sens général des textes et ne prétendent pas à l'exactitude du mot-à-mot (il en est de même pour les 2 articles de 1852 sur « Benvenuto

Cellini ») .

Pour les lettres, on a utilisé les abréviations suivantes :

CG = Correspondance Générale.

Hans von Bülow = Marie von Bülow éditrice, « Hans von Bülow, Briefe und Schriften » , 8 tomes, Leipzig (1895-1908) , dont les tomes 1-2 et 4-8 sont consacrés à la correspondance, mais en pratique numérotés de 1 à 7. Comme les lettres ne sont pas numérotées de suite, on a donné pour chaque lettre un renvoi par tome et par page. Une page séparée donne le texte original des lettres en allemand (la majorité) , alors que l'original des quelques lettres en anglais est donné dans la version anglaise de cette page.

HvBn = « Hans von Bülow, Neue Briefe, herausgegeben und eingeleitet » de Richard Graf, Du Moulin Eckhart, Munich (1927) .

SB = Richard Wagner, « Sämtliche Briefe » tome 1, Leipzig (1979) .

WL = « Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt » , 2 tomes, Leipzig, (1910) .

Lettres de 1852

Hans von Bülow à son père (en allemand) , 21 janvier, de Weimar (Hans von Bülow I, pages 407-418, à la page 412) :

« Le 16 février, " Benvenuto Cellini ", l'Opéra de Berlioz qui est plus ou moins tombé à Paris il y a longtemps, va être mis en scène ici ; il est probable que le compositeur sera présent. Je me réjouis de faire sa connaissance. Bien que je n'approuve pas les tendances anti-wagnériennes de Berlioz et sa prétention de suivre dans le sillage de Beethoven, son génie évident qui s'est aventuré dans tant de domaines de l'art musical m'intéresse, et les progrès accomplis récemment en musique doivent beaucoup à ses nombreuses inventions techniques, notamment, en ce qui concerne l'instrumentation. Berlioz a pris l'initiative en ouvrant de nouvelles voies et a aussi démontré comment on peut en tirer parti (il est vrai qu'il est Français pur sang) et il ne brille que d'un éclat extérieur. Si Liszt monte son Opéra c'est en 1er lieu par amitié personnelle, mais c'est aussi dans l'intention généralement excellente d'honorer publiquement un homme qui a été méconnu en Allemagne presque plus que dans son propre pays. Une autre raison est celle-ci : il s'agit de relever le niveau des chanteurs et de l'orchestre (race de paresseux, les lers surtout, dont l'ignorance et l'arrogance n'ont pas d'égal) en les forçant à accomplir des tâches difficiles et inaccoutumées. »

Hans von Bülow à sa sœur (en allemand) , 8 mars, de Weimar (Hans von Bülow I, pages 428-431, à la page 431) :

« J'ai assisté, hier, à la répétition de l'Opéra de Berlioz qui, malheureusement, n'est plus en mesure de venir (l'idée

Ire était de donner " Benvenuto " le 16 février) ; c'était une délicieuse tasse de chocolat ; cela fait bien longtemps que mes oreilles ont eu un pareil régal. »

Liszt à Wagner, 7 avril (WL n° 70) .

Hans von Bülow à Theodor Uhlig (en allemand) , 22 avril, de Weimar (Hans von Bülow I, pages 434-436, à la page 434) :

« Les articles sur " Benvenuto " m'ont pris beaucoup de temps, mais j'avais promis à Liszt (qui vous envoie ses meilleures amitiés) de les écrire mais, naturellement, pas de quelle manière. L'Opéra, c'est-à-dire la musique de Berlioz, a fait sur moi une impression peu ordinaire. Je me suis fait une opinion beaucoup plus favorable de Berlioz, et j'ai trouvé bien plus à admirer en lui que ne le fait Wagner. Croyez-vous que W(agner) en soit fâché ? Je ne lui ai pas écrit depuis longtemps, mais vais le faire enfin très bientôt. »

Hans von Bülow à sa mère (en allemand) , 23 mai, de Weimar (Hans von Bülow I, pages 436-441, aux pages 436-437) :

« J'ai eu à faire une série de travaux les uns à la suite des autres ; par exemple, j'ai littéralement passé une semaine à ne rien faire d'autre que de recopier une partition de Liszt pour piano et orchestre. L(iszt) avait tant insisté là-dessus, et il est si bon envers moi, que je mets toujours tout de côté pour remplir sur le champ des requêtes ce genre. Un 2e travail y a fait suite, plus intéressant que le 1er, mais qui demandait plus de temps parce qu'il exige plus de réflexion. L'Opéra de Berlioz (" Benvenuto Cellini ") doit être donné de nouveau cette saison, et comme mon opinion sur l'inutilité du dernier Acte, qui fatigue et ennue l'auditeur, coïncide avec celle de Liszt, il a proposé que je me charge du travail de faire les coupures nécessaires et aussi les quelques changements conséquents dans la musique et le texte. J'ai accompli le travail à la satisfaction de Liszt, même si à cette occasion j'ai fait mon début avec des absurdités qui tiennent debout. »

Wagner à Liszt, 8 septembre (WL n° 79) .

Berlioz à Liszt, 30 novembre, de Paris (CG n° 1538) .

Lettres de 1853

Hans von Bülow à Liszt (en français) , 5 novembre, de Dresde (Hans von Bülow II, pages 110-115, aux pages 110-111) :

« Je me sens en vérité terriblement malheureux et accablé de chagrin, de n'avoir pas pu un peu mieux justifier votre confiance dans l'affaire Berlioz. Madame de Lüttichau est en ce moment tellement indisposée, qu'elle est obligée de garder le lit depuis plusieurs jours et que, d'ici à quelque temps encore, elle ne pourra recevoir ni ma visite, ni même celle de ma mère. Sachant de plus par de nombreuses expériences que son influence sur Monsieur de Lüttichau n'outrepasse point les relations matrimoniales, je me suis rendu bravement chez son Excellence, sous le prétexte fort

naturel de lui présenter mes hommages. Dans le cours de la conversation, j'ai entamé le chapitre Berlioz, en lui faisant l'observation, comme venant de vous, de l'avantage qu'il y aurait à profiter du séjour momentané de Berlioz en Allemagne, en l'engageant pour un concert à Dresde, qui ne pourrait manquer d'éveiller un intérêt immense et général, vu le revirement remarquable de l'opinion des artistes allemands sur Berlioz et les récents et éclatants triomphes de ce dernier à Brunswick et à Hanovre.

La réponse de Son Excellence fut d'abord évasive, puis entièrement négative :

Un concert au théâtre est en ce moment tout à fait impossible. C'est hors de question puisque, chaque jour, il y a abonnement, et les abonnés réclament du théâtre et ne veulent pas de concerts. Il faut tenir compte du public ; si le public ne vient pas, le théâtre ne peut continuer à exister.

(Concert im Theater ist jetzt ganz unmöglich. Das geht gar nicht an, weil jetzt alle Tage Abonnement ist und die Abonnenten Theater haben wollen und kein Concert. Man muss auf's Publikum Rücksicht nehmen ; wenn das Publikum nicht hineingeht, so kann das Theater nicht bestehen.)

Néanmoins, il n'y aurait pas encore à désespérer, si le temps n'était pas aussi court. Il aurait aussi fallu préparer ceci moyennant la presse, qui aurait pu être à ma disposition par mes anciennes relations d'université. Cependant, j'irai encore une fois chez Carus, lequel est censé avoir de l'influence en suprême lieu et un certain ascendant sur l'intendant ; je l'ai manqué hier. J'irai aussi voir Krebs, auquel je représenterai la jouissance du malaise que ressentirait Reissiger à l'arrivée de Berlioz. Krebs, de plus, a fait exécuter l'hiver passé, dans un concert au théâtre, l'Ouverture des " Francs-Juges ". Ce qu'il y aurait de mieux encore serait que Berlioz s'adressât directement à Monsieur de Lüttichau, ce qu'il n'a pas encore fait jusqu'à présent, comme vous le supposiez. »

Hans von Bülow à Liszt (en français) , 19 novembre, de Dresde (Hans von Bülow II, pages 115-119, aux pages 117-118) :

« Maintenant encore, la question Berlioz. Carus a été charmant (sensible au souvenir de Madame la Princesse à son égard) , mais il paraît ne point avoir l'influence d'une autorité quelconque sur Monsieur de Lüttichau, ou, admettant qu'il en ait, il ne désire point en faire usage pour servir vos projets. Il ne déteste pas précisément Berlioz, mais il ne se sent pas non plus de sympathie particulière pour lui, et semble partager au moins la moitié des préjugés répandus à son égard. Quant à la Cour, Berlioz n'y éveillerait point d'intérêt ; au contraire, on serait assez disposé à le regarder comme un homme dangereux, son nom ayant été si souvent mêlé à celui de Richard (Wagner) , et tout le monde sachant qu'il est honoré avec celui-ci de votre protection. Carus cependant prétend, que celui qui exerce le plus d'ascendant en matière musicale sur Lüttichau, est Lipinski. Il serait donc d'avis que Berlioz s'adressât directement à ce dernier, et sollicitât franchement une intervention par son intermédiaire. Le travail de la Chapelle étant aussi un des prétextes de l'Intendant pour un refus catégorique, Lipinski, à qui ses collègues accordent une voix dans leurs affaires, pourrait bien devenir le médiateur. À mon sù, Lipinski est un Polonais sans beaucoup d'énergie, dont l'ardeur de sentiment et d'action montre rarement une ténacité et une constance qui durent plus de 24 heures. Mais, cependant, l'avis de Carus serait encore ce qu'il y aurait de mieux.

Je suis bien fâché (vous n'en douterez point) du peu de résultat que les démarches faites par moi, et les seules qui étaient possibles, ont rapporté.

Si la visite de Berlioz à Leipzig (qu'on annonce sous très-peu) n'est pas un canard, ses négociations personnelles avec Dresde auraient une base plus solide. »

Hans von Bülow à Liszt (en français) , 12 décembre, de Dresde (Hans von Bülow II, pages 135-142, aux pages 136-138) :

« Lipiński a arrangé l'affaire Berlioz. C'est le seul homme qui ait quelque influence auprès de Monsieur de Lüttichau. Pour en revenir à Berlioz (qui est invité par Lüttichau pour la fin d'avril, ou le commencement de mai) , ne pourriez vous pas, dans le cas où vous seriez de mon avis, persuader à Berlioz d'écrire un mot aimable et flatteur à Reissiger sans trop de délai ? Reissiger, fort sensible à une attention de ce genre, est, dans ce moment-ci, très acharné contre B(erlioz) , auquel il garde encore rancune, à cause de sa lettre sur Dresde dans le " Voyage en Allemagne " » .

Hans von Bülow à Liszt (en français) , 23 décembre, de Hanovre (Hans von Bülow II, pages 147-150, à la page 150) :
« Pohl me demande ma collaboration pour la brochure « Berlioz » , je la lui ai promise de tout mon cœur. Je suis indigné au suprême degré des infamies qu'on lui fait dans les " Grenzboten " . »

Lettres de 1854

Hans von Bülow à sa sœur (en allemand) , 17 mars, de Hanovre (Hans von Bülow II, pages 193-195, à la page 194) :

« Aujourd'hui, j'étudie au piano un morceau de Liszt tiré du " Benvenuto Cellini " de Berlioz que je n'ai pas encore joué ; je vais l'essayer à Brunswick ; j'en ai reçu la Ire épreuve de Litolff, hier. »

Berlioz à Liszt, 31 mars, de Hanovre (CG n° 1717) :

« J'apprends aussi que Monsieur de Bülow est à Dresde, je serai charmé de le revoir ; je sais le grand cas que tu fais de lui, et l'on ne trouve pas partout, assis sur les bornes, de jeunes artistes de sa trempe prêts à vous tendre une main amie. »

Berlioz à Liszt, 14 avril, de Dresde (CG n° 1738) :

« Je vois souvent Monsieur de Bülow qui est un digne et charmant gentleman. Il m'a déjà trouvé un si grand nombre de fautes de gravure dans la partition de " Faust " que je t'avais apportée que je la remporterai à Paris pour les faire corriger. »

Berlioz à Liszt, 15 ou 16 avril, de Dresde (CG n° 1739) :

« Madame Pohl arrivera à temps pour la répétition de samedi matin. Et cela lui suffira certainement. Richter ne s'est pas trop mal tiré de la partie de 2^e harpe, ce matin. L'orchestre est merveilleux ; le chœur très bon ; Fischer est très bon homme, mais Bülow te donnera des nouvelles de sa manière d'accompagner et d'enseigner les chœurs. »

Berlioz à Liszt, 26 avril, de Dresde (CG n° 1748) .

Hans von Bülow à Liszt (en français) , 30 avril, de Dresde (Hans von Bülow II, pages 199-206, aux pages 199-204) :

« Eh bien ! c'est un moment bien heureux pour moi de pouvoir vous donner les meilleures nouvelles d'un événement qui ne peut vous tenir plus à cœur qu'à moi, qui ai senti augmenter mon enthousiasme pour Berlioz à chaque audition. La soirée d'hier a été un des plus éclatants triomphes que Berlioz ait célébrés en Allemagne. Une salle pleine, regorgeant de ce qu'il y avait de plus choisi, de plus " esthétiquement " élégant parmi le public de Dresde, a fait un accueil chaleureux au compositeur à son entrée. On a souligné chaque morceau du programme par des applaudissements réitérés, des rinforzandos inouïs à Dresde, depuis la fuite de Wagner ; on a redemandé le 3^e numéro du mystère mystificatif, et battu des mains avec frénésie lorsque d'une loge du second rang une couronne de lauriers est venu tomber aux pieds du compositeur. Malgré sa fatigue, l'orchestre s'est surpassé lui-même à l'exécution du dernier numéro du programme : l'Ouverture du " Cellini ". Une ovation préparée en silence par la jeune génération de la Chapelle (Reissiger et même Lipinski s'y étaient opposés le matin ; Reissiger du reste s'est fort bien conduit à l'égard de Berlioz, mais son enthousiasme se fige à la limite de l'envie) a terminé cette mémorable soirée au milieu des applaudissements frénétiques de l'auditoire. Monsieur de Lüttichau a tout de suite prié l'artiste de lui accorder une répétition du « dernier » concert qui aura lieu demain, lundi. Ainsi, 4 concerts au lieu de 2 et la perspective presque certaine de la représentation de " Cellini " , à laquelle l'exécution des 2 Ouvertures de l'Opéra n'auront pas peu contribué. La critique perfide de Monsieur Banck a troublé la reprise du " Faust ". Au second concert, il y avait peu de monde, mais il faut ajouter que ce monde appartenait à l'élite du public au point de vue musical, et qu'il s'est montré très expansif. Le remarquable crescendo en nombre de l'auditoire, qui donna hier un si éclatant démenti à la " presse " , se serait déjà fait sentir à la reprise du " Faust ", sans l'œuvre de ces vilains insectes : les critiques. Toute la Chapelle et les chanteurs voguent à pleines voiles dans l'enthousiasme. Ils sont heureux d'apprendre à estimer à leur juste valeur leurs talents et leurs capacités, par cet incomparable chef d'orchestre, qui leur fait sentir la honte et la stérilité des 5 ou 6 dernières années et, qui tous, à commencer par Monsieur de Lüttichau, qui est radieux à un point que je ne l'aurais jamais cru capable, voudraient retenir Berlioz à Dresde comme Maître de chapelle. On peut être content de tout le monde ; les meilleures dispositions règnent partout. Monsieur Berlioz a dès la 1^{re} répétition détruit tout germe d'opposition, converti les plus récalcitrants, et Dieu sait combien il y en avait ! Enfin, vos prédictions lorsque vous étiez à Dresde l'année passée, pourraient bien s'accomplir sous peu. Monsieur de Lüttichau a déjà fait des avances plus qu'allusoires à Monsieur Berlioz, il lui a demandé, entre autres, de mettre en scène et de diriger l'Orphée de Gluck, qu'il veut monter la saison prochaine. À l'observation de Monsieur Berlioz qu'il n'y avait pas de place vacante à Dresde, toutes étant fort bien remplies, il a opposé les 2 mots assez clairs : " qui sait " !

Figurez-vous qu'il y a 8 jours, Krebs (à l'église catholique) fit des reproches amers et une réprimande sérieuse à l'orchestre, pour avoir joué si magnifiquement sous la direction d'un " étranger " . Quelle humiliation publique pour

les chefs autochthones, sous lesquels il ne leur était jamais arrivé de montrer autant de zèle et d'ardeur ! Ceci ressemble à un conte, et pourtant il ne l'est point. Krebs sent instinctivement qu'il se prépare quelque chose d'extraordinaire, qui pourrait bien tourner contre lui. " Malgré " cela, il est assez bête pour faire de l'opposition non-équivoque contre la sincère et cordiale admiration que Reissiger, de prime abord, a montré et continue à montrer pour les œuvres de Berlioz. L'autre jour, à un dîner chez Monsieur de Lüttichau auquel j'assistais, Krebs a brillé d'un éclat inaccoutumé par son absence, relevée par la présence de Reissiger, Fischer, Lipinski, Schubert, Dawison, etc. À ce dîner, donné en l'honneur de Berlioz, il y avait aussi le ministre de Zeschau.

Monsieur Berlioz vous écrira probablement lui-même ce matin et vous communiquera ses impressions, ainsi que le degré de sa satisfaction personnelle. Je n'ai donc rien d'intéressant à ajouter à ce chapitre, me réservant toutefois de vous tenir au courant, si vos espérances recevaient une affirmation positive ou approximative.

J'espère que vous avez encore assez bonne opinion de moi, pour ne pas douter que durant le séjour de Berlioz à Dresde, j'ai fait tout ce que j'ai pu pour rendre des services à ce Maître, que j'admire et que je révère de tout mon cœur, en me rappelant avec reconnaissance l'origine de cette admiration. Cela n'a pas été grand'chose ; par exemple, je n'ai pu faire qu'un seul article préparatoire dans un journal dont le rédacteur n'a pas accepté mon offre d'écrire gratis la critique des concerts, pour ne pas blesser la susceptibilité de son feuilletoniste régulier. Par contre, j'ai enrôlé sous le drapeau de Berlioz, sans ostentation aucune, des enthousiastes parmi les artistes, surtout parmi ceux de l'orchestre. À un certain moment donné, il serait peut-être bon de rappeler à Monsieur Berlioz que les lers et les plus chaleureux amis qu'il a trouvés dans l'orchestre et dans l'auditoire, appartiennent au parti de Wagner et lui appartiennent depuis longtemps. Ces mots, que je viens de tracer (inutilement peut-être) m'ont été suggérés par le souvenir de quelques caquets de Madame Berlioz au sujet de Richard Wagner, qui m'ont assez irrité. Mais elle est, au fond, une excellente femme qui a le défaut d'être un peu bavarde et de raconter une foule de choses auxquelles on aurait tort de prêter grande attention.

Ritter est enthousiaste de Berlioz. Quoique souffrant à la suite d'une opération, il m'a secondé à la 1^{re} exécution du " Faust ", en prenant avec moi une loge à 16 personnes, dans laquelle nous avons invité nos amis et connaissances, tout ce qu'il y a de mieux, par exemple Blassmann, Hähnel, etc.

Quant au morceau sur " Cellini ", je l'ai joué à Brunswick. Il me valut un fiasco - ce qui a encore augmenté mon plaisir, plaisir partagé par Litolff, qui assistait à ce concert comme auditeur. »

Hans von Bülow à Liszt (en français) , 6 mai, de Dresde (Hans von Bülow II, pages 206-9) :

« Comme vous aurez eu, par l'auteur à Weimar, la communication détaillée de ses impressions (de celles qu'il a produites, en tant qu'elles ont rejailli et réagi sur les siennes) pendant son voyage et son séjour à Dresde, j'aurai peut-être peu à ajouter à ce chapitre. Monsieur de Lüttichau est encore tout à fait charmé de la personne et du génie de Monsieur Berlioz comme compositeur et comme chef d'orchestre, et ne renoncera sûrement point à la réalisation de son idée, d'attacher votre ami à l'institut musical de Dresde. Un certain entêtement et une certaine ténacité comptent parmi les qualités principales de ce personnage ; elle peuvent devenir également vices ou vertus. La Chapelle qui fit

preuve à cette occasion d'une indépendance d'opinion et d'un " self-government " nouveaux et inouïs jusqu'ici à Dresde, a affermi dans l'esprit de Monsieur de Lüttichau la conviction de la sagesse qu'il y aurait à accomplir cette prophétie. Il s'agit avant tout pour le moment de se débarrasser de Krebs, chose assez difficile à faire. Mais enfin, Berlioz pourrait très bien entrer à la place de Reissiger, qui déjà depuis longtemps a manifesté le désir de se retirer. Nous espérons tous revoir Berlioz en automne. La mise en scène du " Benvenuto Cellini " n'est plus douteuse. Monsieur de Lüttichau l'a votée sans phrase, et il n'y aura même plus de discussion quand le moment sera arrivé de prendre connaissance du livret et de la partition. Quand je dis : nous espérons, il me faut presque ajouter, que je m'exclus de ce " nous ", supposant bien que je me trouverai alors loin de Dresde et de la Saxe en général, quelque part dans " l'Est ".

Monsieur Berlioz a eu la complaisance extrême de m'entendre jouer du piano. Il s'est exprimé avec beaucoup de bienveillance à mon égard, et a eu l'amabilité de me promettre son concours pour m'aider à prendre pied à Paris, si j'y allais un jour. Je crains que cela ne soit pas de sitôt.

Dans ce moment-ci, je savoure autant que possible l'écho de la musique enivrante de Berlioz, qui m'a fait passer 3 semaines que je ne voudrais point voir rayées du programme de ma vie. Au baromètre de mon admiration et de ma sympathie pour les œuvres de ce Maître, je puis juger maintenant que j'en ai l'intelligence parfaite. Je le comprends et le saisis dans toute l'unité de son individualité, et les nombreux éclairs de son génie qui m'avaient frappé d'abord, ne luisent plus dans des ténèbres que se sont dissipées.

Vous ne connaissez pas encore les 2 dernières parties du " Faust ". Ah ! combien je vous envie ! la 4e partie surtout est magnifique d'imagination, sublime d'originalité.

J'ai promis à Monsieur Berlioz de lui arranger la Ire Ouverture du " Cellini " pour le piano à 4 mains, afin d'être incorporée dans la partition de piano à publier, comme par exemple pour les Opéras de Spohr ; comme j'ai le temps maintenant, je voudrais me mettre à l'œuvre sans retard. Mais où prendre la partition, si vous n'avez pas la grande bonté de me prêter la vôtre pour une quinzaine de jours au plus ?

S'il se présentait un éditeur, je ferais une brochure sur le " Cellini ", pour préparer l'Opéra à Dresde. Si vous en connaissez un, et si vous m'y engagez, je suis prêt à le faire. Il est bien entendu que je ne demanderai point d'honoraires. Monsieur Berlioz a eu bien du plaisir en se faisant traduire par moi l'article ci-joint d'un journal de Dresde, qui fait grand honneur à l'esprit de son auteur. C'est sur son invitation, que je vous l'envoie. »

Hans von Bülow à Liszt (en français) , 29 juin, de Dresde (Hans von Bülow II, pages 209-216, aux pages 210-211) :

« Je vous prie d'abord, en vous renvoyant la partition de l'Ouverture de " Benvenuto " , de bien vouloir excuser le retard que j'y ai apporté.

L'arrangement à 4 mains m'a pris plus de temps que je ne croyais. Je l'ai refait plusieurs fois avec conscience, et même avec pédanterie. Je n'en suis pas assez mécontent, puisqu'il est très pratique. Si vous pouviez me faire savoir

l'adresse exacte de Berlioz en ce moment (peut-être par Cornelius) , je vous serais très reconnaissant, car je voudrais lui envoyer mon arrangement le plus tôt possible - selon ma promesse.

Monsieur Fischer, que je viens de rencontrer ce soir au théâtre, n'a pu me donner de nouvelles positives sur la représentation du " Cellini " dans le courant de l'automne ; il en doute même. On fait cependant copier la partition de piano. Monsieur de Lüttichau, qui sous peu part pour Teplitz où il passera quelques semaines, est, à mon sù, encore fidèle à son engouement pour le compositeur et surtout pour le chef d'orchestre Berlioz. Vous pensez bien que je n'ai pas manqué d'aller voir Tichatschek à son retour, et de tâcher de l'intéresser au " Cellini » ". Quant à ma brochure sur le " Cellini ", j'en ai abandonnée, ou plutôt différé l'exécution. J'y étais peu disposé pendant tout le temps qui vient de s'écouler, je l'aurais écrite d'un point de vue trop individuel, trop indépendant, pour m'en promettre du succès.

Après y avoir réfléchi encore, je préfère aussi la faire paraître comme Ire livraison de la collection d'articles et d'analyses des œuvres de Berlioz que Pohl se propose de faire publier par Wigand à Leipzig, qui en outre lui donnera des honoraires, tandis qu'il me répugnerait de la voir publiée par un libraire à " Weimar ". »

Berlioz à Hans von Bülow, 28 juillet, de Paris (CG n° 1777) :

« C'est une charmante surprise que vous m'avez faite là, et votre manuscrit est arrivé d'autant plus à propos que l'Éditeur Brandus, qui grave en ce moment " Cellini ", avait déjà choisi un assez obscur tapoteur de Piano pour arranger l'Ouverture. Votre travail est admirable, c'est d'une clarté et d'une fidélité rares, et aussi peu difficile qu'il était possible de le faire sans altérer ma partition. Je vous remercie donc de tout mon cœur. Je vais voir Brandus ce soir et lui porter votre précieux manuscrit. »

Berlioz à Hans von Bülow, 1er septembre, de Paris (CG n° 1785) .

Hans von Bülow à Richard Pohl (en allemand) , 9 septembre, de Dresde (Hans von Bülow II, pages 221-225, à la page 223) :

« Entretiens, j'ai aussi reçu 2 lettres de Berlioz ; l'une d'elle très flatteuse à propos de mon arrangement (CG n° 1777) qui va être imprimé dès que Brandus se sera un peu remis. Je te communique sur son compte ce qu'il y a d'intéressant. »

Hans von Bülow à Liszt (en français) , 19 septembre, de Dresde (Hans von Bülow II, pages 228-232, aux pages 231-232) :

« L'Opéra de Berlioz est de nouveau ajourné " in infinitum ". La Ire station de cette éternité se nomme le printemps de 1855. On ne peut pénétrer dans ces mystères de paresse et d'intrigues théâtrales. Cependant, il n'y a pas à désespérer encore. Quant à la partition du " Cellini ", j'irai la remettre à Monsieur Pohl au moment de mon départ, pour qu'il vous la rende. J'ai été jusqu'ici d'une impuissance atroce pour ce travail, mais je n'y renonce pas encore.

Mais je vais me mettre à faire quelques extraits de l'instrumentation, etc. , pour m'orienter dans la partition, afin de pouvoir travailler à Posen en connaissance de cause. »

Hans von Bülow à Richard Pohl (en allemand) , 11 octobre, de Chocieszewice (Hans von Bülow II, pages 256-259, à la page 259) :

« C'est bien que tu vas aussi traduire les " Soirées de l'orchestre " de Berlioz. Le livre est une bible pour une quantité de dogmes en matière d'art, et sa relecture m'a donné quelques heures de répit après m'être esquiné avec les Études de Czerny et avoir suffisamment tourmenté mes 4 murs. »

Hans von Bülow à sa sœur (en allemand) , 19 novembre, de Chocieszewice (Hans von Bülow II, pages 284-287, aux pages 285, 287) :

« Malheureusement, je n'ai pas reçu le " Journal des Débats ", qui m'intéresse bien plus que le journal de musique. Puisque tu as l'obligeance de m'envoyer assez souvent des imprimés de ce genre, je te prie de m'envoyer le plus tôt possible l'article de Berlioz.

Quand aura lieu l'exécution de la trilogie sacrée de Berlioz (" l'Enfance du Christ ") ? À quel concert sera-t-elle entendue ?

Madame Berlioz doit aussi avoir ses bons côtés.

Dis bien des choses à Berlioz et demande-lui si je dois faire un nouvel arrangement pour piano à 4 mains de l'Ouverture du " Carnaval romain " (l'arrangement de Pixis n'est pas pratique) , et pour l'Ouverture du " Corsaire " qu'il ait la bonté de faire appel à mes services ; ce genre de travail m'assurerait de la publicité, surtout ici.

Demande-lui aussi combien mes Iers concerts à Paris pourraient me coûter, où je dois jouer en 1er lieu, etc. Donne-moi aussi, là-dessus, des détails aussi précis que tu peux obtenir de lui. Tu me rendrais grandement service ! »

Hans von Bülow à sa sœur (en allemand) , 31 décembre, de Chocieszewice (Hans von Bülow II, pages 322-326, à la page 325) :

« Est-ce que Berlioz pourrait m'envoyer le plus tôt possible un exemplaire de la grande partition de l'Ouverture du " Corsaire " ? »

Lettres de 1855

Hans von Bülow à sa sœur (en allemand) , 16 mai, de Berlin (Hans von Bülow II, pages 366-369, à la page 369) :

« J'aimerais bien avoir la grande partition de l'Ouverture du " Corsaire " de Berlioz. Sa photographie est tout à fait

superbe. Si, par hasard, tu le rencontres, demande-lui si l'arrangement de l'Ouverture de " Cellini " va paraître. »

Lettres de 1856

Hans von Bülow à Berlin à Berlioz à Weimar (en français) , 10 février (CG n° 2098) .

Berlioz à Weimar à Hans von Bülow à Berlin, 12 février (CG n° 2100) .

Hans von Bülow à Julius Stern (en allemand) , 16 août, de Bade (Hans von Bülow III, pages 50-52, à la page 51) :

« Je vous envoie le programme du grand concert d'hier, dont la responsabilité est à attribuer non à Berlioz mais uniquement à " Sa Majesté Bénazet II ". D'ailleurs, la soirée a été extrêmement intéressante et Madame Viardot m'a appris que je suis encore capable de perdre la tête quand il s'agit de virtuosité. Quelle personne géniale, magnifique et sans pareil ! Le chœur du théâtre de Karlsruhe est le meilleur que j'aie jamais entendu. J'ai été complètement pris de court par la pureté, la sûreté et la perfection de l'exécution. Berlioz a fait de véritables merveilles avec un orchestre moyen. Tout l'Opéra-comique de Paris est ici depuis 15 jours et rabâche une épouvantable Opérette de Clapisson nommée " le Sylphe ", qu'on donne ici pour la Ire fois. Voilà les seuls divertissements auxquels on est exposé ici et les quelques nouvelles que je puis vous donner. »

Hans von Bülow à Richard Pohl (en allemand) , 7 septembre, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 52-55, à la page 55) :

« Donne mes amitiés à Berlioz quand tu lui écriras. Mon arrangement de l'Ouverture du " Corsaire " a été expédié hier. »

Lettres de 1857

Berlioz à Jakob Melchior Rieter-Biedermann, 21 mars, de Paris (CG n° 2218) :

« L'Ouverture du " Corsaire " est très bien éditée et parfaitement arrangée par Monsieur de Bülow ; faites-lui 1,000 compliments de ma part à ce sujet, si vous savez où il est. »

Hans von Bülow à la princesse Sayn-Wittgenstein (en français) , 2 juin, d'Aix-la-Chapelle (Hans von Bülow III, pages 90-93, aux pages 90-91) :

« J'ai demandé et obtenu la permission du " bon grand Liszt ", de vous faire part de la bonne nouvelle, que je voudrais pouvoir télégraphier et crier aux 4 coins du monde. La victoire est à lui. Le succès de la 2e journée a été éclatant pour les bien-pensants, foudroyant pour les méchants. Notre joie à tous a été d'autant plus vive que nous ne nous y attendions guère.

La répétition avait été fort orageuse ou, plutôt, fort nuageuse. L'orchestre et les chœurs commençaient à méditer une révolte. " L'Enfance du Christ ", qui semblait leur répugner davantage à chaque répétition, a provoqué ce matin chez eux des démonstrations d'hostilité les plus inconvenantes. La salle était comble à cette répétition générale et, quelqu'un s'étant avisé de donner un signe de satisfaction en applaudissant, les membres de l'orchestre et des chœurs d'homme ont chuté et même trépigné des pieds. Le personnage principal manquant par la lacune que l'enrouement subit de la basse-taille, Dalle Aste avait causé et que son remplaçant Monsieur Reinthaler était incapable de remplir - Liszt s'est vu forcé d'abandonner la propagande de Berlioz. J'aurais vivement désiré, qu'il eût même retranché " la Fuite en Égypte " dont l'exécution se ressentait de la très mauvaise volonté des exécutants. Mais un peu d'ombre n'a rien gâté ; et il y a eu même un instant de satisfaction pour nous dans la " Nemesis " qui, cette fois-ci, a fait tomber Berlioz, et qui offrait une consolation rétrospective pour Karlsruhe. »

(Selon Bülow, le reste du concert a été réussi, et Liszt a brillé comme chef d'orchestre.)

Lettres de 1858

Berlioz à Hans von Bülow, 20 janvier, de Paris (CG n° 2273) .

Berlioz à son fils Louis, 24 janvier, de Paris (CG n° 2274) .

Wagner à Hans von Bülow, 10 février (SB IX, n° 118) .

Hans von Bülow à la princesse Sayn-Wittgenstein (en français) , 14 février, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 156-159, à la page 158) :

« Je suis en correspondance assez suivie avec Berlioz et Wagner, ce qui me rend fort heureux et me donne une distraction nécessaire de mes innombrables ennuis. Mon concert a du reste l'avantage de poser Wagner sur un pied ferme et inébranlable - on le cite à chaque moment contre Berlioz. Celui-ci m'a écrit une lettre si ravissante et si émouvante (CG n° 2273) , que j'étais un peu tenté de vous la communiquer - mais la crainte de votre mâle et désillusionnante critique me retient. Que pensez-vous d'un article contre l'école ? Il faut une purification pour nous débarrasser de quelques amis ridicules et nuisibles, dont on rend plus ou moins responsable notre auguste chef. »

Berlioz à la princesse Sayn-Wittgenstein, 20 février, de Paris (CG n° 2279) .

Hans von Bülow à un correspondant non identifié (en allemand) , 31 mars, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 166-173, aux pages 168-169) :

« Il y a de nombreux artistes auxquels je dois une profonde dette de reconnaissance en ce qui concerne la musique. En 1er lieu, et à tous les points de vue et dans chaque domaine de l'art, mon actuel beau-père Liszt, dont j'ai épousé la fille cadette, née Cosima Liszt à Côme en 1837, le 18 août 1857 après m'être fait naturaliser Prusse. Ensuite, et particulièrement Richard Wagner, auquel je suis lié par les liens d'une amitié profonde noués dès 1848 à Dresde. Et

puis Berlioz à Paris ; sa visite à Dresde en 1854, les exécutions des Opéras de Wagner dans cette ville, la direction magistrale de Wagner d'œuvres dramatiques et instrumentales et, finalement, les concerts de Liszt, auquel j'avais déjà été présenté pour la Ire fois par Lipinski, cette année-là, ont tous eu une influence tout à fait décisive et durable sur ma personnalité musicale. Ces 3 hommes m'ont vraiment formé comme musicien et c'est aussi grâce à eux que j'ai appris pour la Ire fois à connaître et aimer les trésors du passé. »

Hans von Bülow à Alexander Ritter (en allemand) , 7 mai, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 174-176, à la page 175) :

« " Alléluia " ! Celui qui n'est pas sensible à Berlioz se condamne à être un buveur de cidre pour le reste de sa vie. »

Hans von Bülow à Felix Draeseke (en allemand) , 27 juin, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 178-181, à la page 181) :

« Vous serez enchanté de l'Opéra-comique de Cornelius (" le Barbier de Bagdad ") . C'est un petit chef-d'œuvre de l'école de Berlioz, mais une œuvre indépendante et allemande, dans la mesure où cela est possible sans être absurde. »

Hans von Bülow à Richard Pohl (en allemand) , 24 juillet, de Zürich (Hans von Bülow III, pages 183-190, aux pages 188-189) :

« D'après une lettre de Paris de ma belle-sœur (Blandine) , elle a vertement pris à partie Monsieur d'Ortigue et l'a tellement secoué pour sa honteuse nouvelle attaque et la terrible souillure infligée à son activité jusqu'alors honorable de critique, qu'il est devenu tout penaud et à promis de réparer à la Ire occasion ce qu'il avait fait. Selon lui, ce n'est que sur l'insistance furieuse de Berlioz qu'il s'y serait décidé (sc. à écrire l'article dans le " Journal des Débats » du 2 juin 1858, pages 1-2) . La comtesse d'Agoult m'a donné la version suivante des dessous de l'affaire : le feuilletoniste de " la Presse " avait vertement critiqué Berlioz et Litolff après le concert bien connu au Conservatoire (le 2 mai, dirigé par Berlioz, comprenant des œuvres de Litolff et Berlioz) , et dans son manuscrit avait utilisé l'épithète " berliozienne " pour caractériser la musique de Litolff et toute cette tendance. L'éditeur de " la Presse " , qui est un ami de Berlioz, efface le mot utilisé par le critique et exige son remplacement par un autre, et l'expression à la mode " école de l'avenir " semblait convenir tout à fait. L'article de d'Ortigue dans les " Débats " n'est qu'une réponse à celui de " la Presse " (et n'est pas venu tout de suite) , parce que Berlioz ne le laissait pas tranquille. Voilà. »

Hans von Bülow à Richard Pohl (en allemand) , 9 août, de Zürich (Hans von Bülow III, pages 190-192, à la page 190) :

« Il ne m'est pas possible d'assister au concert de Berlioz. En outre je suis encore trop sous le coup de mon indignation au sujet du comportement de d'Ortigue et de Berlioz, et ne suis donc pas en mesure de voir dans ce

dernier seulement le compositeur et non aussi le journaliste. De plus, il serait extrêmement ennuyeux d'avoir à rendre visite à l'éléphant blanc (Madame von Kalergis) et d'assister à bien d'autres choses encore. »

Hans von Bülow à Julius Stern (en allemand) , 9 août, de Zürich (Hans von Bülow III, pages 193-194, à la page 194) :

« Une autre tentation qui se présenterait de vous être infidèle pour plus longtemps, pour aller savourer le concert de Berlioz à Bade, le 27 août, n'a cette fois que peu d'attrait pour moi. Mon humeur me rend peu réceptif aux " plaisirs artistiques ". »

Lettres de 1859

Hans von Bülow à Richard Wagner (en allemand) , 1er janvier, de Berlin (HvBn n° 278, pages 416-420, à la page 417) :

« Puis-je causer avec toi de mon concert ?

On commence avec " Die Ideale " de Liszt. Suit un Concerto pour violoncelle joué par Coßmann, puis un air de " Cellini " chanté par Madame von Milde, ensuite le Concerto en sol majeur de Beethoven (le plus beau de ses Concertos pour piano, Opus 58) , pour lequel j'ai composé pour mon usage 2 cadences fameuses. La 2e partie commence avec le Prélude de " Lohengrin " , pour apprendre à Taubert comment il doit le diriger le 18 janvier, le jour de la 1re exécution. Ensuite, Madame Milde devrait chanter la prière d'Élisabeth (NB intégrale) . Comme introduction, j'ai arrangé 12 mesures du chœur des pèlerins pour bassons, clarinettes et cors à peu près comme à la fin de l'introduction de l'Ouverture (de " Tannhäuser ") . De la conclusion, je ne retiens que ce qui est vraiment essentiel. Pour finir, Coßmann joue un autre solo, Madame Milde chante 2 mélodies de Liszt et on termine avec l'Ouverture des " Francs-Juges " ou du " Corsaire " de Berlioz. Je passe par des alternatives d'excitation et d'épuisement qui, naturellement, ne pourront prendre fin avant le 14 janvier ou plutôt après le 18 janvier. »

Hans von Bülow à la princesse Sayn-Wittgenstein (en français) , 10 février, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 212-217, à la page 213) :

« Notre cause est très élevée ! Bien que nous ne pensions guère vouloir changer le monde, ni même amoindrir le nombre des sots et des méchants, nous tendons cependant à poser des limites au terrorisme de la vile multitude. Certes le " mob " restera toujours le même - les Beethoven, Liszt, Wagner, Berlioz ne trouveront jamais et nulle part dès l'abord (pour ne pas dire de leur vivant) l'admiration universelle à laquelle ils prétendent à juste titre. Mais il s'agit d'ôter à la foule lente, tardive et inerte les auxiliaires dans la soi-disant " Intelligenz " , qui les confirment dans leur ignorance dédaigneuse. »

Hans von Bülow à sa mère (en allemand) , 7 avril, de Paris (Hans von Bülow III, pages 227-232, à la page 230) :

« Malheureusement, j'ai peu vu Berlioz ; il est souffrant et est très occupé avec les préparations pour son concert qui

doit avoir lieu le 23 (" l'Enfance du Christ " et quelques autres fragments) . »

Berlioz à la princesse Sayn-Wittgenstein, 20 juin, de Paris (CG n° 2380) .

Hans von Bülow à Richard Pohl (en allemand) , début juillet, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 239-243, aux pages 240-241) :

« Ces dernières semaines, je me suis attaqué au " Requiem " de Berlioz ; il m'a fait l'honneur récemment de m'envoyer un exemplaire de l'édition de Milan (par Ricordi) . C'est une œuvre magnifique, d'une profondeur immense, mais en même temps claire. Je crois que ce serait une bonne idée que de la populariser. Si seulement j'avais la volonté et le temps de m'occuper d'un arrangement de quelques mouvements pour 2 pianos (à 4 ou 8 mains) ; du moins, les numéros 1. " Requiem " et " Kyrie ", 6. " Lacrymosa " et 9. " Sanctus " sont possibles. Est-ce que Klemm serait enclin à les publier, et quel honoraire serait-il prêt à payer ? Si tu rencontres Klemm, peut-être pourrais tu rester muet et ne rien lui dire là-dessus. Mais, si tu le fais, ne tire de lui qu'une réponse qui ne l'engage à rien ; au cas où il serait bien disposé je pourrais commencer le travail pour rien.

Plaisanterie à part (on pourrait faire un arrangement très amusant du " Lacrymosa ") . Mon Dieu, si je pouvais un jour monter l'ouvrage ici, ou seulement quelques mouvements séparés ! Dire qu'il va falloir attendre peut-être encore 20 ans pour cela, peut-être plus encore ! Merde ! (sic)

Si je peux supporter les frais, je donnerai bien entendu de nouveau cet hiver quelques concerts symphoniques. Au 4e, on donnerait " Harold " (de Berlioz) avec David - ton épouse me prêterait peut-être son concours ? » (Madame Pohl était harpiste.)

Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , vers le 20 août, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 253-255, à la page 254) :

« Pendant le jour, je sue à réduire au piano le 2e Acte de " Tristan " de Wagner. Quelle musique extraordinaire, grandiose, mais aussi mal adaptée au piano que n'importe quoi de Berlioz. »

Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , 9 novembre, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 278-281, à la page 280) :

« Tu as peut-être su aussi que Berlioz est très souffrant. Quel malheur ; je crois qu'il est fini. »

Lettres de 1860

Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , 5 février, de Cologne (Hans von Bülow III, pages 293-297, à la page 297) :

« Berlioz se comporte mal. Mais le pauvre homme est tellement déchu qu'on ne peut ressentir que de la pitié pour lui. Physiquement, il est en très mauvais état et souffre atrocement. »

Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , 26 février, de Paris (Hans von Bülow III, pages 299-301, aux pages 300-301) :

« Crois-moi, Wagner est un digne homme ; il fera preuve de plus de reconnaissance envers Liszt que Berlioz, pour lequel on peut, on doit même ressentir une pitié profonde, car il souffre terriblement à tous les égards. Son destin est d'un tragique effrayant !

As-tu vu la réponse de Wagner à l'article de Berlioz ? (" Journal des Débats ", 9 et 22 février 1860.) Sans doute non, alors je t'envoie ci-joint un exemplaire du " Journal des Débats " et te demande si tu pourrais peut-être le faire traduire par Markull dans la " Danziger Zeitung ". Tu verras tout de suite ce dont il s'agit, et que c'est important pour tous les coins de l'Allemagne. Madame Pleyel donne un concert le 5 mars ; je la vois de temps en temps, et j'ai assisté récemment avec elle à " Orphée ", dans une interprétation de Madame Viardot d'une beauté et d'une noblesse admirables. D'ailleurs, la représentation dans son ensemble était excellente, de même que la mise-en-scène, c'est à Berlioz que le mérite en revient. »

Hans von Bülow à Joachim Raff (en allemand) , 29 février, de Paris (Hans von Bülow III, pages 302-303, à la page 302) :

Ce n'est vraiment pas par manque de bonne volonté que je n'ai pas eu de succès dans ma tentative de donner suite à ta requête avec Wagner et Berlioz. Mais tu ne dois pas en tenir grief ni à l'un, ni à l'autre. Berlioz m'a assuré qu'il n'avait rien de disponible dans son tiroir qui pourrait servir à l'album. Son respect pour Schiller l'empêche d'offrir quelque chose qui pourrait paraître insignifiant, et il ne peut rien composer, car il est occupé par la révision de son Opéra " les Troyens ", qui va être donné l'année prochaine comme Opéra d'ouverture du nouveau Théâtre lyrique. (Le bâtiment n'est pas encore construit, mais les travaux devraient commencer incessamment et être achevés dans 6 mois.)

Lettres de 1861

Hans von Bülow à Richard Wagner (en allemand) , 1er mai, de Berlin (HvBn n° 288, pages 451-454, aux pages 453-454) :

« J'ai demandé à Baudelaire de venir me voir ; il m'a vraiment ranimé. Si tu vois B (Berlioz ?) , tu serais très aimable de lui demander de ma part s'il n'a pas reçu ma réponse. Il m'avait demandé quelque chose, et je lui ai tout de suite fait savoir que j'étais à sa disposition et je n'attends que le pas suivant de sa part. Contente-toi de ce signe de vie et ne me réponds que si cela ne coûte pas d'effort. »

Hans von Bülow à Richard Pohl (en allemand) , 2 octobre, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 434-439, aux pages

435-437) :

« Il y a seulement une chose que je te demande de ne pas oublier - je l'ai malheureusement longtemps négligé et cela m'a coûté cher. Ta bienveillante compréhension m'incite à m'exprimer avec la franchise la plus totale. Il est hors de question de faire de la propagande d'un seul et même souffle pour Dieu, le Fils, et le Saint-Esprit. Personne jusqu'ici n'a réussi à travailler à la fois pour plus d'un grand homme. Notre esprit et notre cœur sont largement ouverts, ce qui est beau, et nous avons le droit d'en être fier. Mais nous ne pouvons regarder dans 2 directions à la fois : cela trouble notre vision et déroute le public. Nous ne pouvons consacrer notre ardeur et notre activité à la Trinité tout en même temps. C'est à l'avenir qu'il appartient de discerner l'Unité au sein de la Trinité. Nous devons accomplir les tâches qui concernent le monde contemporain et même donner priorité à la barrière mesquine de la nationalité. En ce moment, Wagner et Liszt nous sont beaucoup plus proches. Je jouerai des morceaux de Berlioz dans mes concerts, et Bronsart fera de même. Cela est tout à fait suffisant. Ne te méprends pas sur mes sentiments si j'évoque une question personnelle ; je n'y attache pas plus d'importance qu'il est objectivement raisonnable. Mais nous ne pouvons passer sous silence qu'entre les deux (en tant qu'homme le 3e - Liszt - ne peut être comparé aux 2 autres) , c'est Berlioz qui s'est comporté de la manière la plus ingrate et égoïste. Je ne connais rien de plus blessant (et, à l'époque, ce fut pour l'autre - Wagner - un coup de poignard au cœur) que le silence de 3 semaines qui fut la seule réponse au don d'une partition dont la page de titre portait ces mots :

" À Roméo et Juliette, leurs reconnaissants, Tristan et Iseult. "

Il y a aussi d'autres choses qui sont difficiles à excuser chez un homme qui n'est pas tout à fait ignoble, que je laisse de côté ici pour ne pas m'égarer dans de vains commérages, choses dont l'allemand (Wagner) n'aurait jamais pu se rendre coupable !

Assez de cela. Tout ce que je voulais te dire, c'est qu'il n'est plus possible maintenant de s'entendre avec Berlioz. Sa partialité contre Wagner peut être justifiée dans une certaine mesure par ses expériences à Paris. En outre, il est assez vaniteux, voire pédant - mais si l'on ne devait tenir compte que des fautes d'un homme, il faudrait l'abattre tout de suite comme un chien enragé. L'idéal serait de prendre les gens par leurs bons côtés et d'aider à les développer. Pour en revenir à la question générale : ne perdons pas de vue le moment important où nous devons intervenir pour L(iszt) et pour W(agner) dans notre patrie " étroite ".

Comme Berlioz s'est mal comporté envers moi à Paris ! Certes, il n'a pas blessé mon amour-propre, mais j'étais loin de m'attendre à tous ses manques d'égard envers moi. Mais au diable toutes ces considérations ! »

Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , 10 octobre, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 439-440, à la page 440) :

« P. S. : Demande donc à Riedel s'il s'intéresse toujours au " Requiem " de Berlioz. Si oui, mon exemplaire de la grande partition est à sa disposition, mais d'ordinaire je n'aime pas m'en séparer. Il me l'a demandé à Weimar. Mais il faut qu'il y mette du sérieux. Après les Messes de Bach, Beethoven et Liszt, c'est ce qu'il y a de plus élevé en musique

religieuse. Un bon morceau de qualité moyenne est le Psaume de Vierling (" les Eaux de Babylone ") . La partition est publiée par Leuckart à Breslau. »

Hans von Bülow à Richard Pohl (en allemand) , 3 décembre, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 498-502, aux pages 499-501) :

« Ta proposition de laisser tomber la traduction est peut-être la meilleure, " À Travers Chants ", etc. C'est affreux de voir un génie devenir bête et ordinaire ! Quelle humiliation pour toi que d'avoir à assumer ces tâches de traducteur. À ta place (et pour ton propre compte, et non celui de Wagner) , je refuserais et dirais au " Roi " la vérité. En tout cas, dis-lui que, dès que la traduction paraîtra, je tomberai sur lui comme une hyène affamée et que je déchirai l'auteur à belles dents comme je ne l'ai jamais fait avec personne !

On ne doit pas refuser son respect à l'artiste, mais je vais malmener l'homme de telle façon que vous allez voir ce que vous allez voir ! Cela fait longtemps que ne j'ai pas mordu, mais mes dents sont toujours acérées !

Mais ne vas pas croire que je cherche à te terroriser !

À mon avis, il n'y pas pour toi de pire manière d'employer ton temps. Je ne le ferais pas, je préférerais donner des leçons de piano pour quelques sous.

Quelle déplorable illusion ! Au fond, l'homme mérite avant tout la pitié. Son entêtement avec ces misérables calembours de boulevard est bien caractéristique. Et cette étroitesse d'esprit, d'exiger que la langue allemande trouve des équivalents adéquats pour l' " esprit " de chansons populaires !

(Bülow propose ensuite des équivalents allemands pour plusieurs expressions françaises citées par Pohl dans sa lettre.)

Au diable tout cela ! Rien ne me vient à l'esprit, mais peut-être que, comme " Falstaff ", ces suggestions te donneront des idées. Si, par hasard, je trouve une perle à l'aveuglette, je t'enverrai un télégramme - mais à tes frais ! Mais, à chaque instant, je m'attends à ce qu'un élève arrive dans le couloir et interrompe ma lettre. »

Lettres de 1863

Hans von Bülow à Richard Pohl (en allemand) , 7 février, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 511-513, à la page 511) :

« Dingelstedt m'a écrit à propos de ta traduction (de " Béatrice et Bénédict ") . Je suis heureux que tu la fasses mais ne te casse pas la tête, laisse passer les trivialités. Pour le dialogue, tu y mettras tout le soin qu'on attend de toi. À part cela, laisse la musique faire le reste. »

Lettres de 1864

Hans von Bülow à Adolf Jensen (en allemand) , 31 janvier, de Berlin (Hans von Bülow III, pages 574-576, à la page 575) :

« Rien ne me ferait plus plaisir mais, pour moi, les anciens Maîtres viennent avant les nouveaux. Cette année, je n'ai pas pu jouer une seule note de Berlioz, et de même pour Wagner. Les circonstances sont trop peu favorables (la bataille contre la presse cause trop de problèmes) ; le public manque tellement d'impartialité, et il y a tant d'obstacles à chaque pas ! »

Berlioz à Auguste Morel, 21 août, de Paris (CG n° 2888) .

Lettres de 1866

Hans von Bülow à Joachim Raff (en allemand) , 6 décembre, de Bâle (Hans von Bülow IV, pages 159-162, à la page 161) :

« Le 16 au soir, on va donner une exécution presque complète de " Roméo et Juliette " de Berlioz. »

Hans von Bülow à Alexander Ritter (en allemand) , 22 décembre, de Bâle (Hans von Bülow IV, pages 162-164, à la page 163) :

« Dieu merci, nous avons bien ici 3 journaux (tous 3, d'une meilleure tenue que ceux de Munich) , mais aucun feuilletoniste. Quant aux comptes-rendus, il n'y en a pas. En conséquence, le public est moins corrompu ou susceptible de l'être, et s'il réagit à Berlioz avec indifférence (voir le texte ci-joint) , du moins, il n'a pas été civilisé au point de trouver " chic " de siffler. »

Lettres de 1867

Berlioz à Auguste Morel, 12 mai, de Paris (CG n° 3241) .

Hans von Bülow à Carl Bechstein (en allemand) , 9 juillet, de Munich (HvBn n° 149, pages 221-223, à la page 222) :

« Hier, j'ai reçu un nouvel honneur. Le consul de Bavière à Paris a écrit à l'actuel Ministre de la Guerre et a demandé que je sois le représentant de la Bavière au jury pour la distribution des prix le 21 juillet. (Il y a concours entre les musiques militaires autrichiennes, prusses, belges, françaises, espagnoles et bavaroises.) Je pars le 19 et suis de retour le 23. Répétition générale le 24, 1re exécution de " Tannhäuser " le 25. 2e exécution le 28 ; le 31, 3e exécution de " Lohengrin " . 1er août : départ pour une cure en Suisse (Saint-Moritz) . Maintenant, j'ai 2 demandes à vous faire, cher ami. D'abord, vous auriez peut-être la bonté de placer la nouvelle de ma mission dans les journaux de Berlin. Rien de pareil ne me serait jamais arrivé à Berlin. Les Ministres de la Guerre et du Commerce m'envoient comme autorité à Paris ! Wieprecht devrait se tenir sur ses gardes (" notre " musique militaire bavaroise est épante

et se mesure aux Prussiens comme l'Opéra de la Cour de Munich à celui de Berlin ; mais je ne veux pas me vanter) .
Demandez seulement à notre ami Betz, quand il sera de retour, comment les choses se présentent ici quand je travaille.

Et puis une autre demande : je ne vais pas à Paris pour rendre visite à de la famille ou à des connaissances - je n'en ai pas le temps. Où avez-vous logé à Paris ? Les musiques militaires ont lieu au Palais de l'Industrie, mais je ne sais pas où les séances du jury auront lieu. Y a-t-il un bon hôtel à proximité du Palais ? »

Hans von Bülow à Alfred Holmès à Paris (en français) , 14 juillet, de Munich (Hans von Bülow IV, pages 200-202) :

« Monsieur Richard Wagner ne brigue nullement l'honneur de figurer comme compositeur symphoniste. Les morceaux qu'il a écrits pour orchestre seul se rattachent toujours plus ou moins à l'idée principale de ses œuvres dramatiques, et pour être justement appréciés et même entendus exigent une connaissance assez intime du grand drame musical auquel ils sont liés presque indissolublement.

Abstraction donc faite de Monsieur Wagner, je ne trouve, pour ma part, comme aptes à la présentation d'œuvres indiquant le sommet atteint par l'art symphonique actuel en Allemagne que la " sinfonie " (sic) de Faust par Franz Liszt ou une des dernières œuvres instrumentales de Joachim Raff.

Mais excusez-moi, monsieur, tout ce que je vous dis là, est peut-être dicté par un faux point de vue. Car, en relisant vos lignes, je ne reviens pas de mon ébahissement en voyant que le comité à Paris balance entre une œuvre aussi élevée que le " Harold " de Berlioz, que la postérité, réparatrice de l'injustice des contemporains, va ranger parmi les chefs-d'œuvre Classiques, et une puérité aussi vieillie et insignifiante sous tous les rapports que le " Désert " de Monsieur David ! »

Hans von Bülow à Carl Bechstein (en allemand) , 31 juillet, de Munich (HvBn n° 150, pages 223-225, à la page 223) :

« Paris était céleste ! Je suis plein de regrets - j'aimerais bien habiter là. L'exposition est encore plus magnifique que la campagne " allemande " de l'année dernière. Mais, malheureusement, je n'ai presque rien pu voir ! Les hommes étaient trop intéressants : Berlioz, Rossini, Rubinstein, Lassen et autres. Les Américains m'ont aussi beaucoup accaparé (Remack et Steinway) , et je n'ai pas à m'en plaindre, car ils étaient très aimables. De vos pianos, je n'ai vu que l'extérieur qui est des plus intéressants ! »

Lettres de 1869

Hans von Bülow à Lorenz von Düfflipp (en allemand) , 27 avril, de Munich (Hans von Bülow IV, pages 288-289) :

« J'ai l'honneur de vous envoyer ci-joint, pour le compte de " Sa Majesté le Roi " , le texte de la légende de " la Damnation de Faust " de Berlioz, que j'avais commandé de Vienne suivant les indications de Monsieur le Baron de Perfall. " Sa Majesté " sera peut-être déçue dans ses plus hautes espérances - du fait de l'incontestable nullité du

gâchis qu'est le livret. Par contre, la musique est du plus haut intérêt, riche en épisodes de grande valeur et même de haut style. L'auteur a d'ailleurs composé la musique sur un texte français (traduit de l'original de Goethe) qui a dû être re-traduit mutilé en allemand. Malgré ses nombreux voyages en Allemagne, Berlioz n'a jamais maîtrisé la langue allemande. C'est pourquoi, quand la traduction en allemand a été faite, il n'a pas pu adapter les notes de la musique pour se conformer au texte original. »

Lettres de 1872

Hans von Bülow à Louise von Welz à Munich (en allemand) , 22 septembre, de Wiesbaden (Hans von Bülow V, pages 30-32, aux pages 31-32) :

« Je souhaite à Monsieur votre fils succès dans son début comme chef d'orchestre ainsi que pour le " Benedictus " (qui abit in nomine Dei) ; en ce qui concerne la direction d'orchestre et la technique de battre la mesure, je recommande instamment qu'il étudie avec soin et à fond le chapitre du " Traité d'instrumentation " de Berlioz qui a pour titre " l'Art du chef d'orchestre ". Si je ne me trompe, je lui ai déjà déjà remis récemment l'exemplaire de ma bibliothèque - si non, il pourrait obtenir le livre seulement des mains de Monsieur Eugen Spitzweg.

C'est seulement sur la question de la mesure à 6/8 que la méthode française ne convient pas. La manière de Wagner est préférable. Elle consiste à indiquer la 1re, 3e, 4e et 6e croche de la même manière que quand on bat une mesure ordinaire à 4 temps : il faut indiquer la 2e et la 5e croche avec les mêmes mouvements que la 1re et la 4e (c'est-à-dire comme la 1re et la 3e noire de la mesure à 4/4) . »

Lettres de 1873

Hans von Bülow à Louise von Welz (en allemand) , 26 avril, de Londres (Hans von Bülow V, pages 76-78, à la page 77) :

« Au dessous de 17 degrés Réaumur (21.25 Celsius) , la bonne musique commence à me laisser froid (la musique de Berlioz atteint au moins 40 degrés Réaumur (50 Celsius ; demandez à Beppe !) . »

Hans von Bülow à Louise von Welz (en allemand) , 20 juin, de Bade (Hans von Bülow V, pages 85-86) :

« Un grand merci pour les poèmes, que je vais lire et méditer dès que je pourrai aller faire une promenade seul. En ce moment, je suis plongé dans les " Mémoires " de Berlioz, que j'avais l'intention de lire depuis 3 ans, mais en vain. Cela donne vraiment l'impression d'une tragédie ! J'en suis tout affligé mais il faut que je les lise à fond en non les parcourir superficiellement.

Dans une lettre à Dannreuther, le même jour, Berlioz écrit :

" Quelle tragédie, non seulement dans son ensemble mais aussi dans le détail - Schopenhauer pense que, dans le

détail, la vie d'un individu est souvent une comédie. Mais lisez-donc ce gros livre (mais avec votre femme) car il est difficile de supporter seul la terrible mélancolie qui ne manquera pas de vous saisir. Mais où ai-je la tête ? Vous avez tellement la chance d'être d'une autre trempe que moi, vous êtes moins impressionable. " »

Hans von Bülow à Louise von Welz (en allemand) , 24 juin, de Bade (Hans von Bülow V, pages 83-85, à la page 85) :

« Ne m'en voulez pas si, après vous avoir dit adieu, je me laisse distraire et je reprends Berlioz (c'est-à-dire ses " Mémoires ") que j'avais mis de côté pour vous à un endroit intéressant (tout y est intéressant) . »

Hans von Bülow à B. Ullman (en allemand) , fin juin, de Bade (Hans von Bülow V, pages 87-88, à la page 88) :

« J'ai besoin de la grande partition de " la Damnation de Faust " de Berlioz, qui coûte 60 francs. Dès qu'il vous sera possible, pourriez-vous demander aux gens de m'envoyer l'ouvrage directement par colis payé d'avance ? »

Lettres de 1875

« Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , 27 mars, de Londres (Hans von Bülow V, pages 260-261, à la page 261) :

« D'ailleurs, la " Sainte " m'a déjà coûté tellement de temps, d'argent et de patience dans ma vie que tu me pardonneras si je ne puis plus lui vouer un culte ardent. Berlioz serait le seul que je désirerais entendre, mais cependant pas sous la direction de gredins tels que tes chefs d'orchestre. J'ai un affreux mal de tête - pardonne-moi. »

Lettres de 1877

Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , 13 mai, de Ver (Canton de Vaud) (Hans von Bülow V, pages 399-402, à la page 400) :

« Liszt dirigeant " la Symphonie fantastique ", c'est une idée merveilleuse, bien dans ta manière ! Bravo ! Imagine maintenant ce que moi, invité mais non appelé, je dois ressentir de loin, moi qui n'ai vu cette œuvre légendaire exécutée qu'une seule fois, et sans le Finale, par Seyfritz " barbabionda " (à la barbe blonde) à Löwenberg, qui suait en la parcourant avec circonspection ! Ah pauvre de moi ! »

Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , 9 décembre, de Glasgow (Hans von Bülow V, pages 476-479, aux pages 476, 478) :

« Ah si tu avais été ici, hier soir, tu aurais été transporté comme moi ! Le " Carnaval romain " de Hector Berlioz était incroyable (du Cliquot comme on n'en trouve qu'à la cour de Saint-Pétersbourg) , Strauß bien plus viennois qu'il ne sera jamais à Vienne. L'orchestre m'appartient maintenant, il est entièrement mien - le moindre mouvement de mon

bras suffit pour les jeux de " steeple-chase " les plus risqués. Ne crois pas que je me vante : les rubati les plus spontanés et raffinés marchent le soir du concert, j'en reste la bouche et les yeux béants (mes oreilles sont bien sûrement ouvertes tout le temps) - j'en deviens plutôt présomptueux. Dans ce monde, Hanovre est irremplaçable pour moi, puisque tu m'as promis " Cellini " pour 1878-1879 (Draufgeld, 1877-1878, Glinka.) . Je donnerais volontiers ma dernière goutte de sang pour pouvoir exécuter cet ouvrage. »

Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , 22 décembre, de Glasgow (Hans von Bülow V, pages 485-487, à la page 487) :

« Permits-moi d'évoquer les principales conditions qui me semblent désirables alors que j'entre en fonctions comme chef d'orchestre (" Kapellmeister ") à Hanovre. La permission :

1. De nettoyer le répertoire actuel de l'Opéra en le débarrassant d'ouvrages de dilettantes protégés et d'autres médiocrités, sauf en cas de considérations financières particulières.

2. De substituer " Une Vie pour le Czar " de Glinka, ouvrage digne à tous les points de vue du jour de fête du 22 mars et relativement neuf, à la place de l' " Aida " de Verdi qui était envisagé jusqu'à présent mais qui ne me paraît pas convenir, et pas seulement pour des raisons musicales.

3. De monter au cours de l'année à venir un des mes Opéras favoris, le " Benvenuto Cellini " de Berlioz, qui ne pose pas de difficultés d'ordre " wagnérien ". »

Hans von Bülow à Jessie Laussot (en allemand) , 27 décembre, de Glasgow (Hans von Bülow V, pages 480-481, à la page 481) :

« Si Borgia n'avait pas été possible, j'aurais demandé la tête de Berlioz. Il utilisait la tête de Beethoven comme sceau, et je me servais de la sienne. La lettre B est la mienne. Ceci me rappelle ma responsabilité pour l'album de Bellini qui n'a pas encore été effacée. »

Lettres de 1878

Hans von Bülow à un correspondant non identifié (en allemand) , 10 août (Hans von Bülow V, pages 527-528, à la page 527) :

« Je me rétablis maintenant à l'aide du " Te Deum " de Berlioz (partition difficile à lire !) , exécuté à Paris en 1855, pas aussi grandiose que le " Requiem ", mais en vaut cependant bien la peine. »

Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , fin novembre, de Brighton (Hans von Bülow V, pages 535-536, à la page 535) :

« Avant-hier, j'ai reçu une lettre de Toni (le ténor Anton Schott) de l'Altenburg dont je dois te faire part. Je crains qu'il ne veuille faire ajourner l'exécution de " Cellini " ! Mais son objection et son excuse à propos de la petite voix de Madame B. P. (BiBlipuBli ?) me semblent avoir un certain poids. Mais la dame tient follement au rôle, elle est berliozienne de toute son âme ; elle est devenue pâle quand j'ai laissé entendre que Mademoiselle Linde pourrait chanter le rôle de Teresa, et sans beaucoup d'effort. Je t'en prie, amène Toni à la raison, au cas où mon inquiétude serait fondée ; ce n'est que pour le récompenser de chanter le rôle de " Cellini " que je l'amène à Londres, auquel il attache une importance immense. Quel bonheur quand on trouve un moyen d'avoir prise sur les gens. »

Hans von Bülow à Jessie Laussot (en allemand) , 15 décembre, de Hanovre (Hans von Bülow V, pages 541-543, à la page 542) :

« Il y a 2 choses qui m'enchantent en ce moment : une nouvelle " prima donna ", plus rythmique, assidue et docile que la Ire, et les répétitions au piano de " Cellini " qui avancent très joliment (certainement, fin janvier) . »

Lettres de 1879

Hans von Bülow à Eugen Spitzweg (en allemand) , 19 janvier, de Hanovre (Hans von Bülow V, page 546) :

« Terriblement occupé avec toutes sortes de coups d'état sur place : la ré-organisation de l'Académie de Musique et de la Société de Musique de Chambre en supprimant des comités inutiles, etc. En même temps, l'heure de l'exhumation solennelle du " Cellini " de Berlioz approche : un peu plus de 15 jours à compter d'aujourd'hui, le 2 février. Quand ce sera fini, j'aurai à nouveau le temps de penser à vous. »

Hans von Bülow à Eugen Spitzweg (en allemand) , 27 janvier, de Hanovre (Hans von Bülow V, page 546) :

« En pleine fièvre de musique (" Cellini ") donc aucune possibilité de manier la plume (surtout sans donner ombrage) comme il est arrivé récemment. Tenez-moi pour une bête, je ne proteste pas. C'est comme cela, et j'en suis fier ; car, si je n'étais pas fier, cela ne changerait rien, alors je préfère en être fier. »

Hans von Bülow à Jessie Laussot (en allemand) , 3 février, de Hanovre (Hans von Bülow V, pages 547-548) :

« Mon honorée amie ! Pourquoi n'y étais tu encore pas ? La fonte a réussi : hier soir, ma restauration a été justifiée. En 1869, j'ai vu " Persée " pour la Ire fois à la " Loggia dei Lanzi " (à Florence) ; hier, après presque 10 ans, j'ai aidé à sa fonte.

" Un grand exploit artistique dans les annales de l'art " a dit (Anton) Rubinstein hier soir, dans son toast en honneur de Bronsart et de moi-même (Bronsart le mérite autant que moi) ; Rubinstein était venu de Berlin avec d'autres. C'était splendide et le succès, malgré le combat, décisif. Mercurio chiamato molte volte ! Félicite-moi et nous ! Le 15, Saint-Saëns va jouer ici. Le concert comprend uniquement des compositeurs français (dans la 2e partie la symphonie Harold de Berlioz. Rubinstein joue le 1er mars. Est-ce que Hanovre n'est pas devenu une métropole musicale ? " »

Note : Marie von Bülow raconte (HVB V, page 547) que Bülow lui dit le 5 février 1879 :

« Un péché par le monde de la musique contre un grand génie, maintenant mort et tourmenté au cours de son existence, une nature de Prométhée comme il en existe peu - avoir fait amende comme porte-parole de la postérité pour un péché commis il y a plus de 40 ans par le monde présent. »

(Elle cite aussi un sonnet lu au dîner par Bronsart en l'honneur de la résurrection par Bülow de " Cellini ", qui n'est pas traduit ici.)

Hans von Bülow à Eugen Spitzweg (en allemand) , 5 février, de Hanovre (Hans von Bülow V, pages 546-547) :

« Le succès de " Cellini " a été surprenant, si bien que la presse locale, qui n'est pas bienveillante, est forcée de l'admettre. Schott a été tout à fait superbe - il devient de mieux en mieux tous les mois. Dieu soit loué ! Je suis assez fatigué de tout ce travail. »

Hans von Bülow à Edmund Jates, Esqre, éditeur de « The World » , 1er juillet, à Londres (en anglais) (Hans von Bülow V, pages 576-577) :

« Monsieur, n'ayant pas eu le déplaisir d'assister à l'exécution de la Symphonie de Berlioz (" la Symphonie fantastique ") à laquelle " The World " du 30 avril fait allusion, je ne puis porter témoignage sur ce qui s'est passé à cette occasion mais, d'après mon expérience personnelle de Monsieur Ganz comme batteur de mesure, je n'ai aucune hésitation à admettre que le fond de cette critique ne fait qu'énoncer la vérité exacte.

En réponse à votre question, à savoir si je me suis abstenu de jouer au dernier concert du " New Philharmonic " à cause " de l'incapacité de Monsieur Ganz ", tout ce que je peux dire est que son incapacité à lire une partition est telle qu'il ne saurait même corriger les parties d'un seul instrument, bien qu'il n'avait qu'à jeter un coup d'œil à la partition devant lui comportant des indications (en allemand, nous les appelons " Eselsbrücken " : ponts des ânes) ajoutées par moi au cours d'une leçon privée de 2 heures et demie dans ma chambre, dans l'intention de le mettre au moins " au pied de l'arbre ". Je dois à mon ami Tchaïkovsky, le compositeur du Concerto, de ne pas me faire complice du meurtre de son ouvrage sous la direction d'un chef qui semble incapable de lire un accompagnement d'orchestre de la moindre importance, incapable d'être dirigé lui-même par un ensemble très intelligent et qui comprend vite, et encore plus incapable de le diriger du tout.

J'ai dû donc me retirer, tout en laissant attribuer, par sentiment de " charité malordonnée ", mon absence à une indisposition subite. Comme certains semblaient enclins à interpréter ce sentiment comme indiquant un manque de respect de ma part pour le public, je saisis l'occasion de dire la vérité pure et simple. »

Hans von Bülow à Hugo Bock à Berlin (en allemand) , 18 septembre, de Hanovre (Hans von Bülow V, page 588) :

« Bien que " Béatrice et Bénédict " me soit particulièrement cher, il devra attendre encore 1 an. À part le fait qu'il m'est pratiquement impossible pendant la saison de trouver le loisir pour ajouter les récitatifs que je projette dans le style de l'auteur, il faudrait d'abord faire appel à une main habile pour améliorer complètement et aussi raccourcir les dialogues. »

Lettres de 1882

Hans von Bülow à Édouard Colonne à Paris (en français) , 30 mars, de Meiningen (Hans von Bülow VI, pages 149-150) :

« Monsieur, ne veuillez point repousser, je " Vous " en prie, l'humble offrande ci-jointe d'un musicien tudesque, pour le monument de " Votre " grand compatriote Hector Berlioz, dont " Vous Vous " êtes constitué le noble instigateur. Je puis revendiquer l'honneur d'avoir été parmi les enthousiastes " de la veille " du " Michel-Ange " de la musique française, ayant été initié à ses principales œuvres par mon illustre maître Franz Liszt, dès 1852, à Weimar. Depuis lors, je n'ai point discontinué, dans la mesure de mes faibles moyens, de faire la propagande de mon admiration, tant par des articles de journaux que par la direction de ses œuvres dans des concerts donnés ad hoc, et je crois avoir contribué à élargir le cercle de ses adhérents dans ma patrie. »

Hans von Bülow à Saint-Saëns (en français) , 4 mai, de Christiana en Norvège (Hans von Bülow VI, pages 170-171, à la page 171) :

« Mon admiration pour votre digne ami (Lalo) ne date point depuis hier ; ma lettre de l'autre jour à Monsieur Colonne, accompagnée d'une légère contribution pour le monument du grand Hector en fait foi de même. »

Lettres de 1883

Hans von Bülow à Mathis Lussy (en français) , 5 octobre, de Meiningen (Hans von Bülow VI, pages 226-228) (reproduit dans « Le Ménestrel » du 14 octobre 1883, où il est précisé que la lettre est écrite sur papier à en-tête avec portrait de Berlioz) :

« Vos aimables lignes d'avant-hier me rendent enfin à même de " Vous " exprimer mes très vifs remerciements de l'envoi de " Votre " théorie du rythme (" le Rythme musical "), ouvrage des plus méritoires, par lequel " Vous Vous " êtes acquis un droit imprescriptible à l'admiration de la république internationale des lettres et sons. Agréez l'hommage du respect, qu'un Berlioziste de la veille offre à l'un des exécuteurs testamentaires de ce grand Maître d'outre-Rhin, dont les tourments terrestres dérivait pour la plupart de ce monstrueux " Chaos ", père de tous les non-sens, de toutes les difformités et défauts de l'exécution musicale, que " Votre " humble serviteur s'efforce pour son humble part à combattre depuis plus d'un quart de siècle dans la " pratique " - le musiquement sans connaissance ni conscience du rythme, ce Dieu-père de la trinité musicale.

J'ai été bien aise de recevoir " Votre " livre à une époque où, voué aux soins d'une longue convalescence après une

année de souffrance, mes loisirs n'étaient nullement entravés par mes études pratiques de pianiste et de chef d'orchestre. Je crains devoir ajourner l'étude de " Votre " "Traité de l'Expression musicale ", que " Vous " avez l'insigne bonté de vouloir m'envoyer également, vu que mes diverses obligations pendant la saison des concerts ne me laisseront que peu de répit. Une traduction en allemand me semblerait extrêmement désirable. Oserai-je " Vous " conseiller, qu'en vue d'une telle traduction, " Vous " voudriez bien réviser, purger les illustrations, les citations ? Les Laybach, Lyssberg, Thalberg et tutti quanti " minimorum " seraient très avantageusement remplacés par des Berlioz, Brahms et d'autres " majorum ". Ensuite, quoique je sois très disposé d'approuver " Vos " rectifications du mode de notation dans quelques exemples de Mendelssohn, il serait peut-être prudent (en vue des lecteurs allemands) , de choisir plutôt des exemples d'un auteur moins impeccable, comme Schumann (par exemple) , lequel par sa manie des syncopes poussée jusqu'à l'absurde, a largement contribué à la déplorable tendance anti-rhythmique dont nous souffrons, surtout en Allemagne, et qui nous force trop souvent de recourir à des contrepoisons cueillis dans la musique slave. »

Lettres de 1884

Hans von Bülow à H. Eichel à Hanovre (en allemand) , 12 janvier, de Nürnberg (Hans von Bülow VI, page 238) :

(Note : 2 mesures de musique d'une interprétation incertaine sont insérées dans le texte de la lettre ; elles sont reproduites séparément, ci-dessous après le texte.)

« Je vous remercie chaleureusement de votre amical souvenir pour mon anniversaire. De mon côté, j'ai aussi pensé à vous récemment avec plaisir alors que je répétais l'Ouverture de " Cellini " avec mon orchestre.

Vous vous souvenez, c'était un dimanche matin, vous étiez en train de me jouer le solo de cor anglais, et le Grand-Maître Liszt est entré. Oui, vous voyez, je n'étais pas tellement (exemple 1, ici) à vouloir infliger l'Opéra de Berlioz à d'affreux bourgeois comme ces braves messieurs du folâtre " Courier " l'affirmaient. Leipzig est venu à la suite, Vienne fait quelque chose de semblable, Weimar aussi a l'intention de ressusciter l'ouvrage. Le héros peut bien chanter avec des voix différentes (exemple 2, ici) , l'ouvrage méconnu est maintenant à l'honneur, avec retard, il est vrai - mais d'avoir pu en faire l'expérience ! Mais attendez ! L'automne dernier, j'ai entendu " Cellini " à Leipzig avec des coupures fatales, pour ne pas dire absurdes, par exemple dans la stretta du grand Finale en mi bémol (à la fin du 1er Acte) . Quand j'ai exprimé mon étonnement à Nikisch le chef d'orchestre, il m'a répondu que les parties étaient venues de Hanovre et que les coupures passaient pour avoir été très certainement faites par moi !

Voilà qui est trop fort. Je n'ai pas l'habitude de me parer de crayons étrangers rouges ou bleus. Faites-moi le plaisir d'aller démentir dans le " Musikalisches Wochenblatt " de Fritzsche cette " paternité " qu'on m'attribue à tort. J'y tiens beaucoup. »

(Une note dans le " Musikalisches Wochenblatt " n° 6, du 31 janvier 1884, page 79, précise que, quand Bülow avait donné " Cellini " à Hanovre au printemps de 1879, aucune coupure n'avait été faite, alors qu'à Leipzig on avait supprimé tout l'air de Fieramosca au 2e Acte et, en plus, quelque 300 mesures de musique.)

(Note : ceci doit renvoyer à l'Andante du début de l'Ouverture du " Carnaval romain " ; il n'y a ni cor anglais, ni solo de cor anglais dans l'Ouverture de " Benvenuto Cellini ".)

Hans von Bülow à Max Schwarz à Francfort (en allemand) , 20 janvier, de Mayence (Hans von Bülow VI, pages 244-245, à la page 245) :

« Prenez bien soin pour moi de l'Ouverture du " Roi Lear " de Berlioz - si elle ne réussit pas, le soussigné se tournerait en " Orlando furioso " mais, autrement, il vous envoie ses meilleures amitiés et se dit votre tout dévoué, etc. »

Hans von Bülow au critique musical Gustav Erlanger à Francfort (en allemand) , 13 février, de Meiningen (Hans von Bülow VI, pages 251-252) :

« Monsieur, depuis que vous vous êtes si chaleureusement signalé à mon attention par les " roses " que vous avez dispersées tout récemment sur la tombe du " Grand Aigle " (Berlioz) dont le portrait illustre cette lettre, j'ai cru qu'il importait que je fasse connaissance avec vous de la manière la plus approfondie. Cela m'a coûté beaucoup de peine, comme j'ai déjà eu l'honneur de vous l'avouer, mais j'ai réussi, et j'espère avoir l'occasion de vous le démontrer. »

Hans von Bülow à Hugo Bock à Berlin (en allemand) , 23 mai, de Meiningen (Hans von Bülow VI, pages 274-276, aux pages 275-6) :

« Après des répétitions des plus satisfaisantes, l'Ouverture de " Béatrice et Bénédict " de Berlioz a définitivement été inscrite au répertoire des concerts de mon orchestre de la Chapelle ducal, et de même pour la " Sicilienne " de l'Opéra.

Je recommande instamment :

1. De faire des tirages corrects de la partition des 2 morceaux.
2. De faire des arrangements libres pour piano à 2 et 4 mains.

Monsieur Alexander Ritter, un membre de notre orchestre ducal, qui a démontré son habileté dans les arrangements de ce genre (pour piano, harmonium, violon et violoncelle) , Schott et Härtel en ont publié des quantités de sa plume, et tenté d'en faire un de ce genre pour le célèbre duo des femmes (" Notturmo ") . Si vous êtes disposé à y réfléchir, Monsieur Ritter demanderait qu'on lui prête la partition à titre provisoire. »

Hans von Bülow à Hermann Wolff à Berlin (en allemand) , 1er octobre - 18 septembre, de Meiningen (Hans von Bülow VI, page 296) :

« Comme je vous l'ai déjà dit, je suis à votre disposition pour diriger des œuvres pour orchestre de Beethoven et de Brahms ; Berlioz et Raff me sont aussi acceptables, car je connais suffisamment ces Maîtres et je suis initié à eux. »

Hans von Bülow à Albert J. Gutmann à Vienne (en allemand) , 2 octobre (Hans von Bülow VI, pages 298-300, aux pages 298-289) :

« Conformément aux moyens modestes de " Son Altesse ", l'Orchestre de la Cour ducale ne dispose que d'un personnel au nombre très modeste.

Nos programmes sont adaptés à nos ressources en ce qui concerne le nombre d'instrumentistes, et je ne peux donc que vous donner à choisir parmi les œuvres que nous avons déjà répétées et pouvons exécuter d'une manière dont je puisse répondre artistiquement en tant que chef d'orchestre.

Notre spécialité est Beethoven et Brahms. Dans ce domaine, de l'avis bienveillant de ce dernier Maître, nous n'avons aucune concurrence à redouter. Comme le " grand " public, dont vous êtes obligé de tenir compte dans cette entreprise, pourrait éventuellement trouver cette spécialité monotone (ce que je ne me sens pas capable de juger) et donc manquant de l'attrait souhaitable, je me suis donc permis de vous nommer diverses autres œuvres : de Berlioz (par exemple les Ouvertures du " Corsaire " et du " Roi Lear ", toutes deux pratiquement neuves à Vienne) , Raff (son Ouverture dramatique, Opus 127, la 4e Symphonie en sol mineur, la Suite hongroise, Opus 194) , je répons de leur succès autant que de leur valeur, et Rheinberger (la Symphonie de Wallenstein) , auxquelles nous pourrions faire appel. »

Hans von Bülow à Albert J. Gutmann à Vienne (en allemand) , 3 octobre (Hans von Bülow VI, page 300-301) :

« Vous nous demandez des morceaux qui ne font pas partie de notre répertoire, puisque la " musique de l'avenir " comme on la nomme n'est pas cultivée à Meiningen, ce que j'avais supposé bien connu. Vous rejetez comme ne convenant pas à Vienne des morceaux que nous aimons jouer et jouons avec succès partout, par exemple Berlioz et Raff. Malheureusement, il n'y a donc pas entre nous de terrain d'entente. Compte tenu de cette circonstance fâcheuse, je vous propose de chercher et parvenir à nous entendre en restreignant les concerts de la Chapelle ducale de Meiningen à des œuvres de Beethoven et Brahms (c'est-à-dire, notre " spécialité ") .

Je regrette beaucoup de ne pas avoir le temps de prendre plaisir à poursuivre une correspondance, et j'ai peu de goût pour les échanges de lettres parlementaires. Mais je dois me permettre encore une remarque : les œuvres de Wagner sont parfaitement exécutées à Vienne, par un grand et brillant orchestre et sous la direction de chefs qui sont wagnériens par excellence. Par contre, les très rares exécutions de morceaux de Berlioz et de Raff laissent, je le sais, énormément à désirer ; rien d'étonnant, donc, à ce que le public de Vienne n'y ait pas encore pris goût. Mais comme je vous l'ai dit, je ne tiens absolument pas à essayer d'enrichir ou d' " éduquer " le goût des Viennois. »

Citation du journal de Vienne « Die Presse » du 4 décembre 1884 (Hans von Bülow VI, page 122) :

« Bülow est tout à fait dans son élément dans la musique Romantique et pleine d'humour. On ne saurait désirer des exécutions plus animées, expressives et naturelles que celles des Ouvvertures du " Freischütz " (Weber) , du " Corsaire " (Berlioz) et de " Faust " (Wagner) . Elles donnaient l'impression d'images stéréoscopiques transparentes et illuminées. »

Lettres de 1885

Hans von Bülow à August Steyl à Francfort (en allemand) , mi-avril, de Paris (Hans von Bülow VI, page 355) :

« Nota bene : le concert de dimanche était tout vendu. Le succès était tel que celui de dimanche prochain ne fait pas de doute. L'Orchestre et la direction (de Colonne) étaient de tout 1er ordre ! L'Ouverture de " Cellini ", au début, était si belle, que Meinigen n'aurait pu y faire concurrence. »

Hans von Bülow à Édouard Colonne à Paris (en français) , mai (publié sans date ou indication d'origine dans « Le Ménestrel » , 24 mai 1885, page 200) :

« Mon cher Monsieur Colonne, si à Londres les musiciens n'ont pas le temps de faire de la musique, comme le constatait notre grand Maître Hector (Berlioz, " Mémoires ", chapitre 49) , il y a de cela déjà plus de 40 ans, à Paris le généralissime de l'armée symphonique Édouard n'a point de loisir pour autre chose. Je ne devrais pas être aussi égoïste que de m'en plaindre ; cependant, tout en félicitant vos concitoyens de votre activité sans relâche, je ne puis m'empêcher de vous exprimer tous mes regrets d'avoir dû quitter Paris sans vous serrer la main, sans jouir de quelques moments de causerie avec le grand artiste, qui m'a fait l'insigne honneur de me présenter à l'élite du public européen dans ses magnifiques concerts du Châtelet. Veuillez donc, je vous en prie, agréer de morte voix mes plus vifs remerciements d'avoir bien voulu réaliser le rêve que je caressais depuis un petit quart de siècle : celui d'apparaître l fois dans ma vie chez vous dans un rôle quelque peu moins modeste que comme simple témoin du désastre de " Tannhäuser " au Grand-Opéra (en mars 1861) .

Faut-il ajouter à cette protestation d'éternelle gratitude, la banalité de mes compliments les plus chaudement admiratifs pour votre création, votre orchestre modèle ? Il vient de me donner des impressions encore supérieures à celles qu'autrefois j'ai ressenties à la délicieuse interprétation de la Symphonie Pastorale de Beethoven par le Conservatoire Impérial.

Mais il convient d'ajouter qu'à cet orchestre idéal, il manquait le souffle vivifiant d'une puissante personnalité dirigeante. Il en est des chefs d'orchestre comme des ... rôtisseurs. Il faut naître rôtisseur, d'après Brillat-Savarin, tandis que tout le monde peut devenir musicien, je veux dire ... cuisinier. Pour 100 appelés, un seul élu. Enfin, j'en viens de voir un tel en votre personne : un véritable chef d'orchestre de par la grâce de Dieu et, Dieu merci, confirmé, sanctionné comme tel aussi par l'intelligence nationale.

Néanmoins, le prestige de votre infailibilité me semble un peu menacé par une généreuse imprudence de votre part.

Ne voilà-t-il pas que vous m'avez désigné en public comme un des plus gros souscripteurs du monument Berlioz ? Mais non, ça ne se peut pas. Permettez-moi, mon cher collègue, de vous épargner un démenti en vous suppliant de vouloir bien joindre le billet de 1,000 francs ci-inclus à ma Ire offrande d'il y a 3 ans pour la glorification de l'antipode de Jacques Offenbach et de ses plus sérieux mais moins doués rivaux.

A bas la musiquette ! Vive la musique ! Vivent les Delibes, les Fauré, les Lalo, les Massenet, les Saint-Saëns présents et à venir !

Sur ce, salut et fraternité.

Votre tout dévoué serviteur,

HANS DE BULOW. »

Hans von Bülow à Marie von Bülow (en allemand) , 9 novembre, de Düsseldorf (Hans von Bülow VI, page 389) :

« Le journal de Cologne a apporté, tôt ce matin, un compte-rendu enthousiaste d'Essen. Dans le froid Elberfeld, j'ai finalement réussi à chauffer les gens un peu. L'orchestre a " volé " les innombrables directeurs de musique des environs semblaient " paff " de notre dynamisme. Le " Corsaire " est parti comme un coup de pistolet, et la Symphonie de Raff a aussi électrisé l'auditoire. »

Lettres de 1886

Hans von Bülow à Marie von Bülow (en français) , 20 février, de Neuchâtel (Hans von Bülow VII, pages 23-25, aux pages 24-25) :

« Mais il faut que j'ouvre ici une parenthèse en faveur d'une confession. En 1867, tu ne venais d'accomplir que ta 10e année (est-ce que j'en savais quelque chose alors ?) . J'ai schwärmé (je me suis épris) pour la mère d'une jeune femme de 19 ans qui chantait des mélodies de Brahms (voyez la carte ci-incluse) pendant 5 semaines à Saint-Moritz dans l'Engadin. C'était une blonde, svelte, transparente, plutôt froide, mais vive, enjouée et très gracieuse ; elle ne m'en a jamais rien dit, mais j'ai lieu de penser qu'elle a gardé de mes hommages d'il y a 19 ans un petit souvenir tendre (elle a maintenant les cheveux un peu grisonnants) mais elle est toujours charmante (j'ai dû songer au dernier chapitre des " Mémoires " de Berlioz) . Tu te rappelles sa désespérante mélancolie. Fermons la parenthèse. Il est temps de mettre la cravate blanche. »

Hans von Bülow à sa fille Daniela (en allemand) , 8 juin, de Lausanne (HvBn n° 397, pages 634-636, à la page 635) :

« Dimanche il y a 8 jours (le 27 mai) , j'étais à Karlsruhe, pour presser de nouveau aux oreilles de mon cœur " Cellini ", cette vieille passion sans rides de ma jeunesse. C'était une des meilleures actions à laquelle j'ai pris part ces dernières années : je ne pouvais arrêter d'exulter. Avec quel génie correct (pour moi, il n'y a là plus de contradiction) le fortuné Felix (Mottl) a traité l'infortuné Hector. À l'âge de 57 ans, il faut mettre frein à l'extravagance. »

Hans von Bülow au « Allgemeine Musikalische Zeitung » (en allemand) , 17 décembre, de Meiningen (Hans von Bülow

VII, pages 70-71, à la page 70) :

« Si j'ai eu l'honneur de diriger la Ire exécution de " Tristan " en 1865 (avec de nouvelles exécutions plus tard, en 1869 et 1872) et aussi des " Maîtres-chanteurs " , en 1868 à Munich, cela me donne l'antériorité dans le temps mais non dans le rang. L'exécution du " Cellini " de Berlioz par Monsieur le " Kapellmeister " Mottl, à Karlsruhe, m'a enseigné qu'il est capable de représenter cette spécialité au moins aussi bien que je l'ai fait de mon temps à Hanovre. De même, et compte-tenu de la direction ces derniers temps de la " Walkyrie ", etc. par Monsieur Sucher, je peux avouer qu'il me semble plus que superflu de vouloir lui faire concurrence pour l'imagination, l'énergie et la précision. »

Lettres de 1887

Hans von Bülow à sa fille Daniela (en allemand) , 23 juin, de Wiesbaden (HvBn n° 409, pages 649-650, à la page 650) :

« En ce qui concerne la dernière question (le Festival de musique) , Berlioz est pour moi ce qui compte le plus ; j'assisterai aussi à la répétition générale mercredi ; s'il t'est du tout possible, fais en sorte que tu viennes aussi - tu éprouveras une jouissance, c'est-à-dire une compréhension qui ne sera pas trop incomplète. Mais nous parlerons de ces préparatifs après-demain soir. Surtout, soigne bien ta santé ! Je te ferai aussi envoyer de Francfort un extrait pour piano du couple de Vérone (c'est-à-dire " Roméo et Juliette ") , non pour le jouer, ce n'est pas possible, mais pour la lecture avant, pendant et après l'exécution. Malgré tout ce qu'il y a d'excentrique et d'anti-allemand dans cette œuvre prise dans son ensemble (mais certaines parties atteignent le sommet de la perfection artistique) , l'ouvrage reste un chef-d'œuvre d'inspiration symphonique et d'individualité monumentale. Je suis enchanté que tu l'entendes ! »

Hans von Bülow à Marie von Bülow (en allemand) , fin juin, de Bonn (Hans von Bülow VII, pages 114-116) :

« Mon principal but était d'entendre le " Roméo et Juliette " de Berlioz (2 fois) à la répétition générale et au concert le soir - ce but a été atteint et avec des résultats positifs. La lecture de Wüllner était aussi merveilleusement correcte qu'elle était fautive dans son " esprit " , ce qui réveilla mes souvenirs de l'interprétation par l'auteur lui-même (33 ans se sont écoulés depuis) et me dicta la mission d'essayer de rendre plus familier aux oreilles et aux esprits de nos imbéciles de compatriotes cet ouvrage des plus remarquables, dans lequel les beautés l'emportent de loin sur les absurdités, que ce soit sur les rives de l'Alster ou de la Spree (à Hambourg ou à Berlin) sans doute à cette dernière, puisque le brave Siegfried Ochs partage mon sentiment là-dessus.

Il y a une occasion artistique et sans doute aussi pratique de servir les mânes de Berlioz avec Roméo. À cause de cette exécution de Berlioz, hier, j'étais constamment comme dans un rêve, je n'entendais rien que Roméo sans arrêter dans toutes mes fibres ; c'est un véritable opium que la musique.

(La même lettre continuée le lendemain ; il entend un chœur d'hommes chanter dans les jardins de l'hôtel.)

Le chant de ces gens est pur, bien rythmé, et leur diction allemande provient des 2 parties du pays, l'accent allemand général et l'accent typiquement prusse. Quel dommage que je ne puisse écouter avec plaisir ce qu'ils chantent, car j'entends toujours dans ma tête le martèlement fiévreux de Berlioz d'il y a 2 jours - un tohu-bohu comme au 3e Acte de " Tristan ". Assez, assez ! »

Hans von Bülow à Hermann Wolff à Berlin (en allemand) , 14 septembre, de Hambourg (Hans von Bülow VII, pages 135-136, à la page 136) :

« Servir uniquement d'accompagnateur (au piano) , cela je dois catégoriquement refuser. La seule exception que je ferais est pour Davidow. Mais s'il n'accepte de jouer Berlioz Opus 8 (" Rêverie et caprice ") qu'en contrepartie d'une " sucette " comme son 2e solo, alors je renonce volontiers à l'Opus 8. En aucun cas, dirigerais-je des morceaux du genre de la " Ronde des lutins " ou des " Zigeunerweisen ". »

Lettres de 1888

Hans von Bülow à Marie von Bülow (en allemand) , 5 mai (Hans von Bülow VII, page 196) :

« Le dernier bain m'a tellement secoué que le médecin m'a prescrit un arrêt de travail de 2 jours. " Tanto meglio " (Tant mieux) , je peux enfin satisfaire une envie que je caresse désespérément depuis 30, et même 35 ans : d'entendre le " Requiem " de Berlioz, à Karlsruhe, où je me rends aujourd'hui par vapeur. Tôt demain matin, je serai de retour dans la peau noire de l'ours. »

Hans von Bülow à Marie von Bülow (en allemand) , 7 mai (Hans von Bülow VII, pages 196-197) :

« Le " Requiem " à Karlsruhe valait le voyage (et le temps était magnifique) . L'ouvrage est outré, fiévreux, magnifique - malgré tous ses côtés Baroques, etc. Comme cela pourrait marcher sous la direction de votre serviteur ! L'exécution, surtout par sa qualité, était parfois vraiment pitoyable. Des chœurs crus, sans pureté, traînants, un orchestre indolent - une direction souvent incertaine et fautive. Oui, oui ! Je ne l'ai d'ailleurs pas caché à Mottl, et je lui ai fait remarquer toutes ses erreurs et cela a eu pour effet de le calmer : il m'a humblement " remercié " de lui avoir passé un savon. »

Hans von Bülow à Hermann Wolff à Berlin (en allemand) , 21 juin, de Londres (Hans von Bülow VII, pages 200-201, à la page 201) :

« Avec (Hans) Richter, mon sentiment est celui de Heckmann envers le sacré Hiller. Personne n'a l'admiration aussi facile et aussi joyeuse que moi, mais comparé à ce qu'il était, à mon avis, il est méconnaissable. Il me rappelle le vieux Lachner, qui était cependant, en tant que musicien, d'une autre trempe. Son exécution de la " Damnation de Faust " a été une torture pour moi : aucun mouvement de correct (j'ai entendu plusieurs fois l'ouvrage sous la direction de l'auteur, déjà en 1852 à Weimar et en 1854 à Dresde) . Aussi, l'ouvrage a-t-il complètement manqué l'effet qu'il avait produit auparavant sous Hallé, qui fut le 1er à le faire entendre (à Londres) . Mais Hallé était en

possession de la tradition. »

Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , 3 août, de Scheveningen (Hans von Bülow VII, pages 205-208, à la page 206) :

« Pour les questions esthétiques, je suis donc devenu pour ainsi dire réactionnaire, bien que mon ardente sympathie pour Berlioz semble être en contradiction avec cela. Mais peut-être m'accorderas tu une chose qui joue un rôle ici : l'absence totale de faux semblant même dans ses barbarismes - ceux d'Hector. Même si je crois pouvoir reconnaître toute la fièvre enivrante du Français chez Brahms, particulièrement dans ses Symphonies, mais avec un caractère allemand idéal, organisé de manière artistique, et donc purifié et hellénisé, le contact avec mon ancien amour est cependant pour moi une nécessité irrésistible, en partie à cause du charme de la variété dont chacun, et moi surtout, ont besoin pour vivre du fait d'être mortel, mais aussi à cause des Tours de Babel que la " jeune Allemagne " s'obstine à bâtir fréquemment, contre lesquelles Berlioz a toujours été pour moi remède efficace. »

Hans von Bülow à Marie von Bülow (en allemand) , 9 décembre, de Berlin (Hans von Bülow VII, pages 231-232, à la page 232) :

« Mardi est l'anniversaire d'Hector. Je le célèbre en dirigeant un concert populaire, le soir. Il faut que tu y sois. Les frais sont une mauvaise plaisanterie. N.B. : Pas de billet aller et retour. »

Hans von Bülow à Hans von Bronsart (en allemand) , 18 décembre, de Hambourg (Hans von Bülow VII, page 234) :

« Il y a 10 ans, nous avons agi ensemble en accomplissant l'acte de réparation envers Hector. Plus tard (il y a 5 ans ?) , tu m'as devancé avec Gudrun et, maintenant, je t'ai suivi avec la " tragica " pour notre vieux camarade Felix (Draeseke) . »

Lettres de 1889

Hans von Bülow à Asger Hamerik à Baltimore (en anglais) , 26 avril, de New York (Hans von Bülow VII, page 249) :

« Quand à votre " protégé ", j'ai le regret de dire (mais ma déplorable franchise ne vous sera pas inconnue) que j'ai parcouru nombre de ses " compositions " (orchestre, musique de chambre, morceaux pour piano) et que je me sens trop âgé et trop vieux jeu pour pouvoir prendre le moindre goût à une musique si laide, absurde et contrefaite. Je ne nie pas qu'il pourrait être doué (vous devez le savoir mieux que moi) mais je pense qu'avant tout il a besoin de connaissances, et si quelqu'un s'intéresse à son avenir de compositeur, il devrait l'envoyer tout droit à une institution musicale orthopédique. Ce n'est pas l'extravagance qui produit les " Berlioz " et, " fra di noi " (entre nous) , je crois que le monde musical a largement assez d'un seul Hector. Auriez-vous l'amabilité de préparer votre " protégé " à comprendre qu'il ferait mieux d'éviter ma critique ? »

Hans von Bülow à Max Brode à Königsberg (en allemand) , 7 décembre (cité Hans von Bülow VI, page 83, n° 1) :

« Non, ma conscience ne peut se mesurer à la vôtre ! Autrement, je n'aurais jamais pu faire le " Carnaval romain " de Berlioz, si j'avais voulu attendre d'avoir 15 lers violons, 10 (12) suffisent, 8 (10) seconds, 6 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses - enfin, ce que vous pouvez fournir par ailleurs. »

Hans von Bülow à Marie von Bülow (en allemand) , 9 décembre (cité Hans von Bülow VII, page 286, n° 1) :

« C'est avec autant de douleur que de surprise que j'ai cru voir dans " Harold en Italie " de Berlioz une sorcière-magicienne flétrie. Impossible ! Puis, on a attaqué la 2e (Symphonie) de Brahms : quelle impression différente elle a fait sur moi, et sur nous tous ! Vive Hambourg ! »

Lettres de 1890

Hans von Bülow à Hans von Bronsart à Weimar (en allemand) , 6 février, de Hambourg (Hans von Bülow VII, page 286) :

« Il est vrai que Berlioz a dit : " les théâtres sont les mauvais lieux de la musique " . Mais il y a des lieux désignés pour la musique qui sont sans doute encore pires, ou du moins plus désagréables, comme par exemple ceux où l'on ergote sur la musique au lieu de l'écouter en silence. Ce serait donc " con molto piacere " (avec beaucoup de plaisir) que j'entendrais jeudi soir une exécution de " Cellini ", sans coupures si possible, sous ta direction, c'est-à-dire sous celle de ton dévoué. Mais j'accueillerais aussi bien volontiers " Béatrice et Bénédict " .

Tu as jugé mon goût tout-à-fait justement en estimant moins convenable de saluer mon arrivée dans Athènes au bord de l'Ilm (Weimar) avec le choix d'un Opéra d'un " Être Supérieur " (mais sans doute le Docteur Otto Reißel de Cologne ?) . Mais, de mon point de vue, l'épigone Berlioz domine d'une hauteur de Chimborazo les " progones " allemands. D'ailleurs, on reste fidèle à ses amours de jeunesse, tant que les objets de cet amour ne se ratatinent pas en une caricature. »

Hans von Bülow à Hermann Wolff à Berlin (en allemand) , 20 octobre, de Hambourg (Hans von Bülow VII, pages 308-309, à la page 309) :

« Par contre, la " Captive " de Berlioz était extrêmement poétique, techniquement parfaite et, par conséquent, saisissante bien au-delà de mon attente. L'orchestre était vraiment mortel. Mais, malheureusement, le plus mortel de tous est l'auteur de ces lignes. »

Lettres de 1891

Hans von Bülow à Hermann Wolff à Berlin (en allemand) , 29 août, de Hambourg (Hans von Bülow VII, pages 342-343, à la page 343) :

« Le " Faust " (?) de Liszt ou la " Fantastique " (?) de Berlioz, en un mot : excentrique. Mais j'ai le sentiment que ces monstruosité (c'est en effet ce qu'elles sont) reviendront d'elles-mêmes. Tu les proposes de nouveau, d'année en année, et ce n'est que pour cela (pour couper court à la discussion) que, cette fois, je les mets sur la liste " proprio motu " (de mon propre mouvement) .

Néanmoins, le programme suivant serait concevable : œuvres de Schubert, Dvořák et Saint-Saëns, et ... Berlioz : " Harold ", moins anachronique que la " Fantastique " . »

Lettres de 1892

Hans von Bülow à Marie von Bülow (en allemand) , 14 mars, de Berlin (Hans von Bülow VII, page 376) :

« P. S. : La répétition a été à souhait. Mais " Harold " est du pur 93, surtout dans le Finale qui, pour Hambourg, est beaucoup trop terroriste mais tout à fait splendide. Wirth, fou de plaisir ! »

Journaux de 1852

Hans von Bülow, 2 articles sur Benvenuto " Cellini ", publiés d'abord en allemand dans la « Neue Zeitschrift für Musik » tome 36, n° 14, 2 avril 1852, pages 156-9 et n° 18, 30 avril 1852, pages 204-208 ; reproduits sur ce site dans l'original en allemand, en traduction anglaise et en traduction française (transcription et traduction de Michel Austin) .

Journaux de 1858

Extrait d'un feuilleton de Joseph d'Ortigue dans le « Journal des Débats » , 2 juin 1858, page 1 :

« Et, cependant, un mot a été murmuré : " Musique de l'avenir ". C'est l'expression dont on se sert aujourd'hui pour désigner une forme d'art tellement inouïe qu'elle est à la fois la négation de la notion d'art et la négation de la notion de forme. Et comme les inventeurs de cette forme d'art (si l'on peut appliquer le mot d'invention à une simple négation) , et ceux qui s'en sont constitués les prôneurs et les propagateurs, n'ont pu réunir à ce jour d'autres suffrages que les leurs, ils en appellent, en désespoir de cause, à l'avenir qui les vengera de l'indifférence des contemporains.

Serait-il vrai, cependant, qu'en Allemagne cette école de l'avenir a prétendu exploiter à son profit les noms de Messieurs Berlioz et Litolff ? En ce cas, je dirais que si cette école défait (?) jusqu'ici preuve d'impuissance en fait d'art, elle a fait au moins preuve de discernement et d'habileté en fait de conduite et de tactique. En voulant attirer à elle des noms tels que Messieurs Berlioz et Litolff, elle a parfaitement vu ce qui leur manquait. École de l'avenir tant qu'on voudra ! Mais, en attendant, il est bon de se faire une petite place dans le présent.

Mais en quoi, s'il vous plaît, la musique de Monsieur Litolff et la musique de Berlioz peuvent-elles justifier cette qualification de " musique de l'avenir " ? La musique de l'avenir, dit-on, et je le dis aussi, est ce qu'il y a au monde

de plus dépourvu d'idée, de plan, de dessin, d'ordre, d'unité, de logique, de développement, de mélodie, d'harmonie, de sentiment, d'imagination. Nous sommes tous d'accord sur ce point. »

Journaux de 1859

Extrait d'un feuilleton de Berlioz dans le « Journal des Débats », 10 avril 1859, page 2 :

« Permettez-moi maintenant de vous annoncer et de vous recommander un concert fort intéressant, celui de Monsieur Hans de Bülow. Ce grand virtuose, élève et gendre de Liszt, est depuis longtemps déjà célèbre en Allemagne, où il est apprécié en outre comme écrivain critique et comme chef d'orchestre. C'est un de ces artistes sans reproche et sans peur qui n'hésitent pas à dire leur fait à des préjugés rarement bravés en face. Je veux vous laisser le plaisir de la surprise que ne peut manquer de vous causer sa merveilleuse puissance d'exécutant. Je dois seulement rassurer les amateurs et les facteurs de piano, en affirmant qu'il ne brise pas les instruments, qu'il est sonore sans être creux, énergique et non brutal, délicat et gracieux sans minauderie. C'est un Maître. Le concert de Monsieur de Bülow aura lieu le 17 avril, chez Pleyel. »

Extrait d'un feuilleton de Berlioz dans le « Journal des Débats », 19 mai 1859, page 2 :

« Monsieur Hans de Bülow a donné dans la même salle sa seconde soirée, avec un succès éclatant, devant un nombreux et brillant auditoire, et cela presque sans affiches ni réclames ni annonces, sans le patronage d'aucun salon. Tel avait été le retentissement de son 1er concert. Monsieur de Bülow est sorti de cette 2e épreuve en véritable triomphateur. On l'a acclamé, applaudi, redemandé. On reconnaissait en lui un de ces artistes de race pour qui les difficultés du mécanisme de leur instrument n'existent pas, qui ne font aucun cas des tours de force, et, dans leur interprétation des belles œuvres, se préoccupent seulement d'en pénétrer le sens intime, d'en faire briller la flamme de vie. Ce mérite si rare est évidemment celui de Monsieur de Bülow. Il entre dans le cœur du Maître quel qu'il soit dont il se fait l'interprète ; il s'assimile son style. Il vous dit : Voilà Mozart ! voilà Bach ! voilà Liszt ! voilà Chopin ! Et il dit vrai ; et, dès les 1res mesures, on reconnaît les qualités dominantes, les traits caractéristiques de chacun d'eux. On lui a fait redire la gigue de Mozart, et la fantaisie de Liszt sur des thèmes hongrois a produit un effet immense. »

Journaux de 1883

« Le Ménestrel », 12 août 1883, page 294 :

« Nous recevons de Leipzig la correspondance enthousiaste qui suit, et nous l'insérons sans commentaires, en laissant toute la responsabilité au signataire, une artiste de grande valeur qui a assurément tous les droits d'exprimer librement sa pensée :

Le " Benvenuto Cellini ", l'œuvre dramatique capitale de Berlioz a provoqué à sa 1re exécution à Leipzig, vendredi le 3 août, un enthousiasme indescriptible. Cette œuvre prodigieuse, étonne, charme, séduit. Dès le lever du rideau, on est captivé par la nouveauté absolue de tout ce qu'on entend. Certes, en résumant toutes les œuvres de Berlioz connues à

Paris, on n'arriverait pas à se faire une idée du génie déployé par lui dans sa partition de " Benvenuto Cellini ", où il y a une profusion de beautés, d'invention, de verve qui tient du prodige. Mélange étonnant de nouveauté hardie et de noblesse, le " Benvenuto Cellini " est un Opéra comme il n'en existe pas un second au monde.

Il y a là des chœurs d'un coloris inouï, d'une bouffonnerie irrésistible dans lesquels le comique s'élève au sublime. Berlioz déploie dans cette partition, une science inconnue ailleurs des demi-teintes dans les ensembles d'un mouvement frénétique, d'une allure endiablée, et en tire des effets nouveaux, inimaginables. Parfois, l'on croit vraiment être sous le coup d'un ensorcellement. On arrive à douter si ce qu'on entend est possible, si c'est vrai, et l'on finit par conclure que Berlioz, dans son " Benvenuto Cellini ", est autant magicien que musicien. Voici donc une des gloires de l'art français consacrée par un succès immense à l'étranger ! Quand le sera-t-elle en France ? Pour que rien ne manquât à cette solennité musicale, Liszt, venu exprès de Weimar pour donner un nouveau témoignage de son admiration pour cette œuvre de génie, assistait à la représentation.

L'exécution était en tout point excellente. Le ténor Schott qui créa le rôle de " Cellini ", sous la direction de Hans de Bülow, à Hanovre, a remporté de droit la plus grande part du succès. Quant au jeune chef d'orchestre Viennois, Monsieur Nikisch, il a été comblé de lauriers et d'applaudissements et a dû reparaitre, à différentes reprises, sur la scène aux acclamations enthousiastes du public. Quand on montera le " Cellini " à l'Opéra-Comique on rendra un grand service à l'art français, et alors seulement on connaîtra en France le génie merveilleux de Berlioz, auquel chacun aujourd'hui tient à rendre hommage. » (Marie Jaell)

Journaux de 1886

« Le Ménestrel », 25 avril 1886, page 165 (César Cui) :

« Le 3 avril, 8e concert symphonique de la Société Impériale musicale russe (à Saint-Pétersbourg) . D'abord au programme : " Le Corsaire ", Ouverture de Hector Berlioz. Dans cette Ouverture, on rencontre les défauts ordinaires de ce grand Maître, des contours mélodiques brisés et tourmentés, des harmonies et des modulations étranges ; mais cette œuvre est écrite avec un tel feu, une telle fougue dans une progression ininterrompue, que sous la direction hors ligne de Hans de Bülow, elle produit un grand effet. Et puis, dans ses défauts mêmes, Berlioz est original et plein d'intérêt. C'est le plus grand des compositeurs français, et son génie est incontestable. »

Journaux de 1889

« Le Ménestrel », 20 janvier 1889, page 21 :

« L'anniversaire de la naissance de Berlioz, qui a passé inaperçu à Paris, n'a pas été oublié à Berlin, où un concert de circonstance a été donné, sous la direction de Monsieur Hans de Bülow (11 décembre 1888) . L'enthousiasme provoqué par l'exécution des œuvres du Maître français s'est élevé à un tel degré, que Monsieur de Bülow a cru devoir adresser la parole au public pour lui exprimer ses remerciements. »

Table des concerts

Cette table a été établie à partir des listes inestimables fournies par Kenneth Birkin :

« Hans von Bülow. A Life for Music », Cambridge (2011) , pages 387-699. Appendix : Bülow performance chronology, from 1848 to 1893.

On a ajouté des renvois aux allusions à des exécutions particulières dans les lettres citées ci-dessus.

18 novembre 1857 : « Rêverie et caprice » (violon et piano) . Berlin.

14 janvier 1858 : Ouverture de « Benvenuto Cellini » , romance « Le jeune pâtre breton » . « Liebig'sche Kapelle » , Berlin ; CG 2273, 2274.

14 janvier 1859 : Ouverture du « Corsaire » , air de « Benvenuto Cellini » , Ouverture des « Francs-Juges » . Berlin ; HvBn 590101.

27 février 1859 : Ouverture du « Carnaval romain » . Berlin.

12 mars 1859 : Ouverture de « Benvenuto Cellini » . Prague.

16 décembre 1866 : « Roméo et Juliette » . Bülow surveille les répétitions mais ne dirige pas le concert. Bâle ; CG 3241 ; Hans von Bülow 661206, 661222.

29 mars 1873 : Ouverture du « Carnaval romain » . Amsterdam.

16 avril 1873 : Ouvertures de « Benvenuto Cellini » et du « Carnaval romain » . Karlsruhe.

21 juillet 1873 : « Danse des Sylphes » , « Marche de Rákóczi » de « Faust » de Liszt-Berlioz. Bade.

7 août 1873 : Ouverture du « Carnaval romain » . Wiesbaden.

24 octobre 1873 : Ouverture de « Béatrice et Bénédict » . Kassel.

6 janvier 1874 : Ouverture du « Carnaval romain » . Meiningen.

11 décembre 1874 : « Ronde des Lutins » de Liszt-Berlioz (piano) . Dundee.

8 décembre 1877 : Ouverture du « Carnaval romain » . Glasgow ; Hans von Bülow 771209.

24 décembre 1877 : « Danse des Sylphes », « Marche de Rákóczi » de « Faust » de Liszt-Berlioz. Édimbourg.

26 décembre 1877 : « Danse des Sylphes », « Marche de Rákóczi » de « Faust » de Liszt-Berlioz. Glasgow.

2 février 1878 : Air de « Benvenuto Cellini » . Hanovre.

12 octobre 1878 : Ouvertures de « Benvenuto Cellini » et du « Carnaval romain » . Hanovre.

2 février 1879 : Opéra « Benvenuto Cellini » (intégrale) . Hanovre ; Hans von Bülow 790203, 790205.

9 février 1879 : Opéra « Benvenuto Cellini » (intégrale) . Hanovre.

15 février 1879 : « Harold en Italie » . Hanovre ; Hans von Bülow 790203.

27 février 1879 : Opéra « Benvenuto Cellini » (intégrale) . Hanovre.

5 mars 1879 : Opéra « Benvenuto Cellini » (intégrale) . Hanovre.

20 mars 1879 : Opéra « Benvenuto Cellini » (intégrale) . Hanovre.

7 avril 1879 : Opéra « Benvenuto Cellini » (intégrale) . Hanovre.

8 mai 1879 : Opéra « Benvenuto Cellini » (intégrale) . Hanovre.

5 mai 1880 : Ouverture de « Benvenuto Cellini » . Leipzig.

2 avril 1882 : « Invitation à la valse » de Berlioz/Weber. Meiningen.

11 novembre 1883 : Ouverture du « Roi Lear » . Meiningen.

2 décembre 1883 : Ouverture du « Roi Lear » . Meiningen.

26 décembre 1883 : Ouverture du « Carnaval romain » . Meiningen.

6 janvier 1884 : Ouverture du « Roi Lear » . Eisenach.

21 janvier 1884 : Ouverture du « Roi Lear » . Francfort.

3 février 1884 : Ouverture du « Roi Lear » . Meiningen.

19 février 1884 : Ouverture du « Roi Lear » . Hambourg.

24 février 1884 : Ouverture de « Benvenuto Cellini » . Hambourg.

26 février 1884 : Ouverture du « Roi Lear » . Berlin.

27 février 1884 : Ouvertures de « Benvenuto Cellini » et du « Carnaval romain » . Berlin.

26 octobre 1884 : Ouverture du « Corsaire » . Meiningen.

31 octobre 1884 : Ouverture du « Corsaire » . Würzburg.

4 novembre 1884 : Ouverture du « Corsaire » . Francfort.

6 novembre 1884 : Ouverture du « Corsaire » . Wiesbaden.

8 novembre 1884 : Ouverture du « Corsaire » . Strasbourg.

13 novembre 1884 : Ouverture du « Corsaire » . Stuttgart.

14 novembre 1884 : Ouverture du « Roi Lear » . Stuttgart.

18 novembre 1884 : Ouverture du « Corsaire » . Munich.

21 novembre 1884 : Ouverture du « Roi Lear » . Preßburg.

24 novembre 1884 : Ouverture du « Corsaire » . Budapest.

28 novembre 1884 : Ouverture du « Roi Lear » . Graz.

2 décembre 1884 : Ouverture du « Corsaire » . Vienne ; Hans von Bülow 841002, 841003, 841204.

4 décembre 1884 : Ouverture du « Corsaire » . Prague.

5 décembre 1884 : Ouverture du « Corsaire » . Dresde.

14 décembre 1884 : Ouverture de « Béatrice et Bénédict » , « Rêverie et caprice » , « Sicilienne » (de « Béatrice et Bénédict ») . Meiningen.

24 janvier 1885 : Ouverture de « Benvenuto Cellini » . Saint-Pétersbourg.

12 mars 1885 : Ouverture du « Corsaire » . Brême.

15 mars 1885 : Ouverture du « Corsaire » . Hambourg.

16 mars 1885 : Ouverture du « Corsaire » . Rostock.

20 mars 1885 : Ouverture du « Corsaire » . Danzig.

22 mars 1885 : Ouverture du « Corsaire » . Königsberg.

28 mars 1885 : Ouverture du « Corsaire » . Berlin.

29 mars 1885 : Ouverture du « Corsaire » . Leipzig.

6 novembre 1885 : Ouverture du « Roi Lear » . Essen.

8 novembre 1885 : Ouverture du « Corsaire » . Elberfeld ; Hans von Bülow 851109.

13 novembre 1885 : Ouverture du « Roi Lear » . Amsterdam.

14 novembre 1885 : Ouverture du « Corsaire » . La Hague.

18 novembre 1885 : Ouverture du « Roi Lear » . La Hague.

23 novembre 1885 : Ouverture du « Roi Lear » . Cologne.

3 avril 1886 : Ouverture du « Corsaire » . Saint-Pétersbourg. (« Le Ménestrel », 25 avril 1886.)

5 mars 1888 : Ouverture du « Corsaire » . Berlin.

9 novembre 1888 : Ouverture du « Corsaire » , « Danse des Sylphes » , « Sérénade de Méphisto » de « Faust » . Berlin.

14 novembre 1888 : Ouverture du « Corsaire » . Hambourg.

20 novembre 1888 : Ouverture du « Corsaire » . Brême.

11 décembre 1888 : Ouverture de « Benvenuto Cellini » , « Danse des Sylphes » de « Faust » , « Rêverie et caprice » , Ouverture du « Carnaval romain » . Berlin ; Hans von Bülow 881209. (« Le Ménestrel », 20 janvier 1889.)

7 janvier 1889 : « Rêverie et caprice » . Berlin.

7 février 1889 : Ouverture de « Benvenuto Cellini » . Hambourg.

26 février 1889 : Ouverture de « Benvenuto Cellini » . Brême.

4 mars 1889 : Ouverture de « Benvenuto Cellini » . Berlin.

27 mars 1889 : Ouverture de « Benvenuto Cellini » . New York.

16 janvier 1890 : Ouverture du « Carnaval romain » . Königsberg.

22 janvier 1890 : « Rêverie et caprice » , Ouverture du « Carnaval romain » . Hambourg.

3 mars 1890 : Ouverture du « Roi Lear » . Berlin.

4 mars 1890 : Ouverture du « Roi Lear » . « Garnisonkirche » , Berlin.

20 octobre 1890 : « La Captive » . Hambourg ; Hans von Bülow 901020.

30 novembre 1891 : Ouverture du « Roi Lear » . Hambourg.

29 février 1892 : Ouverture de « Béatrice et Bénédict » . Berlin.

7 mars 1892 : Ouverture de « Béatrice et Bénédict » . Hambourg.

14 mars 1892 : « Harold en Italie » . Berlin ; Hans von Bülow 920314.

4 avril 1892 : « La Fuite en Égypte » dirigé par Siegfried Ochs et non par Bülow. Berlin.

...

Hans von Bülow, in full Hans Guido, Freiherr (baron) von Bülow was born on January 8, 1830, in Dresden, Saxony (Germany) and died on February 12, 1894, in Cairo (Egypt) . German pianist and conductor whose accurate, sensitive, and profoundly musical interpretations, especially of Richard Wagner, established him as the prototype of the virtuoso conductors who flourished at a later date. He was also an astute and witty musical journalist.

As a child, Bülow studied piano under Friedrich Wieck, the father of composer and pianist Clara Schumann, and then with Franz Liszt at Weimar. Later, in Berlin, he was the principal piano teacher at the « Stern » and « Marx »

Conservatories and championed the works of the « New German School » of Franz Liszt and Richard Wagner. Beginning in the 1850's, he toured Europe, England, and the United States as a virtuoso pianist ; his repertory is said to have included virtually every major work of his day. In 1857, he married Liszt's daughter, Cosima. He became director of music at the Munich Court, in 1864, where he conducted the premieres of 2 of Wagner's works : « Tristan und Isolde » (1865) and « Die Meistersinger » (1868) . Cosima left Bülow for Wagner (whom she married in 1870) , but Bülow, nonetheless, continued to promote Wagner's music. He conducted at Hannover, from 1878 to 1880, and at Meiningen, from 1880 to 1885, where his Orchestra became one of the finest in Europe. Bülow was also among the earliest interpreters of Johannes Brahms, Pyotr Ilyich Tchaïkovsky, and Richard Strauß and was one of the 1st conductors to conduct from memory ; his interpretations were noted for their integrity and emotional power.

He published critical editions of Ludwig van Beethoven and Johann Baptist Cramer (now superseded by later editions) , piano transcriptions of Wagner's « Tristan und Isolde » and other major works, and a number of compositions for orchestra. In 1893, he went to Cairo because of his failing health.

...

The German conductor, virtuoso pianist, and composer of the Romantic era Baron Hans Guido von Bülow was born on January 8, 1830, in Dresden and died on February 12, 1894.

One of the most famous conductors of the 19th Century. His activity was critical for establishing the successes of several major composers of the time, especially Richard Wagner and Johannes Brahms. Along with Carl Tausig, Bülow was, perhaps, the most prominent of the early students of Hungarian virtuoso pianist, conductor and composer Franz Liszt. He became acquainted with and eventually married Liszt's daughter Cosima, who later left him for Richard Wagner. Noted for his interpretation of the works of Ludwig van Beethoven, he was one of the earliest European musicians to tour the United States.

Bülow was born to members of the prominent Bülow family. From the age of 9, he was a student of Friedrich Wieck (the father of Clara Schumann) . However, his parents insisted that he study law instead of music, and sent him to Leipzig. There, he met Franz Liszt and, on hearing some music of Wagner, specifically, the premiere of « Lohengrin » in 1850, he decided to ignore the dictates of his parents and make himself a career in music instead. He studied the piano in Leipzig with the famous pedagogue Louis Plaidy. He obtained his 1st conducting job in Zürich, on Wagner's recommendation, in 1850.

Bülow had a strongly acerbic personality and a loose tongue ; this alienated many musicians he worked with. He was dismissed from his Zürich job for this reason but, at the same time, he was beginning to win renown for his ability to conduct new and complex works without a score. In 1851, he became a student of Liszt, marrying his daughter Cosima in 1857. They had 2 daughters : Daniela, born in 1860, and Blandina, born in 1863. During the 1850's and early 1860's, he was active as a pianist, conductor, and writer, and became well-known throughout Germany as well as Russia. In 1857, he premiered Liszt's great Piano Sonata in B minor in Berlin.

In 1864, he became the « Hofkapellmeister » in Munich, and it was at this post he achieved his principal renown. He conducted the premieres of 2 Wagner Operas, « Tristan und Isolde » and « Die Meistersinger von Nürnberg » , in 1865 and 1868 respectively ; both were immensely successful. Meanwhile however, Cosima had been carrying on an affair with Richard Wagner and gave birth to his daughter Isolde, in 1865. 2 years later, they had another daughter, Eva. Although Cosima and Wagner's affair was now open knowledge, Bülow still refused to grant his wife a divorce. Finally, she gave birth to one final child, a son named Siegfried and it was only then that the conductor at last relented. Their divorce was finalized in 1870, after which Cosima and Wagner married. Bülow never spoke to Wagner again and he did not see his former wife for 11 years afterwards, although he apparently continued to respect the composer on a professional level, as he still conducted his works and mourned Wagner's death in 1883.

In 1867, Bülow became director of the newly re-opened « Königliche Musikschule » in Munich. He taught piano there in the manner of Liszt. He remained as director of the Conservatory until 1869.

In addition to championing the music of Wagner, Bülow was a supporter of the music of both Brahms and Tchaïkovsky. He was the soloist in the world premiere of the Tchaïkovsky Piano Concerto No. 1 in B-flat minor in Boston, in 1875. He was also a devotee of Frédéric Chopin's music ; he came-up with epithets for all of Chopin's Opus 28 Preludes, but these have generally fallen into disuse.

He was the 1st to perform the complete cycle of Beethoven's Piano Sonatas, which he did from memory, and he also produced a scholarly edition of the Sonatas which is still in print.

From 1878 to 1880, he was « Hofkapellmeister » in Hanover but was forced to leave after fighting with a tenor singing the « Knight of the Swan (Schwan) » role in « Lohengrin » ; Bülow had called him the « Knight of the Swine (“ Schwein ”) » . In 1880, he moved to Meiningen where he took the equivalent post, and where he built the Orchestra into one of the finest in Germany ; among his other demands, he insisted that the musicians learn to play all their parts from memory.

It was during his 5 years in Meiningen that he met Richard Strauß (though the meeting actually took place in Berlin) . His 1st opinion of the young composer was not favourable, but he changed his mind when he was confronted with a sample of Strauß's « Serenade » . Later on, he used his influence to give Strauß his 1st regular employment as a conductor. Like Strauß, Bülow was attracted to the ideas of Max Stirner, whom he reputedly had known personally. In April 1892, Bülow closed his final performance with the Berlin Philharmonic (where he had been serving as Principal Conductor since 1887) with a speech « exalting » the ideas of Stirner. Together with John Henry Mackay, Stirner's biographer, he placed a memorial plaque at Stirner's last residence in Berlin.

Some of his orchestral innovations included the addition of the 5 string bass and the pedal timpani ; the pedal timpani have since become standard instruments in the Symphony Orchestra. His accurate, sensitive, and profoundly musical interpretations established him as the prototype of the virtuoso conductors who flourished at a later date. He was also an astute and witty musical journalist.

In the late-1880's, he settled in Hamburg, but continued to tour, both conducting and performing on the piano.

Bülow suffered from chronic neuralgiforme headaches, which were caused by a tumor of the cervical radicular nerves. After about 1890, his mental and physical health began to fail, and he sought a warmer, drier climate for recovery ; he died in a hotel in Cairo (not far from the banks of the Nile) , at the age of 64, only 10 months after his final concert performance.

...

Bülow was born in Dresden, and, from the age of 9, he was a student of Friedrich Wieck (the father of Clara Schumann) . However, his parents insisted that he study law instead of music, and sent him to Leipzig. There, he met Franz Liszt, and, on hearing some music of Richard Wagner (specifically, the premiere of « Lohengrin » , in 1850) , he decided to ignore the dictates of his parents and make himself a career in music instead. He studied the piano in Leipzig with the famous pedagogue Louis Plaidy. He obtained his 1st conducting job in Zürich, on Wagner's recommendation, in 1850.

Notoriously tactless, Bülow alienated many musicians with whom he worked. He was dismissed from his Zürich job for this reason, but, at the same time, he was beginning to win renown for his ability to conduct new and complex works without a score. In 1851, he became a student of Franz Liszt, marrying Liszt's daughter Cosima, in 1857. They had 2 daughters : Daniela, born in 1860 ; and Blandine, born in 1863. During the 1850's and early 1860's, he was active as a pianist, conductor, and writer, and became well-known throughout Germany as well as Russia. In 1857, he premiered Franz Liszt's great Piano Sonata in B minor, in Berlin.

In 1864, he became the « Hofkapellmeister » in Munich, and it was at this post he achieved his principal renown. He conducted the premieres of 2 Wagner Operas, « Tristan und Isolde » and « Die Meistersinger von Nürnberg » , in 1865 and 1868 respectively ; both were immensely successful. However, his wife Cosima, who had been carrying on an extra-marital affair with Richard Wagner for some time, left him in 1868, taking with her 2 of their 4 daughters, Isolde and Eva (the 2 whom Richard Wagner had fathered) and, in 1870, divorced Bülow. In spite of this, Bülow remained a disciple of Wagner, and never seemed to hold a grudge ; indeed, he mourned the death of Wagner in 1883, and continued to conduct his work.

In 1867, Bülow became director of the newly reopened « Königliche Musikschule » , in Munich. He taught piano there in the manner of Liszt. He remained as director of the Conservatory until 1869.

In addition to championing the music of Wagner, Bülow was a supporter of the music of both Johannes Brahms and Piotr Ilitch Tchaïkovsky. He was the soloist in the world premiere of the Tchaïkovsky Piano Concerto No. 1 in B-flat minor in Boston, in 1875. He was also a devotee of Frédéric Chopin's music ; he came-up with epithets for all of Chopin's Opus 28 Preludes, but these have generally fallen into disuse.

He was the 1st to perform the complete cycle of Beethoven's Piano Sonatas, which he did from memory, and he also

produced a scholarly edition of the Sonatas which is still in print.

From 1878 to 1880, he was « Hofkapellmeister » in Hanover but was forced to leave after fighting with a tenor singing the « Knight of the Swan » (« Schwan ») role in « Lohengrin » ; Bülow had called him the « Knight of the Swine » (« Schwein ») . In 1880, he moved to Meiningen where he took the equivalent post, and where he built the Orchestra into one of the finest in Germany ; among his other demands, he insisted that the musicians learn to play all their parts from memory.

It was during his 5 years in Meiningen that he met Richard Strauß (though the meeting actually took place in Berlin) . His 1st opinion of the young composer was not favourable, but he changed his mind when he was confronted with a sample of Strauß's « Serenade » . Later on, he used his influence to give Strauß his 1st regular employment as a conductor. Like Strauß, Bülow was attracted to the ideas of Max Stirner, whom he reputedly had known personally. In April 1892, Bülow closed his final performance with the Berlin Philharmonic (where he had been serving as Principal Conductor since 1887) with a speech « exalting » the ideas of Stirner. Together with John Henry Mackay, Stirner's biographer, he placed a memorial plaque at Stirner's last residence in Berlin.

Some of his orchestral innovations included the addition of the 5 string bass and the pedal timpani ; the pedal timpani have since become standard instruments in the Symphony Orchestra. His accurate, sensitive, and profoundly musical interpretations established him as the prototype of the virtuoso conductors who flourished at a later date. He was also an astute and witty musical journalist.

In the late- 1880's, he settled in Hamburg, but continued to tour, both conducting and performing on the piano.

Bülow suffered from chronic neuralgiforme headaches, which were caused by a tumor of the cervical radicular nerves. After about 1890, his mental and physical health began to fail, and he sought a warmer, drier climate for recovery ; he died in a hotel in Cairo (Egypt) , only 10 months after his last concert performance.

Quotations

« A tenor is not a man but a disease. »

To a trombonist : « Your tone sounds like roast-beef gravy running through a sewer. »

Upon being awarded a laurel wreath : « I am not a vegetarian. »

« Always conduct with the score in your head, not your head in the score. »

« Bach is the Old Testament and Beethoven the New Testament of music. »

« In the beginning was rhythm. »

« The 3 greatest composers are Bach, Beethoven and Brahms. All the others are cretins. »

Notable premieres :

Wagner, « Tristan und Isolde » , Munich, June 10, 1865.

Wagner, « Die Meistersinger von Nürnberg » , « Hofoper » , Munich, June 21, 1868.

Beethoven, complete cycle of Piano Sonatas.

Liszt, Sonata in B minor, Berlin, January 22, 1857.

Tchaïkovsky, 1st Piano Concerto, Boston, October 25, 1875.

...

Hans Guido Freiherr von Bülow was a German conductor, virtuoso pianist, and composer of the Romantic era. He was one of the most famous conductors of the 19th Century, and his activity was critical for establishing the successes of several major composers of the time, including Richard Wagner.

From the age of 9, Hans von Bülow was a student of Friedrich Wieck (the father of Clara Schumann) . However, his parents insisted that he study law instead of music, and sent him to Leipzig. At Leipzig, he met Franz Liszt, and on hearing some music of Richard Wagner (specifically, the premiere of « Lohengrin » , in 1850) , he decided to ignore the dictates of his parents and make himself a career in music instead. He obtained his 1st conducting job in Zürich, on Wagner's recommendation, in 1850.

Notoriously tactless, Hans von Bülow alienated many musicians with whom he worked. He was dismissed from his Zürich job for this reason but, at the same time, he was beginning to win renown for his ability to conduct new and complex works without a score. In 1851, he became a student of Franz Liszt, marrying Liszt's daughter Cosima, in 1857. They had 2 daughters : Daniela, born in 1860, and Blandine, born in 1863. During the 1850's and early 1860's, he was active as a piano recitalist, conductor, and writer, and became well-known throughout Germany as well as Russia.

In 1864, Hans von Bülow became the conductor of the Munich Court Opera, and it was at this post he achieved his principal renown. He conducted the premieres of 2 Wagner Operas, « Tristan und Isolde » and « Die Meistersinger von Nürnberg » , in 1865 and 1868 respectively ; both were immensely successful. However, his wife Cosima, who had been carrying on an extra-marital affair with Richard Wagner for some time, left him in 1868, taking with her 2 of their 4 daughters, Isolde and Eva (the 2 whom Richard Wagner had fathered) and, in 1870, divorced Bülow. In spite of this, Bülow remained a disciple of Wagner, and never seemed to hold a grudge ; indeed, he mourned the death of Wagner,

and continued to conduct his work.

In addition to championing the music of Wagner, Hans von Bülow was a supporter of the music of both Johannes Brahms and Tchaïkovsky. He gave the world premiere of the Tchaïkovsky 1st Piano Concerto in Boston, in 1875, a stormy affair marred by jeers, heckling and insults.

From 1878 to 1880, Hans von Bülow was « Hofkapellmeister » in Hanover, but was forced to leave after fighting with a tenor singing the « Knight of the Swan » role in « Lohengrin » (von Bülow had called him the « Knight of the Swine ») . In 1880, he moved to Meiningen where he took the equivalent post, and where he built the orchestra into one of the finest in Germany ; among his other demands, he insisted that the musicians learn to play all their parts from memory.

It was during his 5 years in Meiningen that he met Richard Strauß (though the meeting actually took place in Berlin) . His 1st opinion of the young composer was not favourable, but he changed his mind when he was confronted with a sample of Strauß' « Serenade » . Later on, he used his influence to give Strauß his 1st regular employment as a conductor.

Some of his orchestral innovations included the addition of the 5 string bass and the pedal timpani ; the pedal timpani have since become standard instruments in the Symphony Orchestra. His accurate, sensitive, and profoundly musical interpretations, established him as the prototype of the virtuoso conductors who flourished at a later date. He was also an astute and witty musical journalist.

In the late- 1880's, Hans von Bülow settled in Hamburg, but continued to tour, both conducting and performing on the piano. After about 1890, his mental and physical health began to fail, and he sought a warmer, drier climate for recovery ; he died in a hotel in Cairo, not far from the banks of the Nile.

...

In 1849, the young Hans von Bülow, then a student of law in Berlin, paid a short visit to Franz Liszt in Weimar. It was a portentous move in every respect : it marked almost a final breach with his parents, neither of whom wanted to see the talented boy take-up the musician's profession ; and Liszt, who had kept his eye on Bülow since the age of 12, now became convinced that the boy was the natural heir to his musical and pianistic legacy. He dispatched the young man to Zürich with a letter of recommendation to Richard Wagner, who accepted him almost as a member of his own household. After a year spent learning composition from Wagner and mastering the conductor's trade in Zürich and « Sankt Gallen » (1850-1851) , Bülow returned to Weimar and to Liszt, who promptly groomed him to become the foremost pianist and conductor of his day.

The stage was now set for one of the most brilliant, yet, ill-starred careers of the 19th Century. Before dying of a nervous disorder in Cairo, in 1894, Bülow had become the foremost Beethoven interpreter of his age, the head of what was then thought to be the best orchestra in Europe, the Meiningen Court Orchestra (he trained his musicians to play

from memory and, at times, while standing) , the conductor of the premieres of « Tristan und Isolde » and « Die Meistersinger » , and one of the few musicians who championed both the New German School and the Brahms camp (his revealing correspondence with Brahms has been published) . Yet, tragically, he is best remembered as the Century's most celebrated cuckold when his wife Cosima, Liszt's daughter, betrayed him for years and abandoned him in the most ignominious of circumstances for Richard Wagner. The Liszt biographer Alan Walker writes :

« His living hell had been brought about by the very people he loved most on this earth. »

But of Bülow's numerous distinctions, many earned in the teeth of adversity, one seemed to elude him : the laurels of a great composer. When he arrived in Weimar as Liszt's « protégé » , in June 1851, Liszt had just presented the 1st fruits of his project to create the new genre of the Symphonic poem. It was in this heady atmosphere of innovation and discovery that Bülow tried his hand at composing a « magnum Opus » for orchestra. Like Liszt, he sought inspiration in sources outside music itself, and found it, like so many other composers of the Century, in the writings of Lord Byron. « Cain, a Mystery » , though not one of the English poet's better-known creations, is a thoroughly mature product of his later years (1821) . The « mystery » in this case betokens Byron's attempt to recreate, in modern guise, the morality or « mystery » plays of the Middle-Ages, when stories from the Bible were retold on stage for edifying and cautionary purposes. In this case, the result turned-out to be a « closet drama » in iambic pentameter in which « Cain » is presented as the quintessential homme revolte, refusing to accept the straitjacketed sanctimoniousness of the newly emerged world into which he was born and, after committing the unpardonable crime of fratricide, striking-out to found a brave new world of his own. It was a life story much akin to Byron's own, with many direct blows at established religion, and it earned the epithet of blasphemy from its earliest days. For a young man who had just parted ways with his own family and joined a small coterie intent on revolutionizing the music of the Century, « Cain » was nothing less than a parable with immediate personal relevance.

Bülow threw himself into the new work with all the intensity and burning conviction of youth ; it was quite clear that he meant it to be, not just a piece of music, but a statement of principle. The finished score, entitled « Nirvana » (a vaguely Schopenhauerian and distinctly non-Christian reference) , was shown to Wagner, who was immediately impressed by the boldness of the harmonic language and may well have incorporated some its ideas in the « Tristan » Prelude. Wagner responded in a letter of October 1854 that is remarkable not only for its use of the intimate 2nd person form of address, but for the caution with which he distributes praise only to relativize it at the same time :

« Your powers of invention struck me at once : your gift for them is unmistakably strong. The thematic structure, in its formal design and execution, is grand, plainspoken and, especially in the fantasy (i.e. " Nirvana ") , novel, for it proceeds entirely from the object itself. »

Wagner admired the mood of the piece and its the consummate technical workmanship :

« I can thus do no other than to accord mastery to you, so much so that I believe you can do anything you wish. »

Then, in a remarkable turn, he gently but firmly criticized Bülow's approach to harmonic acerbities :

« Look, Hans, I have gone through the same things myself, namely in my very 1st years as a composer. But, back then, I could not do anything right, and I would not have been capable of writing an exemplary piece of such solidity and Mastery as your Fantasy. You see, there is something frigid about having other people, as indeed actually happens, pay attention only to such abnormalities in our message and take them as a source of amusement, as though our cause did not exist. You see how little value I attach to such things, and that I believe my objections to your music involve, not the essential, but only the peripheral. So accept my judgment as one entirely favourable to you. I cannot recall having been struck so deeply in my emotions by a new piece of music, despite a want of knowledge, than I have by your Fantasy. »

Bülow, in this amalgam of praise and censure, heard only the latter, and he turned to Liszt for a 2nd opinion. Liszt's response deftly blends a certain paternalistic benevolence and the far-sightedness of a man who, though still relatively young, had a lifetime of experience behind him :

« Here, you reveal a remarkable gift for the art of orchestral coloration. You have supped richly at the table of your great forebears, Wagner and Berlioz, without succumbing to slavish imitation or to plagiarism - for what you have created belongs to you as your very own. Yet, you must learn to practice patience and to wait and to submit to this task with the necessary " sang-froid " in order to bring forth the wonderful gift you bear within you. »

« Lack of knowledge » , « learn to practice patience » : these were not the words that the supremely gifted young Bülow wanted to hear. In the years that followed, Liszt brought forth his 12 Symphonic poems, Wagner his « Tristan und Isolde » , Berlioz « les Troyens » . Bülow, however, withheld « Nirvana » from public view. Only in 1866, did he consent to have it published in full-score by Heinze in Leipzig, calling it a « Symphonic picture for large orchestra » and dedicating it to his friend Carl Ritter, an early comrade-in-arms in the New German School. In later life, he reviewed this outpouring of youthful precocity and compositional ardor and prepared a revised version, which was duly published in full-score, parts, and an arrangement for piano 4 hands with a new title : « Nirvana, Orchestral Fantasy in the Form of an Overture » (edited by Aibl, Munich in 1881) . The aged Liszt championed the work of his former « protégé » , recommending it to conductors in lieu of his own music and playing it himself in his last appearance as a conductor, in Weimar, on 25 May 1884. Bülow himself conducted it in February 1886, at the invitation of the young Richard Strauß. More than 3 decades later, Strauß still recalled its impact on him :

« Nirvana von Bülow, that beautiful and still unappreciated work that I myself rehearsed especially for his performance » (in 1919) . From the inventor of the Symphonic poem to its last important representative, « Nirvana » had come full circle.

...

Hans von Bülow took piano lessons with Friedrich Wieck, and later studied in Dresden with Plaidy and Hauptmann. He read law at Leipzig University ; having met Liszt in 1849, he studied piano with him, embarking on a career as a concert pianist in 1853. In 1864, he became conductor at the Court Opera in Munich, where he conducted Wagner

music dramas for the 1st time. He became a champion of the « New school » of German composers, and also of Tchaïkovsky. Subsequently, he took-up conducting positions in Hanover, Meiningen, and Berlin, and taught at Conservatories in Frankfurt and Berlin.

Von Bülow worked also as an editor of keyboard music, and it is instructive to itemize some of this work and the publishers concerned :

Johann Sebastian Bach : the Italian Concerto, the Chromatic Fantasy & Fugue, and the Fantasies in C minor and A minor (Bote & Bock, Berlin) .

Carl Philipp Emanuel Bach : 6 Sonatas (Peters, Leipzig) .

Georg Friedrich Händel : Selected pieces (Universal-Edition, Vienna) .

Franz-Josef Haydn : Fantasy in C major (Universal-Edition, Vienna) .

Domenico Scarlatti : 18 Pieces (Peters, Leipzig) .

Ludwig van Beethoven :

Piano Sonatas Opus 53-111 (Cotta, Stuttgart ; in the firm's « Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke ») .

Piano Sonatas Opus 13, 26, 27/2, 31/3 (Universal-Edition, Vienna) .

Variations and Fantasy in C minor, Opus 80 (Universal-Edition, Vienna) .

Variations on a Russian Dance Theme (Universal-Edition, Vienna) .

Frédéric Chopin : Collected Études, 4 Impromptus, and the Tarantella (Universal-Edition, Vienna) .

John Baptist Cramer : The Etüdes (Universal-Edition, Vienna) .

And works by Carl Maria von Weber, John Field, and others.

(Those published by Universal-Edition were taken over from other publishers in 1904 and after.)

Von Bülow and Heinrich Schenker

As a critic in the 1890's, Heinrich Schenker praised von Bülow's work. In addition to passing references, he offered 2 substantive critiques of von Bülow, in « Konzertdirigenten » (1894) and « Bülow-Weingartner » (1895) . In the former,

he wrote :

« He is for me an epochal man who frequently had the power to release the performing musician from the naiveté of his instincts, who had the gift of capturing and communicating in clear, most purposefully chosen words the essence of music, the soul of music. It is only a pity that this genius of a man did not communicate more of his ideas on works. »

The above summary of von Bülow's editing shows how closely it intersected with Schenker's own editorial activities as well as the publishers with whom he worked. It seemed essential, perhaps to Schenker, that he prove the higher caliber of his own work. Hence, from early on can be found critical remarks about von Bülow as editor. In 1901, he spoke of him as « a figure less worthy of beatification, less worthy of being taken seriously, than the great star-struck masses believe » (NMI C 176-01, April 13, 1901) . In 1908, he used Julius Röntgen, the Director of the Amsterdam Conservatory, as leverage in the eyes of Emil Hertzka at Universal-Edition :

« Professor Röntgen (Amsterdam) has asked me personally to arrange for him to receive a copy of my C. P. E. Bach edition (i.e. , U-E No. 548) for him. He tells me that he has been constantly dissatisfied with the Bülow edition (Peters) , and I think it would be prudent, in the light of this dissatisfaction, to see whether Professor Röntgen would replace the Bülow edition by the U-E edition, at least at the Amsterdam Conservatory. » (WSLB 20, September 28, 1908.)

Already, the « Beitrag zur Ornamentik » (1903, 1908) offers extensive criticism of the Foreword to von Bülow's C. P. E. Bach edition for Peters, exposing its misunderstanding of the function of ornamentation and the nature of instrumental sonority by juxtaposing Bach's own words against von Bülow's (1903, pages 4-6 ; English translation, pages 16-22, and in the individual ornament sections) . Over the crux between his and von Bülow's edition of the Chromatic Fantasy & Fugue, Schenker wrote to Hertzka :

« If it were a choice of playing the Sonatas either according to von Bülow or according to me, I can assure you the musical world, those who hang around the " Konzertgebäude " as well as those who tickle the ivories in their own homes, will turn to me alone - once, that is, they catch sight of my edition. » (WSLB 116, June 2, 1912.)

Schenker's Later Criticism of von Bülow

« Die letzten fünf Sonaten von Beethoven » (1913-1920) provided an obvious battleground against von Bülow, the attacks appearing in the main analytical sections (e.g. « But when von Bülow explains that his " new presentation of the music text is more vivid also for determining its thematic meaning ", then this is as laughable as it is absurd. » (Opus 110, page 70.)

And a single, sustained assault in the « Preliminary Remarks » to Opus 110 (1914, pages 23-25, edited by Jonas, pages 7-10) . The attacks are kept-up in « Der Tonwille » , as in « Die Kunst zu hören » (The Art of Listening) , where Schenker quotes von Bülow's edition of a Scarlatti Sonata then belittles the latter's aural ability :

« Bülow has no ear for the multifarious processes of elaboration in cases where voices move below the root of the chord. » (Tonwille 3, page 24 ; English translation, volume I, pages 119-120.)

And also in « Das Meisterwerk in der Musik » (volume I, pages 143-144 ; English translation, volume I, pages 79-80) . Schenker liked to report Brahms's remark, made in the context of a plan for a von Bülow national monument, that Bülow was « only a Kapellmeister » .

Quotations from Bülow

« A tenor is not a man but a disease. »

To a trombonist : « Your tone sounds like roast-beef gravy running through a sewer. »

Upon being awarded a laurel wreath : « I am not a vegetarian. »

« Always conduct with the score in your head, not your head in the score. »

« Bach is the Old Testament and Beethoven the New Testament of music. »

« In the beginning was rhythm. »

« The 3 greatest composers are Bach, Beethoven and Brahms. All the others are cretins. »

...

Alan Walker : « Hans von Bülow : A Life and Times » , Oxford University Press, Oxford (2010) ; xxv, 510 pages, ISBN 9780195368680 ; music examples, illustrations, works list, bibliography, index.

As familiar as the name of Hans von Bülow may be for 19th Century music culture, his legacy has not yet been served by a full-length biography offering a rounded assessment of his life and work. Hardly a neglected figure, Bülow (consistent with Walker's usage, this review refers to the book's subject as Bülow, not von Bülow) was an influential conductor, especially because of his role in leading the premieres of Richard Wagner's « Tristan und Isolde » and « Die Meistersinger von Nurnberg » . In this regard, Bülow is the subject of excellent encyclopedia articles, including those by John Warrack in the 1st edition of « The New Grove » and Christopher Fifield in the 2nd (and in Grove Music Online) . His career has also been covered in various collected volumes on conductors, from Harold C. Schonberg's venerable « The Great Conductors » (Simon and Schuster, New York, 1967) through Raymond Holden's recent « The Virtuoso Conductors : The Central European Tradition from Wagner to Karajan » (Yale University Press, New Haven, 2005) . Moreover, Walker himself has devoted portions of his 3 volume study, Franz Liszt (Alfred A. Knopf, New York, 1983-1996) to Bülow, since those 2 musicians interacted at various points in their careers, an interaction

culminating in Bülow's marriage to Liszt's daughter Cosima, who later left the conductor for Richard Wagner. For these and other reasons, a case may be made for a biography of Bülow, whose important contributions to musical life influenced generations of solo performers and conductors.

In approaching his subject, Alan Walker engages his readers from the start, enumerating the various ways in which Bülow is known to modern audiences. For some, this takes the form of various tons mols and aphorisms, which betray a clever and sometimes cynical perspective on music and, more often, performers. The section of Walker's prologue entitled « From Alpha to Omega » contains a selection of these aphorisms, which Walker does not merely trot-out, but puts into context, and in doing so also gives a sense of what he will cover in the subsequent chapters of the book. He incorporates some of those sayings of Bülow's in the text, and by invoking them, he illustrates various points. This is particularly effective when Walker discusses the principles of conducting that Bülow would evolve in the latter part of his career, during his tenure in Meiningen, when he was served as the gray eminence who would attract some of the finest musicians of the day. In this context, the witticisms fit well into the biographer's image of his subject.

After this thoughtful introduction, Walker proceeds to write a traditional biography which benefits from his fine sense of balance. The remainder of the prologue is devoted to Bülow's Family background, and sets the stage for the opening chapters in which Walker outlines the early years, the time when Bülow began his training in music and his accomplishments as a pianist. Walker deftly shows how the passing of Bülow's father left a gap at a crucial time in the young musician's development. Yet, this loss would soon be filled by Bülow's own pursuit of musical training and would eventually earn the attention of Franz Liszt, with whom he studied for a time. The details Walker puts forth in his presentation of the early part of Bülow's life help to establish a context for understanding the ways in which these 2 musicians would work together over the years in careers that, to some degree, run parallel in their accomplishments as conductors and concert pianists. (Walker provides a catalog of his compositions and arrangements in appendix 2.)

The way in which Walker brings-out this aspect of Bülow's life is indicative of the command of detail evident throughout this biography : he masterfully draws on the data to create a compelling narrative. As detailed as this biography is, the result is a portrait of the musician, and not a recitation of facts. Walker uses references to call attention to points that the reader might want to pursue on his own, as is the case with some of the seemingly self-destructive aspects of the personality of Cosima (see especially pages 110-113 and 119-126) . In touching on this point, Walker uses his perspective to relate the information in the context of Bülow's career, which was affected by Cosima's behavior. By doing this, Walker is able to focus on the conflicts he faced as he was involved with the premiere of « Tristan » by a colleague who influenced the musical culture of the day. At the same time, the personal loss of Cosima to Wagner has ramifications that emerge throughout the rest of Bülow's career and even after it, since his estate included a specific legacy for one of Cosima's daughters.

Walker's perspective similarly offers a balanced view of Bülow's career as both a conductor and a concert pianist. While he makes a point of Bülow's innovation in devoting recitals to a single composer, as he did in presenting the music of Chopin and Beethoven, for example, Walker includes details that show the physical and mental demands he made on himself in presenting programs that are, by modern standards, super-erogation. It is rare, in recent years, to

hear a single program which includes the last 5 Piano Sonatas for Beethoven, for example, not because of the lack of performers who could do this, but because of the nature of programming itself. Yet, Bülow was a significant figure in shaping the solo recital in the late- 19th Century and broke new ground in this aspect of his career. (His practice of including numerous major works in a single evening has a counterpart in the efforts of modern interpreters like the pianist-conductor Daniel Barenboim, to cite one example.)

Bülow's accomplishments on the podium are similarly innovative in both the choice of music and the size of the programs. As much as he was a virtuosic pianist, he brought the same level of accomplishment to the podium as a conductor. His accomplishments in the Opera House, especially with the music of Wagner, stand alongside his legacy as a conductor of orchestral works, a quality which emerges within the narrative of his biography. In this regard, Walker is good to bring into his narrative his understanding of musical life during Bülow's lifetime and also the characteristics of various cities. Without lapsing into ex-curses that deviate from the biography, Walker offers a sense of the quality of musical life in Berlin, Meiningen, Hamburg, and other cities in which he pursued his career and, in turn, in which he shaped the musical life as well.

At the same time, the music he conducted is of interest for the way it shaped the repertoire of the day. He not only selected music of previous generations, but also advocated for new works, as with his efforts on behalf of Brahms (pages 387-930) . More than that, he engaged audiences through « rehearsal concerts » (page 392) and also repeated works in the same evening, as he did with Beethoven's 9th Symphony. Later generations of conductors would do the same - for example, Gustav Mahler, who used this format for a performance of his own 4th Symphony, in which the work was played in the 1st half of the program and, after the intermission, reprised in its entirety. The careful and strategic placement of details like these contributes to an image of Bülow as a virtuoso conductor, a role later generations of conductors emulated and cultivated in their own ways.

For some, Bülow's criticism of Gustav Mahler's « Totenfeier » , a work which the composer would revise as the 1st movement of his 2nd Symphony, may seem unduly harsh, especially for the conductor who premiered Wagner's Opera « Tristan und Isolde » , but Walker does well to distinguish between Bülow's comments about Mahler's composition and Mahler's conducting. Toward this end, Walker is also careful to mention that Bülow's perspective on music was different earlier in his career, when he championed new works, and his later years, when he seemed more concerned with more standard repertoire. Nevertheless, Walker makes clear the esteem Bülow had for Mahler as the « Pygmalion » of the Hamburg Opera (page 427) . Mahler, of course, had the final word, in taking a cue for the Finale to his 2nd Symphony from the setting of Klopstock's « Auferstehung » sung at Bülow's funeral (page 454) . While no programmatic link exists to connect Bülow to the 2nd Symphony, it is tribute indeed that Mahler commemorated the occasion in his own music. More than that, the documentation of Bülow's passing not only rounds out this biography, but contributes perspectives on the posthumous reputation of this important figure.

All in all, Walker's study not only offers a full and nuanced image of Bülow, but it also portrays the conductor's life engagingly. His characterization of the role of Liszt in the early part of Bülow's career stops short of Freudian father-figure interpretation, as Walker brings-out the interaction of 2 strong musical talents. Similarly, the complicated relationship between Bülow and Cosima has elements of melodrama, which Walker avoids in presenting clearly the

details of Wagner's affair with his colleague's wife. And the information about Bülow's illnesses offers insights into the musician's behavior and the personal strength he summoned to follow through on his commitments. In this study, Bülow emerges as a figure in the round, and it is to Walker's credit that his perspective avoids hero worship.

More than that, this book is a good read, a solid piece of writing on its own merits, as the author shares his knowledge of a fascinating life. While some may lament the sometimes innocuous way people write about musicians' lives (see Rainer Hersch, « Why Are Musicians' Biographies so Dull ? » , BBC Music Magazine 18, No. 8, April 2010, page 19) , this is not so with Walker's book, which engages the reader at many levels. Walker never becomes mired in details, but masterfully uses footnotes that interested readers can pursue if they like. His use of illustrations is apt in the way they amplify points made in the text, rather than serve any perfunctory function. While some of the more detailed biographies of composers are, at bottom, chronicles of their activities, Walker firings point and focus to his portrait of Bülow's life. « Hans von Bülow : A life and Times » is laudable for its Mastery of its subject, and is a work of finesse suitable to it.

...

Hans von Bülow (1830-1894) was a German born pianist and conductor. His gifts at the keyboard were considered for a time 2nd only to Franz Liszt's and he soon surpassed the older man who was a time his father in law.

Hans was the 1st pianist to play the complete keyboard works of Beethoven in multi-evening marathon concerts, throughout Europe and the New World (they loved him in Boston and New York) . It was to Bülow that Wagner entrusted the premiere of Tristan und Isolde, and Bülow used his influence to promote Wagner's music in good times and bad.

Personal Complications

Bad times ? Here's where it gets complicated. Bülow married Cosima Falvigny Liszt, Franz's daughter by his mistress, the Countess Marie d'Agoult. Cosima and Hans were happy for a time, and 2 daughters, Daniela and Blandine were born of this marriage.

Before very long, Cosima herself met Richard Wagner (and she had 2 more children, Isolde and Siegfried) by Wagner while married to Bülow. Got it ?

The prime mover of Wagner's music (which was not universally admired in the 1860's) lost his wife and children to the composer of « Tristan » and « Die Meistersinger » . For that alone was Bülow discussed in the history books. His astonishing gifts in music were ignored in favor of his messy private life.

Von Bülow's Influence

Bülow had a photographic memory and was afraid of no score ever set before him on the keyboard or conductor's

podium. He admired Liszt and Berlioz (and Wagner) , each of whom needed his influence.

He held important conducting posts in Meiningen, Vienna and Berlin and made regular appearances with the New York Philharmonic in that Orchestra's earliest days. Bülow was known for the diamond-like perfection of his music making.

Liszt was considered more emotional, where even his mistakes were art. Bülow seldom made mistakes. His piano recital programs included Bach, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Scarlatti and Mozart. He did a lot to further the popularity of the Brahms Symphonies (that composer was not always grateful) and thought little of conducting the Beethoven 9th twice in 1 day.

Tantalizingly, some of Bülow's piano recitals in the United States were recorded by Thomas Edison on wax cylinders in 1890, as was a New York performance of the « Eroica » . Bülow writes of these recordings as « miracles » but they've never been found.

Alan Walker includes notes from a series of Masterclasses given by Bülow for young pianists and conductors :

« In the beginning was rhythm. »

« There are no easy pieces, they are all difficult. »

« The bar line is only for the eye, not the ear. In playing, as in reading a poem, scanning must be subordinated to the declamation. »

« The Well-Tempered Clavier is the Old Testament, the Beethoven Sonatas are the New Testament. We must believe in both. »

« With Beethoven, one must place one's technique in the shadows, not bring it into the light. »

Bülow made a speech from the podium admiring of Bismarck that got him into hot water, but this was a public figure who always spoke his mind. He had a lofty level of perfection and it can't have been easy to have made music with him - but if you succeeded, oh my, it must have been wonderful.

Alan Walker writes with complete authority on matters musical and has an unflinching eye toward a fickle public, personal peccadilloes and a wayward press. Not only is this book important to « square the picture » of the life and career of an astonishingly gifted artist, it is an entertaining and enjoyable read.

Walker's accounts of Bülow's performances of music by Beethoven and Brahms had me reaching for CD's I hadn't touched in a while.

Bülow did re-marry, but this was an early 2 career marriage, and the couple often lived apart ; she had an act at

the Court theater at Meiningen.

Von Bülow's Dramatic Ending

Hans von Bülow's death was no less dramatic than his life. He traveled to Egypt, in 1894, in search of a cure for the neuralgia and aches and pains plaguing him and he died not far from the banks of the Nile.

The young Mahler conducted Bülow's Memorial Concert, in Hamburg, Bülow's home, which, for many years, was the scene of plenty of his triumphs. Mahler and Richard Strauß were both encouraged by Bülow, though of Mahler's 2nd Symphony, the old conductor reportedly shook his head and said :

« If this this is music, then I have never understood music. »

Cosima, God love her, outlived her own son and practically everybody else, dying in her 90's, in 1930.

...

Hans Guido Freiherr von Bülow (geboren 8. Januar 1830, in Dresden ; gestorben 12. Februar 1894, in Kairo) war ein deutscher Klaviervirtuose, Dirigent und Kapellmeister des 19. Jahrhunderts. Er trat auch als Komponist in Erscheinung. Bülow entstammte dem Mecklenburger Uradelsgeschlecht von Bülow. Er war zwischen seinem 10. und seinem 15. Lebensjahr regelmäßig zu längeren Besuchen bei seinen Verwandten, der Familie Frege, in Leipzig. Bülows Mutter Franziska Stoll (1806-1888) war die jüngere Schwester der Ehefrau von Christian Gottlob Frege (1778 bis 1855) . Sein Vater war der Novellist Eduard von Bülow (1803-1853) . Neben der allgemeinen erfuhr er auch seine erste pianistische Ausbildung in Leipzig, die von Clara Schumann und seiner Cousine, der Sängerin Livia Frege, überwacht wurde. Hier lernte er auch Felix Mendelssohn-Bartholdy und Albert Lortzing kennen.

Ein Besuch des Rienzi 1842 in Dresden machte ihn zum glühenden Verehrer Richard Wagners. Weitere pianistische Anleitungen erhielt er auch bei Franz Liszt, den er 1844 in Dresden kennenlernte. 1846 übersiedelte die Familie Bülow nach Stuttgart, wo er erste öffentliche Auftritte hatte.

Von 1848 bis 1849 wohnte Bülow wieder bei den Freges in Leipzig, wo er gegen seinen Willen ein Jurastudium aufnahm, bis er sich schließlich endgültig der Musik widmete. 1850 ging er nach Zürich zu Wagner und wurde sein Schüler, insbesondere als Dirigent. Aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis entwickelte sich eine dauernde Freundschaft, die allerdings in den 1860er Jahren im Zusammenhang mit der Beziehung von Bülows Ehefrau mit Wagner ihr Ende fand.

1857 hatte Bülow Liszts Tochter Cosima geheiratet. Aus der Ehe gingen drei Töchter Daniela, Blandine und Isolde hervor. Ob Bülow auch der Vater von Isolde war, ist denkbar, aber ungewiss. Nachdem Isolde zu Wagners Lebzeiten als dessen Tochter galt, wurde im Jahr 1917 seine Vaterschaft in einem Gerichtsverfahren von Cosima erfolgreich angefochten. 1870 wurde die Ehe wegen des Verhältnisses Cosimas mit Richard Wagner, das seit 1863 bestanden hatte und weswegen sie Bülow 1867 verlassen hatte, geschieden. Bülow war ab 1882 in zweiter Ehe mit der Schauspielerin

Marie Schanzer (1857-1941) verheiratet.

Seit 1864 wirkte Bülow als Hofkapellmeister in München, wo er unter anderem die Uraufführungen der Wagner-Opern Tristan und Isolde (1865) und Die Meistersinger von Nürnberg (1868) dirigierte. Seit 1877 war er Hofkapellmeister in Hannover und von 1880 bis 1885 Hofmusikintendant in Meiningen. Außer Werken von Wagner, Liszt und Beethoven bevorzugte er als Pianist und Dirigent auch Pjotr Iljitsch Tschaikowski, Johannes Brahms, Felix Draeseke, Antonín Dvořák und Joachim Raff, von denen ihm jeder bedeutende Kompositionen widmete.

Als Dirigent der Meininger Hofkapelle, die er zu einem Eliteorchester entwickelte und wo er eng mit Johannes Brahms zusammenarbeitete, zu Weltruhm gelangt, war Bülow von 1887 bis 1893 der erste Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, die er schnell zu einem Spitzenorchester formte. Eine Auszeichnung, die das Orchester verleiht, trägt den Namen Hans-von-Bülow-Medaille.

Bülow war als Pianist und Dirigent gleichermaßen berühmt. Bei Gastkonzerten trat er vor allem als Pianist auf, so auf zwei Konzertreisen in die USA. In seinen letzten Lebensjahren litt er zunehmend an körperlichen Beschwerden, die ihm zuletzt nur noch das Dirigieren ermöglichten. Bülow kann als erster der Stardirigenten moderner Prägung bezeichnet werden; es gelang ihm, sowohl durch sein musikalisches Können als auch durch Sinn für publikumswirksames Auftreten einen Nimbus zu erwerben, der dem Starvirtuosentum eines Niccolò Paganini oder Franz Liszt nahe kam. Entsprechend rastlos eilte er von Auftritt zu Auftritt. Neben seiner Berliner Tätigkeit gastierte er in zahlreichen Städten, regelmäßig aber in Bremen und vor allem in Hamburg, wo ein eigens für ihn geschaffenes Orchester gefeierte Abonnementskonzertreihen veranstaltete, wo er aber auch als Operndirigent wirkte. Angesichts der Reisebedingungen der Zeit ist es kaum vorstellbar, wie der physisch eher schwächliche Bülow dieses Arbeitspensum bewältigen konnte. Bei einem der letzten Abonnementskonzerte in Hamburg erlitt er einen Schwächeanfall und musste am Dirigentenpult vertreten werden, wenig später musste ein anderer Dirigent zur Fortführung der Abonnementsreihe verpflichtet werden. Dies war der junge Gustav Mahler, der sich kurz zuvor in Hamburg einen Namen gemacht hatte.

Dem Stardirigententum entsprach ein weit über die engeren musikalischen Kreise hinausgehendes öffentliches Interesse an Bülows Person, das nicht zuletzt durch das komplizierte Verhältnis zu Richard Wagner Nahrung fand. Sowohl die private Dreiecksgeschichte als auch Bülows expressiver Dirigierstil, der den traditionellen, eher statuarischen Kapellmeisterstil ablöste, fanden (hierin wiederum Paganini und Liszt vergleichbar) ihren Niederschlag in zahlreichen Karikaturen.

Zu Bülows Klavierschülern zählten Karl Heinrich Barth, der spätere Lehrer von Arthur Rubinstein, Wilhelm Kempff und Bronisław von Poźniak. Zu nennen sind auch Rudolf Niemann, der Vater des bekannteren Walter Niemann, sowie Richard Strauß, der Bülow in Meiningen kennenlernte und von ihm gefördert wurde.

Bülow ist heute vor allem als Herausgeber einer Auswahl von Klavieretüden Jean-Baptiste Cramers und von Klavierwerken Ludwig van Beethovens, Frédéric Chopins und anderer Meister bekannt. Bülows geistvolle Kommentare zur Instrumentaltechnik und zum Gehalt der Werke in seinen Ausgaben, besonders der Klaviersonaten von Beethoven, hatten einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Klavierspiels und die Interpretation der bedeutenden Meisterwerke des

Klaviere. Zu seinen eigenen Kompositionen gehören Klavierwerke, von denen einige durchaus noch spielenswert sind, sowie Orchesterwerke, darunter eine Sinfonische Dichtung Nirwana, die auf den Einfluss Liszts zurückgeführt werden kann, jedoch als klanglich spröde gilt. Bülows Projekt einer eigenen Oper blieb unausgeführt.

Nach seinem Tod in Ägypten, wohin er sich für längere Zeit begeben hatte, um in dem trockenen und warmen Klima Genesung von verschiedenen Leiden zu suchen, wurde Bülow auf dem Hauptfriedhof Ohlsdorf in Hamburg begraben. Die Trauerfeier für ihn in der Hamburger Michaëlskirche gab Gustav Mahler die Anregung für den Schlusssatz seiner 2. Sinfonie.

Bülows Nachlaß befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek ; seine äußerst umfangreiche Korrespondenz ist in einer vielbändigen Edition veröffentlicht worden. Bülow verfügte über eine umfassende Bildung und war ein äußerst gewandter Briefschreiber mit einer ausgeprägten Vorliebe für Witz, Ironie und sarkastische Schärfe, die offenbar auch in der mündlichen Kommunikation durchschlug und ihm vielfach heftige persönliche Konflikte eintrug.

Das Grab von Hans von Bülow und seiner zweiten Ehefrau Marie Schanzer befindet sich auf dem Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg. Hervorzuheben ist, daß das Grabmal, das sich in einem desolaten Zustand befand, durch eine besondere Privatinitiative im Jahr 1978 restauriert werden konnte. Auf Initiative des Interessenverbandes Deutscher Komponisten und der Berliner Philharmoniker unterstützten die bedeutendsten Dirigenten dieses Vorhaben zu Ehren von Hans von Bülow. Es waren Gerd Albrecht, Daniel Barenboim, Karl Böhm, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Aldo Ceccato, Sir Colin Davis, Christoph von Dohnanyi, Alberto Erede, Michaël Gielen, Heinrich Hollreiser, Eugen Jochum, Herbert von Karajan, Kirill Kondraschin, Rafael Kubelik, Ferdinand Leitner, Lorin Maazel, Igor Markevitch, Jewgeni Mravinski, Eugene Ormandy, Gennadi Roschdestwenski, Paul Sacher, Wolfgang Sawallisch, Maxim Schostakowitsch, Sir Georg Solti, Horst Stein, Otmar Suitner, Klaus Tennstedt und Hans Zender. Ihre Verehrung für Hans von Bülow wurde in Stein gehauen. Der Kissenstein mit ihren Namen befindet sich unmittelbar vor dem beeindruckenden Grabmal Hans von Bülows.

Seit den 1970er Jahren wird von den Berliner Philharmonikern die « Hans-von-Bülow-Medaille » vergeben. Damit ehrt das Orchester sowohl seinen ersten Chefdirigenten Hans von Bülow, wie auch Musiker (insbesondere Dirigenten) für ihre Verbundenheit mit dem Orchester. Die Medaille wurde bisher und ab vergeben an : Eugen Jochum, Herbert von Karajan, Bernard Haitink, Günter Wand, Nikolaus Harnoncourt, Hans Werner Henze, Claudio Abbado, Wolfgang Sawallisch, Georg Solti, Alfred Brendel, Claudio Arrau, Zubin Mehta, Daniel Barenboim, Seiji Ozawa, Lorin Maazel, Lovro von Matačić, Mariss Jansons, Erich Hartmann, Vicco von Bülow (Loriot) , Rudolf Serkin, Yehudi Menuhin, Dietrich Fischer-Dieskau, Wolfgang Stresemann, Hans Heinz Stuckenschmidt.

Die Internationale Hans-von-Bülow-Gesellschaft rief 2012 den Internationalen Wettbewerb Hans von Bülow in Meiningen ins Leben. Er wird in den Kategorien « Klavier solo und mit Orchester » , « Klavierkammermusik » und « Dirigieren vom Klavier » ausgetragen. Die Teilnahme ist in einer der Gruppen Junioren (unterteilt bis 12 beziehungsweise bis 18 Jahre) , Profis (bis 32 Jahre) oder Amateure (ab 35 Jahren, keine Berufsmusiker) möglich.

Hans von Bülow wurde durch die Benennung von Straßen in einigen Städten geehrt, und zwar in Berlin, Hamburg, Meiningen, Neubrandenburg und in Pirna-Graupa :

In Berlin-Mitte befindet sich die Hans-von-Bülow-Straße ganz in der Nähe von Potsdamer Platz und der Philharmonie.

Die sonstigen Bülowstraßen, heute noch in Berlin-Schöneberg und in Berlin-Zehlendorf, sind hingegen nach dem preußischen General Friedrich Wilhelm Bülow von Dennewitz benannt ; wie auch die heute so nicht mehr existierenden Berliner Bülowstraßen nach diesem oder anderen Namensträgern benannt waren.

Hamburg war der letzte Wohnort von Hans von Bülow. Er wohnte im (später abgerissenen) Haus Alsterglaciis 10 im II. Stock. Auf dem Friedhof Ohlsdorf wurde er begraben. Im Brahms-Foyer der Musikhalle / Laeiszhalle befindet sich eine Marmorbüste von Hans von Bülow.

Ein Teilstück der Bülowstraße im Stadtteil Hamburg-Ottensen wurde 1950 zu Ehren von Hans von Bülow umbenannt in « Bülowstieg » . Mit der Bülowstraße war 1909 Fürst Bernhard von Bülow (1849-1929) geehrt worden, der von 1900 bis 1909 Deutscher Reichskanzler gewesen war und der auf dem Friedhof in Hamburg-Nienstedten beigesetzt ist.

In Meiningen, wo Hans von Bülow seit 1880 gewirkt hatte, steht ein Denkmal zwischen dem Theatergebäude und den Kammerspielen. Ebenfalls ist eine Straße nach ihm benannt worden.

In Neubrandenburg wurde eine Straße im Komponistenviertel nach Hans von Bülow benannt.

In Pirna-Graupa gibt es im « Musiker-Viertel » den « Hans-von-Bülow-Weg » .

L'Hôtel royal « 4 Saisons »

Anton Bruckner assistera également à la seconde représentation de « Tristan » , le **13 juin** ainsi que la 3e, le **19**. Ce sera un véritable choc qui va renforcer ses convictions profondes : délaisser les canons académiques pour les idées nouvelles. Il pris conscience, comme compositeur, qu'il ne pouvait plus continuer à évoluer dans la capitale provinciale de Linz et que Vienne pourrait devenir son tremplin.

Il semble que Bruckner ait réussi à assister à toutes les premières wagnériennes qui vont suivre.

Après la 4e représentation (qui a lieu le 1er juillet) , le prestigieux interprète de « Tristan » , Ludwig Schnorr, meurt subitement.

Les directeurs de théâtre, chefs d'orchestre, grandes voix et critiques musicaux allemands déclarent injouable son dernier Opéra « Tristan und Isolde » . Franz Liszt, le plus fidèle de ses amis, est lui-même impuissant à soutenir le destin de Richard Wagner qui, après tant d'échecs, s'abîme dans le désespoir.

Durant son séjour prolongé à Munich, Bruckner loge au luxueux Hôtel royal « 4 Saisons » (« Hotel Vier Jahreszeiten Kempinski ») au 17 de la (célèbre) « Maximilianstrasse » . Situé au cœur de la ville, l'édifice se trouve à 500 mètres

de la « Marienplatz » , du Théâtre de la Cour et des jardins anglais.

Cet Hôtel de luxe, inauguré en 1858, compte en tout 304 chambres réparties sur 6 étages. Avec le « Bayerischer Hof » , l' « Hotel Vier Jahreszeiten » est l'endroit de prédilection des hommes d'État et des Rois. (Lors de son arrivée aux « 4 Saisons » , le Roi de Siam avait amené 1,320 valises !)

Personnages célèbres ayant séjourné à l' « Hotel Vier Jahreszeiten Kempinski » :

Konrad Adenauer.

Anton Bruckner.

Winston Churchill.

Puff Daddy.

Plácido Domingo.

Elisabeth de Bavière (« Sissi ») .

Elizabeth II.

Elton John.

Sophia Loren.

Docteur Hedwig Maurer.

Vladimir Poutine.

Romy Schneider.

Rudolf von Sebottendorf.

Elizabeth Taylor.

Sir Peter Ustinov.

Robbie Williams.

Anton Bruckner profite de l'occasion pour présenter les parties achevées (le 1er mouvement, le Scherzo et le Finale) au chef d'orchestre Hans von Bülow. Ce dernier se serait alors écrié : « C'est dramatique ! », en faisant référence à la mesure 94 du 1er mouvement où les trombones jouent un passage inspiré par la « marche des Pèlerins » du « Tannhäuser ». (Bien des années plus tard, Bülow va se disputer avec Bruckner mais le chef va quand même lui apporter son soutien.)

Si étonné de la splendeur et de la fraîcheur de l'œuvre, Bülow communique son enthousiasme à son Maître, Richard Wagner. Lorsque ce dernier demande à voir la partition, Bruckner est si embarrassé qu'il n'a pas le courage de la lui présenter ; y voyant là un « sacrilège » : « Je n'ai pas osé lui montrer cette Symphonie. » confiera-t-il modestement plus tard à ses amis. (Il le vénérât tellement qu'il ne pouvait même pas se voir assis à ses côtés.)

Mais Bruckner sera capable d'accepter l'invitation de Wagner à se joindre aux soirées de son « Cercle » d'admirateurs de Munich (Hans von Bülow, Peter Cornelius, Leopold Damrosch, Felix Draeseke, Auguste de Gaspérini, le Docteur Gille, Adolf Jensen, Michaël Mosonyi, Franz Müller, Heinrich Porges, Alexander Ritter, August Röckel, Karl Tausig) qui se tiennent à l'Hôtel « 4 Saisons ». Le musicien d'Ansfelden fera, entre autres, la rencontre du pianiste et compositeur russe Anton Rubinstein.

« Tristan und Isolde »

L'Opéra « Tristan und Isolde » est créé le **samedi 10 juin 1865** au Théâtre royal de la Cour de Bavière à Munich sous la direction de Hans von Bülow. Cette « action en 3 Actes » est la mise en musique d'un poème que Richard Wagner avait lui-même écrit d'après la légende médiévale celtique de « Tristan et Iseult ». Composée entre 1857 et 1859, l'œuvre est souvent considérée comme l'une des plus importantes du théâtre lyrique occidental. Selon les interprétations, sa durée peut varier entre 3 heures 40 minutes et 4 heures 30 minutes.

Inspiré en partie par l'amour de Richard Wagner pour la poétesse Mathilde Wesendonck, « Tristan und Isolde » est la 1re œuvre créée sous le patronage du roi Louis II de Bavière. En se tournant vers l'ouest et ses mers déchirées, Wagner offre un drame qui, fondé sur une idée unique, se contorsionne sur lui-même en une passion d'une telle intensité qu'elle ne peut qu'aboutir à une fin tragique qui, plus qu'un renoncement, est une délivrance.

« Tristan und Isolde » est un des meilleurs exemples du projet wagnérien de transformer l'Opéra en drame musical. L'audace harmonique de la musique y commence à faire éclater le cadre de la tonalité. Le Prélude du 1er Acte est devenu une pièce orchestrale à part entière, aussi célèbre que prestigieuse.

« Mais aujourd'hui encore, je cherche en vain une œuvre qui ait la même dangereuse fascination, la même effrayante et suave infinitude que Tristan et Isolde. » (Friedrich Nietzsche, « Ecce Homo » .)

« Le poème de Tristan et Isolde dépasse les autres poèmes de l'amour comme l'œuvre de Richard Wagner dépasse celle des autres auteurs de son siècle : de la hauteur d'une montagne. » (Romain Rolland)

L'argument est inspiré de la légende celtique de « Tristan et Iseut » devenu un grand thème de la littérature française et plus généralement de l'art occidental. Mais « Tristan und Isolde » a aussi été perçu souvent comme le symbole de l'amour impossible entre Richard Wagner et Mathilde Wesendonck.

Depuis longtemps, la Cornouailles tentait de s'affranchir de la suzeraineté du roi d'Irlande qui, afin de mater la révolte, avait dépêché sur place une expédition militaire qu'il confia à Morold, fiancé de sa fille Isolde. Armé de l'épée qu'Isolde, instruite de l'art de la magie, avait enduite de poison, Morold franchit la mer, mais au cours d'un furieux combat fut tué par « Tristan », le neveu du roi de Cornouailles. Pourtant, avant de mourir, Morold, dont la tête tranchée et l'épée ébréchée avaient été envoyées au pays d'Érin au titre de seul tribut consenti, était parvenu à blesser son adversaire, qui sut dès lors que seule Isolde disposait de l'antidote contre le poison qui le rongeaient. Ainsi, arrivant comme un naufragé sur les rivages d'Irlande sous le nom de Tantris, « Tristan » fut recueilli par Isolde qui, n'étant pas dupe du mensonge et ayant découvert dans la plaie du guerrier un morceau de la lame de Morold, prit la résolution de se venger de l'homme qui lui avait ravi son amour. Tandis qu'il dormait, Isolde brandit l'épée, s'appêtant à terrasser « Tristan » qui soudainement s'éveilla : le jeune homme regarda non le glaive qui le menaçait, mais uniquement les yeux d'Isolde qui, bouleversée, lâcha l'arme et soigna son ennemi afin que, guéri, elle n'eût plus jamais à croiser ce regard qui lui avait inspiré la pitié et l'avait détournée de son but. Quelques années plus tard, la paix fut scellée par le mariage du vieux roi Marke de Cornouailles avec Isolde, événement qui, lorsque « Tristan » lui-même fut envoyé en ambassade pour venir chercher la jeune promise, s'accompagna d'un serment d'oubli concernant les événements passés. Pourtant, la fille d'Irlande, ne voulant imaginer qu'elle pût apporter en dot son pays à ceux qui en étaient autrefois les vassaux, n'était nullement disposée à se joindre à ce grand pardon et à se résoudre à ce mariage arrangé.

L'Acte I se déroule à bord d'un bateau voguant vers la Cornouailles. « Tristan », accompagné de son fidèle écuyer Kurwenal, a été chargé par son oncle le roi Marke de faire venir d'Irlande sa future épouse, la princesse Isolde. Comme le voyage touche à sa fin, celle-ci sort du mutisme dans lequel elle s'est cloîtrée (Scène 1) pour confier à sa suivante Brangäne un terrible secret (Scène 3) . « Tristan », le valeureux héros admiré de tous, n'est autre que l'assassin de son fiancé Morold, tué pour affranchir le roi de Cornouailles du tribut qu'il payait au roi d'Irlande. Blessé, il avait été recueilli et soigné par Isolde qui ne l'avait pas reconnu, jusqu'au jour où, remarquant une cassure sur son épée, celle-ci découvrit sa véritable identité. Sur le point de se venger, elle fut arrêtée in extremis par un regard d'amour.

Partagée entre la haine, l'amour et la honte d'être ainsi livrée au vassal de son père par l'assassin de son fiancé, Isolde choisit de s'unir à « Tristan » dans la mort (Scène 4) . Elle fait préparer par sa suivante un breuvage empoisonné, que « Tristan » accepte en connaissance de cause (Scène 5) . Brangäne, qui ne peut se résoudre à exécuter l'ordre de sa Maîtresse, remplace le philtre de mort par un philtre d'amour. Après l'avoir bu, « Tristan und Isolde » tombent en extase l'un devant l'autre (il est pourtant clair que le philtre n'est que le révélateur de sentiments pré-existants) , tandis que le bateau accoste et que le roi Marke s'avance pour accueillir sa fiancée (Scène 5) .

Acte 2 : Pendant que le roi est parti chasser, « Tristan und Isolde » se retrouvent en secret malgré les avertissements avisés de Brangäne. Suit alors un immense duo d'amour d'un Romantisme exacerbé. De suprêmement amour, il devient

peu à peu mystique : « Tristan und Isolde » chantent leur désir de consacrer leur amour par une mort qui serait le triomphe définitif de « la Nuit sincère et douce sur le Jour vain, perfide et mensonger ». Voici un extrait célèbre du livret :

So stürben wir,
um ungetrennt,
ewig einig
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohn' Erbangen,
namenlos
in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben !

Ainsi nous mourrions
pour n'être plus séparés,
éternellement unis,
sans fin,
sans réveils,
sans crainte,
oubliant nos noms,
embrassés dans l'amour,
donnés entièrement l'un à l'autre
pour ne plus vivre que l'amour !

Le duo amoureux de « Tristan und Isolde » est le plus long (45 minutes) de l'histoire de la musique. Le duo est soudainement interrompu par l'arrivée de Marke et de ses hommes. Le roi, dans un long et touchant monologue, exprime alors toute l'affliction qu'il ressent en se voyant trahi par celui qu'il aimait plus que tout au monde, à qui il avait légué pouvoir et biens. « Tristan », déconnecté du monde social, invite Isolde à le suivre dans son pays, la mort, avant de se jeter sur Melot qui l'a trahi. Comme il ne se défend pas, Melot le blesse grièvement.

Acte 3 : En Bretagne, « Tristan » agonise près de son château de Kareol. Seuls Kurwenal et un berger veillent sur lui, attendant avec impatience l'arrivée d'Isolde, la seule à pouvoir le guérir. « Tristan », qui sent que sa bien-aimée est encore en vie, désire la revoir pour mourir enfin. Après une fausse alerte, le navire d'Isolde est en vue. Dans un état d'excitation extrême, « Tristan » arrache alors ses bandages, s'élance à la rencontre d'Isolde et meurt dans ses bras. Soudain, on voit un autre bateau accoster. C'est celui du roi Marke qui, mis au courant du secret du philtre par Brangäne, est venu unir Isolde à celui qu'elle aime. Kurwenal, croyant à une vengeance, repousse vigoureusement les nouveaux arrivants, tue Melot et meurt lui-même à quelques pas de son Maître. Isolde, en extase devant le cadavre de « Tristan », meurt transfigurée. Marke, consterné, bénit les cadavres, tandis que le rideau tombe lentement.

« Tristan und Isolde » (Tristan and Isolde, or Tristan and Isolda, or Tristran and Ysolt) is an Opera, or music-drama, in 3 Acts by Richard Wagner to a German libretto by the composer, based largely on the romance by Gottfried von Straßburg. It was composed between 1857 and 1859 and premiered in Munich on **10 June 1865** with Hans von Bülow conducting. Wagner referred to the work not as an Opera, but called it « eine Handlung » (literally : a drama, a plot or an action) , which was the equivalent of the term used by the Spanish playwright Calderón for his dramas.

Richard Wagner's composition of « Tristan und Isolde » was inspired by the philosophy of Arthur Schopenhauer (particularly, « The World as Will and Representation ») and his affair with Mathilde Wesendonck. Widely acknowledged as one of the peaks of the Operatic repertoire, « Tristan » was notable for Wagner's unprecedented use of chromaticism, tonality, orchestral colour and harmonic suspension.

The Opera was inexorably influential among Western Classical composers and provided direct inspiration to composers such as Gustav Mahler, Richard Strauß, Karol Szymanowski, Alban Berg, Arnold Schönberg and Benjamin Britten. Other composers like Claude Debussy, Maurice Ravel and Igor Stravinsky formulated their styles in contrast to Wagner's musical legacy. Many see « Tristan » as the beginning of the move away from common practice harmony and tonality and consider that it lays the groundwork for the direction of Classical music in the 20th Century. Both Wagner's libretto style and music were also profoundly influential on the Symbolist poets of the late- 19th Century and early 20th Century.

« Tristan und Isolde » proved to be a difficult Opera to stage. Paris, the centre of the Operatic world in the middle of the 19th Century, was an obvious choice. However, after a disastrous staging of « Tannhäuser » at the Paris Opera, Wagner offered the work to the Karlsruhe Opera in 1861. When he visited the Vienna Court Opera to rehearse possible singers for this production, the management at Vienna suggested staging the Opera there. Originally, the tenor Alois Ander was employed to sing the part of « Tristan » , but later proved incapable of learning the role. Despite over 70 rehearsals between 1862 and 1864, « Tristan und Isolde » was unable to be staged in Vienna, winning the Opera a reputation as unperformable.

It was only after Ludwig II of Bavaria became a sponsor of Wagner (he granted the composer a generous stipend and in other ways supported Wagner's artistic endeavours) that enough resources could be found to mount the premiere of « Tristan und Isolde » . Hans von Bülow was chosen to conduct the production at the Munich Opera, despite the fact that Wagner was having an affair with his wife, Cosima von Bülow. Even then, the planned premiere on **15 May 1865** had to be postponed because the Isolde, Malvina Schnorr von Carolsfeld, had gone hoarse. The work finally premiered on **10 June 1865**. Ludwig Schnorr von Carolsfeld sang the role of « Tristan » and Malvina, his wife, sang Isolde.

On **21 July 1865**, having sung the role only 4 times, Ludwig Schnorr von Carolsfeld died suddenly - prompting speculation that the exertion involved in singing the part of « Tristan » had killed him. (The stress of performing « Tristan » has also claimed the lives of conductors Felix Mottl, in 1911, and Joseph Keilberth, in 1968. Both men died

after collapsing while conducting the 2nd Act of the Opera.) Malvina sank into a deep depression over her husband's death, and never sang again, although she lived for another 38 years.

For some years thereafter, the only performers of the roles were another husband-wife team, Heinrich and Therese Vogl.

...

Comme il le fera dans « Parsifal », à propos du personnage d'Amfortas dont la blessure s'écoule sans pouvoir être soignée, ni interrompue, Wagner fait de l'écoulement mortifère, le sujet de son « Tristan ». D'ailleurs, dans sa 1^{re} ébauche du drame, Wagner imagine « Tristan » blessé, soigné par « Parsifal ». « Tristan » pourrait ainsi être le précurseur d'Amfortas. Poison lent mais tenace et finalement fatal, l'amour ne peut sauver ici bas que par la mort, épuisant toutes les ressources du corps et de l'âme. « Tristan » est un être tragique. A-t-il réellement rencontré et aimé Isolde, promise au Roi Mark ? Cet amour qui le consume peut n'être en définitive qu'un rêve, un fantôme. C'est pourquoi, l'histoire du « Tristan » wagnérien ne trouve pas d'accomplissement final : il aboutit à l'expiration des 2 êtres aimantés.

Dans son essai « Opéra et Drame » de 1851, le compositeur fixe l'ensemble de son système théâtral et musical. Richard Wagner était connaisseur de toute les versions du mythe médiéval. Réfugié à Zürich, après la débâcle de la Révolution de 1848 à Dresde, qu'il a dû fuir, le musicien cite le sujet de « Tristan » à partir de 1854, alors qu'il est en pleine gestation de la Tétralogie. L'époque d'une intense activité de conception artistique (sans que l'auteur sache s'il pourra jamais réaliser son projet d'art total), est aussi marquée par la découverte de Schopenhauer dont il lit, en lecteur conquis et charmé, « le Monde comme volonté et comme représentation » (1818). Mais Wagner adoucit le fatalisme du philosophe par d'autres croyances (bouddhisme et christianisme entre autres), surtout par sa rencontre personnelle avec Mathilde Wesendonck, dès 1852. Une liaison qui tourne à la passion, alors que Wagner est marié à Minna :

« Cet amour s'accomplira jusqu'à saturation », écrit Wagner à Franz Liszt en octobre 1854, alors qu'il vit l'amour pour Mathilde par le truchement de son nouvel Opéra, « Tristan und Isolde » dont il était le plus à même de rédiger le livret. « J'ai dans la tête l'ébauche d'un " Tristan und Isolde ", le projet musical le plus simple mais aussi le plus rempli de sève qui soit. Puis de ce pavillon noir qui flotte à la fin, je me couvrirai pour mourir », poursuit le musicien.

Richard Wagner s'engloutira totalement dans sa partition. « Jamais je n'ai encore rien fait de tel. Mais je me consume complètement dans cette musique. », écrit-il à Mathilde en 1858. À tel point qu'il doutera de lui et s'en ouvrira à Liszt en 1859 :

« De tout mon cœur, j'ai le sentiment de n'être rien qu'un bousilleur. Quelle intime conviction de ma médiocrité de musicien. » .

Mais le compositeur doit renoncer à Mathilde. Il achève « la Walkyrie », puis commence « Siegfried » (1856). Les

accords de l'Acte 2 de « Tristan » sont déjà notés. Grand seigneur et riche protecteur, Otto Wesendonck propose l'abri au couple Wagner (avril 1857) . « Siegfried » est presque terminé en août 1857. Lecteur de Calderón, Wagner compose tout le 1er Acte de « Tristan » (avril 1858) . Fou d'amour pour sa riche protectrice, Wagner écrit alors les 6 « Wesendonck Lieder » . Le scandale éclate : Minna a découvert la liaison de son époux avec Mathilde en avril 1858. Les Wesendonck partent en voyage. Wagner ne peut plus supporter sa femme. En mai 1858, l'Acte 2, celui de l'extase amoureuse est achevé. Mais les Wesendonck sont de retour. Le compositeur quitte tout pour fuir dans le sud, le 17 août 1858. Sa course s'achève au palais Giustiniani sur le Grand Canal à Venise, qu'il a loué pour quelques jours. Il y achève l'Acte 2 avec le nouveau piano Erard reçu en cadeau de Madame Erard (mars 1859) . Mais Wagner doit quitter Venise, le 24 mars 1859. Il rejoint Lucerne, le 28 mars, pour y terminer l'Acte 3 de « Tristan » . La relecture de Bach lui permet de dissoudre les derniers obstacles dans la composition. Alors que tout amour avec Mathilde doit être écarté, Wagner achève « Tristan und Isolde » , le 6 août 1859. Il reprend alors « Siegfried » et pense déjà à « Parsifal » . « Tristan » est une œuvre d'exultation malheureuse. Wagner y exprime l'histoire de son amour impossible avec Mathilde Wesendonck. Sur le plan musical, il s'agit d'un Opéra moderne et visionnaire, dont les audaces harmoniques demeurent irrésolues. C'est une partition entre 2 mondes, réalité et rêve, amour et mort.

...

Samedi, 10 juin 1865 : Le rideau du Théâtre Royal de Munich se lève sur le navire de « Tristan » qui porte Isolde au rivage de Cornouailles. Enfin !

« Tristan und Isolde » , a music-drama by Richard Wagner (aged 52) to his own words, is performed for the 1st time, in the « Königlich Hof- und Nationaltheater » , in Munich, conducted by Hans von Bülow. Although there is some hissing, it is a resounding success. In the audience is a Wagner devotee : Anton Bruckner (aged 40) .

...

L'œuvre était achevée depuis 6 ans. Richard Wagner, déjà célèbre, mais très discuté, avait frappé à bien des portes. En dédiant sa partition à la Grande Duchesse Louise de Bade, il avait espéré que le Théâtre de Karlsruhe en verrait la création. Après des douzaines de répétitions, Karlsruhe renonça. Quelques années plus tard, semblable mésaventure à Vienne, où l'Opéra Impérial, après 77 répétitions, déclare l'œuvre injouable. Des bruits circulent : les chanteurs y laissent leur voix, l'orchestre s'y perd. Ne parle-t-on pas de malédiction, d'ensemble démentiel : musique de fou, livret de fou ?

Il fallut attendre des circonstances exceptionnelles. L'amitié du roi Louis II de Bavière, le dévouement du chef Hans von Bülow, le talent merveilleux des 2 1ers rôles : le couple Ludwig et Malwina Schnorr von Carolsfeld. Voilà une conjonction inouïe qui exorcisait la sombre fatalité. Pas pour longtemps d'ailleurs, puisque après 4 représentations (la dernière eut lieu le 1er juillet) le prestigieux interprète de « Tristan » , Ludwig Schnorr, mourait subitement.

Genèse de l'œuvre

Il n'est pas question de retracer la biographie de Richard Wagner, fût-ce dans ses grandes lignes. Pas question non plus de décrire les péripéties tendres ou orageuses de sa liaison avec Mathilde Wesendonck. Richard-Tristan, Mathilde-

Isolde : c'est vite dit ; c'est en tout cas fort sommaire. Mais il ne sera peut-être pas inutile de rappeler la véritable genèse de « Tristan » .

L'idée remonte à l'année 1854 ; Wagner le dit lui-même :

« Comme dans ma vie je n'ai jamais goûté le vrai bonheur que donne l'amour, je veux élever à ce rêve, le plus beau de tous, un monument dans lequel cet amour se satisfera largement d'un bout à l'autre. J'ai ébauché dans ma tête un « Tristan et Isolde » . C'est la conception musicale la plus simple, mais la plus forte et la plus vivante. Quand j'aurai terminé cette œuvre, je me couvrirai de la voile noire qui flotte à la fin, pour mourir. » (Lettre à Franz Liszt, du 16 décembre 1854.)

C'est au retour d'une promenade en automne 1854 qu'il avait esquissé le canevas primitif. Le projet en resta là jusqu'en 1857, où les aspirations de Wagner deviennent plus prosaïques. Le poème de la Tétralogie était terminé, la partition était déjà fort avancée, mais le sentiment musical du compositeur ne s'accordait plus avec Siegfried, « il flottait dans la mélancolie » . Wagner éprouvait aussi le besoin d'entendre sa propre musique, « pour se fortifier » , disait-il. Voilà pourquoi il voulait écrire « une œuvre facile à donner, un drame d'une longueur ordinaire avec peu de personnages, peu de mise en scène » . Tout cela, évidemment, par rapport à l'encombrante Tétralogie. Ajoutons qu'un envoyé de l'Empereur du Brésil lui propose de le faire jouer à Rio, s'il présente une œuvre nouvelle en italien. Il faudrait pour cela, pense Wagner, un poème passionné susceptible d'être traduit dans cette langue, et « Tristan » lui paraît le sujet idéal. Il compte le terminer en 1 an et il en espère de bons revenus qui lui permettent de rester pour quelque temps à flot. (Lettre à Franz Liszt, du 28 juin 1857.)

En cet été 1857, Wagner se met donc sérieusement à « Tristan » . Il compose le poème très vite, en moins de 1 mois. Presque chaque jour, il lit à Mathilde Wesendonk les pages qu'il vient d'écrire. Le 18 septembre, le poème est achevé, et une lettre de Wagner à Mathilde projette sur l'œuvre une lumière particulièrement vive :

« Lorsque je t'eus apporté la fin de mon poème, tu m'étreignis en me disant : " Maintenant, je ne souhaite plus rien. " . Ce jour-là, à cette heure précise, je suis né de nouveau. Jusqu'alors ç'avait été une vie préparatoire. Ensuite a commencé une vie posthume. Mais dans ce moment merveilleux seul, j'ai vécu mon présent ... Je m'étais détaché du monde avec douleur. Tout en moi était devenu refus. Mes créations elles-mêmes n'étaient que souffrance et désir insatiable d'opposer à cette négation une affirmation, besoin de me donner à moi-même un double. Ce moment unique a tout accompli. Une femme tendre, timide et craintive, se jeta courageusement dans un océan de souffrances pour m'offrir cet instant, pour me dire : je t'aime. Ainsi, tu t'es vouée à la mort pour me rendre vivant, et j'ai reçu la vie pour souffrir et mourir avec toi. » Orchestrez cette déclaration et vous avez l'essentiel du livret de « Tristan » .

Pressé par son éditeur qui s'engage à lui payer la moitié des droits d'auteur à la livraison du 1er Acte, Wagner se lance dans la composition le 1er octobre 1857 à Zürich. Le 31 décembre, la musique du 1er Acte est terminée et le Prélude en cours d'orchestration. La partition de cet Acte est achevée le 3 avril 1858. Les autres Actes allèrent moins vite. Wagner se rendait compte maintenant de la portée de son œuvre et ne parlait plus désormais d'un « Opéra facile pour chanteurs italiens » . Après Zürich que Wagner doit quitter en août 1858 par suite du scandale d'une explication orageuse entre sa femme et Mathilde, l'œuvre fut continuée à Venise puis à Lucerne. On connaît la date de

l'accord final : 6 août 1859 à 17 heures 30 à Lucerne. C'est donc vers la fin de la composition du poème qu'apparaît véritablement Mathilde Wesendonk. Rappelons ici que Wagner venait de mettre en musique 5 poèmes de Mathilde ; il en reprit des thèmes pour « Tristan ». L'exaltation de cette passion qui fut aussi violente que passagère a très certainement contribué à échauffer l'inspiration du musicien ; elle n'est ni l'origine, ni la raison d'être de l'œuvre.

La partition terminée, Wagner cesse de penser à Mathilde. Elle n'est pas invitée à Munich le **samedi 10 juin 1865**. On conçoit aisément son amertume, comme du reste lors de l'inauguration de Bayreuth en 1876. « Wagner m'a oubliée, et pourtant c'est moi qui suis Isolde. » Elle le fut, oui, bien qu'elle n'ait pas tenu dans le cœur de Wagner la place qu'elle croyait. Il n'est pas inutile de connaître la pensée de Wagner lui-même à ce sujet. « Il est insensé, dit-il, de supposer que le poète crée avec sa propre vie : on ne peut pas dépeindre une passion dans laquelle on est plus ou moins enfoncé ; la vision intérieure du poète n'a rien à faire avec les événements extérieurs qui ne peuvent que la troubler, si bien que c'est plutôt ce qu'on ne trouve pas dans la vie qui se présente à l'imagination artistique. » Ce propos fut tenu par Wagner quand on lui rapporta le mot de l'Empereur d'Allemagne lors de la 1^{re} représentation de « Tristan » à Berlin :

« Faut-il que Wagner ait été amoureux quand il a écrit Tristan. »

Le thème

Tout le monde connaît ce conte « d'amour et de mort » qui symbolise la toute-puissance de l'amour et son caractère inéluctable. Il y a le mythe, bien sûr, celui de l'amour plus fort que tous les obstacles, y compris la mort, et il y a la légende qui n'est que l'aspect anecdotique du mythe. Celle-ci peut prendre différentes formes qui obéissent plus ou moins à un canevas. Au Moyen-âge, elles s'enracinent dans une tradition, elles reflètent une sensibilité courtoise ou archaïque, suivant les versions.

Wagner a une connaissance étendue des légendes du Moyen-âge. On vient de les redécouvrir, au XIX^e siècle, soit en Allemagne, soit en France. Mais ce n'est pas en philologue qu'il aborde ces épopées et ces romans, c'est en musicien. Il ne va retenir que les passages susceptibles d'un développement lyrique et musical. Il rejette les histoires concernant l'enfance et la jeunesse de « Tristan ». Il se tait sur les actions d'éclat du héros, ne citant que pour mémoire sa victoire sur Morholt, sa blessure et sa guérison. Il commence l'action au moment où le navire de « Tristan » va toucher le rivage de Cornouailles. Isolde se révolte contre la trahison de « Tristan ». Elle l'a sauvé, elle l'aime en secret, et celui-ci la conduit chez le roi Marke, son futur époux. Amoureuse bafouée, elle s'indigne violemment et réclame à sa fidèle Brangaene un breuvage mortel. Puisque tout les sépare dans ce monde, elle choisit la mort pour « Tristan » et pour elle. Mais au philtre de mort qui devait être le gage de l'oubli, de la réconciliation, Brangaene a substitué un philtre d'amour. Les héros attendent la mort qu'ils ont librement choisie et s'avouent leur passion. Quand ils apprennent qu'ils viennent de boire le philtre d'amour, ils ne changent pratiquement rien à leur comportement ; ils ne se croient pas victimes d'une supercherie ou d'une fatalité ; ils s'abandonnent un peu plus à leur désir de mort, de mort d'amour, bien entendu. Surpris par Marke lors d'une chasse nocturne, « Tristan » se jette sur l'épée du traître Melot qui les a dénoncés, et tombe grièvement blessé après un simulacre de combat. On le ramène à son manoir, où, dans une désolation inouïe, il attend Isolde. Celle-ci revient, non pour le guérir, mais pour mourir avec lui de cette mort d'amour qu'ils n'avaient cessé de désirer.

Wagner a donc éliminé de son scénario à peu près tout ce qui est extérieur : combats fantastiques, ruses des amants, personnages épisodiques. Son Isolde est amoureuse de « Tristan » avant le philtre : c'est un regard qui les a liés l'un à l'autre, alors qu'Isolde soignait « Tristan » blessé. Le philtre d'amour bu par erreur, au fond, ne change rien d'essentiel. Il se substitue à un breuvage de mort qu'ils voulaient boire librement. Au moment où ils croient mourir, les 2 amants sont dégagés de toutes les conventions sociales. L'amour contenu en chacun d'eux peut éclater, ils sont affranchis du monde, consacrés à la nuit. Ils peuvent se jeter dans les bras l'un de l'autre. Et maintenant qu'en entrant dans la mort, ils ont goûté le bonheur absolu, ils vont la désirer, cette mort d'amour, pendant les 2 Actes suivants, et elle va devenir le thème du drame.

Cette sobriété aboutit à une gageure : il ne se passe pratiquement rien sur scène pendant 2 Actes, et la pièce, théâtralement, eût été impossible si elle n'avait pour lien interne la plus extraordinaire des musiques. En composant le poème du désir infini et que seule la mort peut apaiser parce qu'elle seule unit absolument, définitivement, Wagner a suivi une intention bien déterminée. Il n'est pas philosophe, mais il est nourri de théories philosophiques qu'il accommode selon son goût.

La « philosophie »

Wagner philosophe ? Quelle plaisanterie ! Rappelons le témoignage de son gendre Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) : « Jamais homme ne fut moins porté à s'occuper de philosophie. »

Le « Tristan » de Wagner prend en cours de route, on vient de le voir, un tournant particulier. La mort d'amour, à laquelle les 2 amants aspirent, s'enrichit d'une dimension que lui donne une idée étrangère au « Tristan » médiéval : la malédiction du Jour, l'appel à la Nuit. Si l'on s'en tient au seul texte de Wagner, l'idée semble bien un peu confuse. Il faut la replacer dans un contexte précis, celui de la philosophie allemande du XIXe siècle, mère et fille, pourrait-on dire, du Romantisme allemand.

Le Jour, c'est la réalité de la vie matérielle, avec ses exigences et ses limites : Isolde, loin de « Tristan », au 3e Acte, sera appelée « prisonnière du Jour ». La Nuit, c'est à la fois la disparition de toutes ces limites et l'anéantissement final où (assez paradoxalement d'ailleurs) se réalisera l'union éternelle par la dissolution des 2 amants, par leur intégration au sein de l'âme universelle avec laquelle ils se confondront.

On voit apparaître ici toutes sortes de sourciers de la philosophie et de la littérature. Feuerbach et Schopenhauer, Schlegel et Novalis, défilent tour à tour. Pourquoi pas ? Wagner était nourri de ces philosophies, on le sait. Il se passionnait aussi pour les conceptions orientales du nirvanâ. Mais s'il n'a pas eu un instant l'idée de mettre de la philosophie en musique, la dévotion à la nuit, l'aspiration à la mort libératrice et la dissolution des âmes dans l'âme du monde ne sauraient s'expliquer hors de cette philosophie.

Le poème

Wagner poète ? On en a dit tant de mal. Je ne veux pas affirmer systématiquement le contraire. Mais il n'est pas interdit de s'y arrêter un instant. Écoutons Wagner lui-même :

« Ici, il n'y a plus de répétition de mots, mais la disposition des mots et des vers indique par avance l'extension de la mélodie, c'est-à-dire la construit déjà. »

Retenons que le poème et la musique, bien que composés séparément, s'appellent l'un l'autre, comme s'il s'agissait d'une création simultanée du texte et de la mélodie. On lui a reproché sa langue heurtée, ses ellipses, ses interjections, ses mots-cris. Une traduction française littérale en est tout simplement illisible. C'est vrai, le poème lu seulement, désarçonne. Écoutons-le avec la musique : il prend une dimension toute particulière, venant de la différence du débit d'une parole dite et d'une parole chantée. Le cerveau, c'est connu, ne peut enregistrer n'importe quoi à n'importe quelle vitesse. Dans un texte lu ou dit, il a besoin d'un certain temps pour enregistrer, et une phrase devra compter bien des éléments nécessaires à cet enregistrement. Si le débit est plus lent, comme dans le chant, les mots-sommets, portant tout le sens, suffisent. L'esprit peut aller de l'un à l'autre sans trop d'intermédiaires.

Quant aux sonorités de la langue de Wagner, il faut se souvenir que l'allemand aime l'allitération. C'est même une technique dans la Ire poésie du Moyen-âge, la rime initiale étant bien antérieure à la rime finale. Wagner joue en musicien avec ces allitérations ; il forme de véritables gammes faites de voyelles et de consonnes, des crescendos et des decrescendos, soulignés, bien sûr, par sa musique. Et si la rime finale se présente, c'est, comme on l'a aussi remarqué dans Shakespeare, que le sens du mot s'estompe, c'est que le lyrisme et l'émotion l'emportent, c'est que la parole n'est plus qu'une voix parmi les autres voix, celles de l'orchestre.

Wagner le laisse entendre :

« La musique exprime uniquement des émotions et des sentiments. Notre langage parlé, quoiqu'il n'ait pas été primitivement l'organe de l'entendement seul, l'est peu à peu devenu, et n'a plus maintenant d'autre fonction. Quant au contenu émotionnel qui s'en est détaché, c'est la musique qui l'exprime désormais avec une puissance incomparable. »

La musique

Quand Wagner se met en tête de réformer l'Opéra, il commence par se libérer de la convention la plus gênante, dit-il, la division de l'Opéra en numéros séparés, airs, duos, ensembles bien structurés, bien factices, assurément. Partout, au contraire, il désire la mélodie continue, ce qui ne vaudra pas dire cantilène ininterrompue et monotone. Cette mélodie, c'est d'abord la mélodie même de la phrase allemande, avec son accentuation naturelle, la plus expressive possible, évidemment. Si le compositeur a en vue la précision du sens, tout est là, dans cette sorte de récitatif. Si le lyrisme s'élève, c'est la musique pure qui lui donnera des ailes.

Cette musique « pure », de quoi est-elle faite ? De ce qui fait toutes les musiques, bien sûr. La création artistique (l'invention proprement dite) ne relève que d'elle-même. Mais Wagner, poète des sons, se révèle architecte par l'emploi qu'il fait du « leitmotiv ». Il n'en est pas l'inventeur, non, mais il l'érige en système : un personnage, une idée, un objet, reçoivent une formule musicale qui leur est attachée (je ne dis pas un thème), un « blason sonore » comme le comprenait Baudelaire.

Le 3e élément de la réforme wagnérienne, c'est le rôle qu'il confie à l'orchestre. Qui fera entendre tous ces « leitmotive », alors que le chanteur dit sa mélodie continue ou qu'il se tait ? C'est l'orchestre, qui n'est pas réduit au rôle d'accompagnateur, mais qui commente continuellement ce qui se passe sur la scène, qui donne l'atmosphère intérieure, ou qui répond à des questions. En voici quelques exemples dans « Tristan ». À la 1re question d'Isolde demandant où elle se trouve, qui répond ? L'orchestre, avec le motif de la mer. Brangaene se contentera, quelques instants après, de donner les précisions géographiques, sur la mélodie de sa phrase allemande. À la fin du 2e Acte, quand Marke demande à « Tristan » : « Pourquoi as-tu fait cela ? ». C'est l'orchestre qui répond, avec le thème de l'amour. « Tristan » ne fait que balbutier, il ne peut pas donner d'explication. Écoutez l'orchestre, semble-t-il dire au roi Marke.

On devine que l'équilibre est particulièrement délicat à réaliser entre le plateau et un orchestre de plus de 100 musiciens, comme Wagner le prévoit. L'idéal n'est atteint que si l'orchestre est disposé comme à Bayreuth dans une fosse qui s'enfonce profondément sous la scène. La fusion des timbres, la puissance considérable mais contenue, le mystère, enfin, de cette musique « souterraine », tout cela donne à la partition ses véritables dimensions.

Ces 3 éléments (la mélodie continue, le « leitmotiv », l'orchestre-acteur) forment un tout cohérent : le « système de Wagner ». Le compositeur ne cessa de le perfectionner, moins peut-être dans sa rigueur que dans sa variété, et « Tristan » marque probablement le sommet de la conception wagnérienne, de ce point de vue-là. La musique y coule avec une telle surabondance, l'auditeur est pris, si bien qu'il en oublie le système. « Tristan me donne la sensation d'un rassasiement divin. », dit Wagner lui-même.

Tout le monde sait que la langue musicale de « Tristan » est inouïe : « feintes cadences, tonalités évanescentes, évasif chromatisme, accords de 7e libérés d'obligations résolutive et qui soulèvent ces vagues tristanesques » comme dit José Bruyr. Ce chromatisme de « Tristan », que d'encre n'a-t-il pas fait couler ! C'est l'élément le plus voyant de cette partition, mais il n'est pas à considérer comme un progrès sur le diatonisme Classique, comme la porte ouverte à l'atonalité, ainsi qu'on l'a trop dit. Le chromatisme, comme dans toute la musique antérieure depuis le XVIe siècle, c'est à proprement parler une couleur particulière, exprimant les sentiments de tension, d'angoisse, de douleur. Il s'oppose, en lui donnant du relief et en en recevant, au diatonisme qui traduira la paix ou l'indifférence.

Dans « Tristan », tout est tension, désir, attente. La couleur adéquate n'est-elle pas le chromatisme ? Et quand l'émotion, le lyrisme montent, le diatonisme sait l'exprimer non moins adéquatement. Cette tension commence, on le sait, par le 1er accord de toute l'œuvre, accord si extraordinaire, oui, mais dont l'étrangeté n'est qu'apparente. C'est la tension à l'état pur : un accord de 7e (farcé de 2 appoggiatures) se résolvant, donc ne se résolvant pas, sur un autre accord de 7e, lui-même « appoggiaturé ». Et la partition entière donne cette impression qui va parfois jusqu'à l'envoûtement, ce qui faisait dire à Claude Debussy :

« Tristan, une dissonance qui se résout au bout de 4 heures, à la fin du 3e Acte. »

C'est parfaitement exact. Mais Wagner ne voulait-il pas justement cela ? La détente parfaite n'arrive qu'au moment où les 2 amants sont dans la mort qu'ils ont si passionnément désirée. L'« accord de Tristan » ne pouvait pas trouver sa résolution avant ces dernières mesures. L'impression de paix y est alors absolument inouïe, on le conçoit aisément.

Le compositeur Arthur Honegger disait un jour :

« Il existe 2 chefs-d'œuvre qui empêcheront à jamais de mettre l'amour en musique : si vous faites doux, c'est Pelléas ; si vous faites fort, c'est Tristan. »

(Georges Athanasiades, 10 juin 1965.)

...

Voici ce que Denis de Rougemont déclare dans « l'Amour et l'Occident » à propos de « Tristan und Isolde » de Richard Wagner, Opéra en 3 Actes créé au « Hoftheater » de Munich, le **samedi 10 juin 1865** :

« Que Wagner ait restitué le sens perdu de la légende, dans sa virulence intégrale, ce n'est point là une thèse à faire admettre, c'est l'évidence largement déclarée par la musique et les paroles de l'Opéra. Par l'Opéra, le mythe connaît son achèvement. Achèvement désigne l'expression totale d'un être, d'un mythe ou d'une œuvre ; d'autre part, désigne leur mort. Ainsi le mythe " achevé " par Wagner a vécu. Vixit Tristan ! Et s'ouvre l'ère de ses fantômes »

Comment la littérature européenne a pu voir dans le chef-d'œuvre wagnérien une incarnation stérilisante de l'organon absolu au sens de Schelling, à savoir une œuvre qui « sature l'horizon de l'art tout en l'accomplissant », et comment elle s'est peu à peu émancipée de ce modèle grâce à la redéfinition de la fable d'Éros et de sa dramaturgie, tel sera notre propos.

Les sources médiévales et leur reprise par Wagner

Richard Wagner reconnaît lui-même, non sans effroi, la puissance émotionnelle de son œuvre :

« Tristan devient quelque chose de terrible ! Ce dernier acte ! J'ai peur qu'on interdise mon Opéra, sauf si de mauvaises représentations en donnent une parodie. Elles seules lui assureront la vie sauve. Car si elles étaient parfaitement bonnes, les gens deviendraient fous. »

Pour autant, il ne révèle pas un quelconque souhait de parvenir à la pleine réalisation et donc à l'accomplissement du mythe tristanien. Bien au contraire, même, si l'on en croit le Prologue qu'il rédige pour « Tristan und Isolde » :

« Un ancien poème d'amour originel, se recomposant sans cesse de nouveau sans perdre de son souffle, adapté en toutes les langues de l'Europe médiévale, nous raconte l'histoire de " Tristan und Isolde ". Le musicien qui choisit ce thème comme Ouverture à son drame d'amour, se sentant alors entièrement pris dans l'élément illimité spécifique à la musique, pouvait s'inquiéter uniquement de savoir à quoi il se bornerait à l'intérieur de ce thème qu'il est impossible d'épuiser. »

Richard Wagner ne se présente lui-même que comme le continuateur d'une matière pluriséculaire. D'où vient alors cette réputation de perfection qui, à travers toute l'Europe du XXe siècle, chez ses thuriféraires comme chez ses détracteurs.

Elle tient tout d'abord à l'épure du livret, sans aucune mesure avec la pratique de l'époque mais également sans relation avec les péripéties diverses qui caractérisent les sources médiévales. Wagner a fréquenté de façon assidue les textes médiévaux relatifs au mythe dès les années 1843-1849, à savoir 2 éditions du roman de Gottfried von Straßburg (1205-1210), les continuations de Ulrich von Türheim (1235) et de Heinrich von Freiberg (1280), les chansons d'amour du même Gottfried, Sir Tristem en moyen-anglais d'après Thomas von Erceldoune, le « Tristan » de Bérout (1180), le « Lai du chèvrefeuille » de Marie de France, un poème gallois et le fragment de Magdebourg du Tristan d'Eilhart von Oberg (1170). Toutefois, il ne forme le véritable projet d'un « Tristan » qu'en 1854. Une célèbre lettre à Franz Liszt en rend compte :

« Comme dans mon existence, je n'ai jamais goûté le vrai bonheur que donne l'amour, je veux élever à ce rêve, le plus beau de tous, un monument dans lequel cet amour se satisfera largement d'un bout à l'autre. J'ai ébauché dans ma tête un " Tristan und Isolde ". C'est la conception musicale la plus simple, mais la plus forte et la plus vivante » .

Pour que ce projet prenne forme, et se convertisse en ébauche de livret en 1856, il a fallu plusieurs éléments déclencheurs dont les exégètes de Wagner s'accordent à dire qu'il est difficile d'en mesurer la part respective, et même le rôle véritable : la lecture (inégalement attentive et en tous cas partielle) du « Monde comme volonté et comme représentation » de Schopenhauer (« Die Welt als Wille und Vorstellung », 1818), la rencontre amoureuse avec l'épouse d'un de ses mécènes, Mathilde Wesendonck, prétexte à une expérimentation des mécanismes de la passion plus que passion véritable, enfin l'émulation-stimulation de l'ami Karl Ritter, qui songeait lui aussi à écrire un drame sur le sujet de « Tristan ». Les lieux de composition, en particulier Venise pour le 2e Acte, jouèrent un rôle important dans la postérité littéraire et philosophique de l'œuvre.

Richard Wagner condense passablement les sources originales. L'Acte 1 présente le retour de « Tristan » vers la Cornouaille, accompagné d'Isolde, et leur ingestion du philtre ; l'Acte 2, la nuit d'amour interrompue par l'arrivée de Marke, averti par un traître ; et l'Acte 3, « Tristan » blessé qui, ayant fui sur ses terres, attend l'arrivée d'Isolde et meurt, bientôt rejoint par sa bien-aimée. Les récits de l'Acte 1 (Isolde à Brangäne) et de l'Acte 3 (« Tristan » à Kurwenal ou, délirant, à lui-même), permettent d'accéder à la préhistoire du drame, dont ne sont donnés que les aspects essentiels, hissés à une valeur symbolique : mort des parents de « Tristan », naissance de l'amour-haine d'Isolde pour « Tristan », meurtrier de son fiancé. S'il ajoute les personnages épisodiques du marin (Acte 1) et du berger (Acte 3), le compositeur librettiste fait disparaître le personnage d'Isolde-aux-blanches-mains, concentre ceux des « losangiers » (les dénonciateurs) en le seul Melot, fait disparaître le dragon ennemi au profit de l'unique Morolt, fond les différents trajets en bateau. Plus : il donne davantage de poids à certaines figures et défait de tout caractère contingent des actions déterminantes pour le drame. Ainsi, ce Morolt que tue « Tristan » n'est plus l'oncle mais le fiancé d'Isolde ; Marke n'est pas, comme chez Gottfried, une figure assez prosaïque de l'amour sensuel mais un homme prônant le pardon et le renoncement ; les philtres d'amour et de mort sont échangés non par maladresse mais par intention délibérée ; enfin, l'amour de « Tristan und Isolde » précède l'ingestion du philtre. De façon générale, l'action ainsi épurée permet une focalisation du spectateur sur l'entier épanchement des intériorités tourmentées et désirantes. Pour autant, chaque Acte étant dynamisé par une attente (craintive ou euphorique : arrivée à la cour de Marke à l'Acte 1 ; irruption de la cour à l'Acte 2 ; attente d'Isolde à l'Acte 3), l'œuvre conçue comme une arche à 3 courbes,

jouant sur des effets de dilatation et de compression temporelles mimétiques d'un désir à la recherche d'une résolution toujours repoussée, évite tout statisme. Wagner, dans la rédaction du livret, s'est beaucoup inspiré du vocabulaire, de la syntaxe et de la métrique du moyen-haut allemand ; tout le 2e Acte (la nuit d'amour menacée par le jour) reprend le canevas de la chanson d'aube.

En plus de ces sources médiévales, qui offrent à Wagner la possibilité de formuler une conception personnelle de l'union mystique propre à la religion chrétienne de la fin du XIIe siècle, on note d'autres champs d'influence, pas toujours aisément identifiables parce que toujours réinterprétés et fondus dans un ensemble : Calderón, les spiritualités orientales (bouddhisme et brahmanisme), et, des Hymnes à la nuit de Novalis à la Lucinde de Schlegel et surtout Schopenhauer, le Romantisme allemand, philosophique et poétique. Ce syncrétisme spirituel flou mais capable cependant de prendre, enrobé de musique, un caractère d'évidence dans le temps de la représentation théâtrale, à laquelle il donne un halo métaphysique, n'est pas anodin dans la fortune de l'œuvre.

Un sommet du Romantisme musical allemand

Si le « Tristan » de Wagner a pu donner le sentiment de l'œuvre parfaite, c'est aussi parce qu'il condense et pousse à leur paroxysme certaines données fondatrices du Romantisme musical allemand ; ceci, en faisant parfaitement coïncider le fond du drame (une métaphysique d'Éros) et les moyens musicaux et dramatiques permettant d'en rendre compte (le mythe, l'œuvre d'art totale, la mélodie continue, le leitmotiv, le chromatisme et la dissonance) . En ce sens, par le biais du lyrisme, point de rencontre entre expression du Moi et art lyrique, Wagner ajuste idéalement les moyens dont il dispose aux fins qu'il s'est prescrites : la revivification du mythe tristanien. La musique en particulier, fluide idéal en ce qu'elle est à la fois concrète et immatérielle, tantôt symbole de la « Volonté universelle » (Schopenhauer) , de l'effet total du dionysiaque dans la tragédie (Nietzsche) , des tensions et conciliations entre Éros et Thanatos (Rougemont) , est élevée au niveau d'une métaphysique en acte. Métaphysique wagnérienne de la musique et conception wagnérienne du monde en général, fondée sur le pessimisme historique (la dégénérescence inexorable du monde vient des ruses érotiques du Vouloir-vivre) , ne font ici qu'une seule et même chose.

Ce que « Tristan » représente, c'est donc la quintessence de la douleur d'être au monde selon l'homme Romantique. Celle-ci se révèle tout d'abord dans l'insuffisance de ce monde, source autant de désir que d'insatisfaction pour un Moi aspirant à l'infini. Le primat de la subjectivité et de l'intériorité, l'inclination vers les puissances obscures de l'irrationnel, la quête de l'idéal (« l'Un et le Total ») , viennent de cette volonté de surmonter le drame de l'individuation et du souhait de se dissoudre dans le grand Tout cosmique. L'opposition symbolique qui structure le drame, entre le jour et la nuit, en est l'expression métaphorique : la nuit est ainsi ce qui permet aux amants d'échapper au monde social, phénoménal et pluriel, et de s'enfoncer en direction du point où, dans l'extase inconsciente de l'unité originelle retrouvée, s'unissent Éros et Thanatos. Si Éros et Thanatos ne s'opposent plus, c'est que l'individu, confronté à l'expression absolue d'Éros, découvre que seule la mort est capable de lui donner l'éternité à laquelle Éros aspire. Surmonter le drame de l'individuation, c'est abolir les limitations spatio-temporelles du sujet, et rendre à la fois possibles l'exercice de la subjectivité et l'accession à la transcendance. En ce sens, seule la musique, art du temps mais capable de transcender le temps, est en mesure de donner l'image de l'unité rédemptrice et salvatrice. Elle donne au mot un caractère incantatoire par lequel le texte se résout dans la musique, en une fusion

qui est justement l'image même d'une conciliation entre l'orgasme anarchique d'Éros et sa figuration plastique rassérénée. Conjointement, c'est aussi l'image d'une tension et d'une résolution entre les différents pôles de l'érotique wagnérienne : le sensualisme feuerbachien, le pessimisme schopenhauerien, l'agapè et le renoncement d'un christianisme sur lequel ont soufflé certains vents d'Orient. À ceci près qu'ici les souffrances désirantes des protagonistes montrent assez, à la façon presque d'une moralité, le triomphe d'Éros et ses ravages. Incapables de déchirer le voile de Maïa, l'illusion universelle, « Tristan und Isolde » ne sont que les incarnations conjoncturelles du grand désir ressassé, d'une Volonté primordiale, qu'ils aiment davantage qu'ils ne s'aiment eux-mêmes.

À en croire le Thomas Mann des « Considérations d'un apolitique » (« Die Betrachtungen eines Unpolitischen », 1918) ou de « la Montagne magique » (« Der Zauberberg », 1924), il faudrait ajouter que cette métaphysique Romantique aurait une spécificité germanique qui se révélerait dans cette « affinité avec la mort » dont fait preuve « Tristan », une affinité seule capable d'opérer cette « poétisation de l'éthique » qu'il considère comme tellement étrangère à l'esthétisme méditerranéen. De fait, en plus des influences de Novalis, Schlegel ou Schopenhauer, déjà citées, la poétique wagnérienne semble synthétiser les points fondamentaux de plusieurs grandes pensées du Romantisme allemand. Grâce à Schlegel, Wagner comprend la nécessité de ressusciter la mythologie, voire de créer une nouvelle mythologie. Grâce à Hegel et Schelling, il prend conscience que le « grand art » Romantique doit accomplir la promesse esthétique-politique de l'art, telle qu'héritée des Grecs. De la pensée de Herder, il tire l'idée que le mythe, particulièrement sous sa forme musicale, est l'émanation poétique la plus authentique du peuple. Feuerbach et Bakounine apportent à ces influences une dimension pédagogique et révolutionnaire. Enfin, avec Fichte, il fait sienne l'idée d'un messianisme européen de l'art et de la culture allemands.

Théorisations de « l'amour en Occident » à partir de Wagner

La question de la « germanité » de la matière tristanienne a en effet son importance au tournant du XIXe et du XXe siècle, époque où il est particulièrement exigé du mythe qu'il donnât à un peuple, à l'exclusion des autres, sa forme esthétique-politique parfaite, spirituellement valable sur le plan européen. Ainsi, de Rossetti à Swinburne et Yeats en Grande-Bretagne, de Nietzsche à Thomas Mann en Allemagne, de Mendès et Péladan à Claude Debussy, Romain Rolland, Suarès et Giraudoux en France, chez Pourtalès en Suisse, on revendique, pour sa patrie, ou pour le modèle culturel auquel on prétend appartenir, la paternité du mythe. On se prend à rêver d'un « Tristan » anti-wagnérien, anti-germanique ; on accuse Wagner d'avoir germanisé, vampirisé et perverti une matière qui serait typiquement française ou latine ; on souhaite également l'écriture d'un « Tristan » shakespearien.

Plus largement, le « Tristan » de Richard Wagner donne lieu, dès la fin du XIXe siècle et tout au long du siècle suivant, à des interprétations majeures, visant à (re)définir, pour le devenir européen, l'essence du théâtre, la nature et la fonction d'Éros, celles du mythe, et ce, sous le triple angle métaphysique, historique et social. Les 4 textes wagnériens de Nietzsche concèdent une place importante à « Tristan ». Dans la « Quatrième considération inactuelle » (« Unzeitgemässe Betrachtungen », 1876), l'œuvre est qualifiée de « véritable Opus metaphysicum de tout art », parce qu'à travers elle peut se lire la renaissance de ce « dramaturge dithyrambique » que le socratisme de civilisation avait, depuis l'antiquité grecque, réduit à néant et qui s'avère nécessaire pour que « l'état d'âme tragique ne périsse pas ». C'était déjà le sens de « la Naissance de la tragédie » (« Die Geburt der Tragödie »,

1872) , texte dans lequel le philosophe rend compte, en s'aidant de l'exemple wagnérien, du « but suprême » de la tragédie, comme de l'art en général : « permettre que chaque individu, grâce au glacié plastique apporté in extremis par l'élément apollinien (le mythe imageant) , ait accès au déchaînement orgiaque de l'élément dionysiaque (la musique en tant qu'universelle expression de la souffrance du monde) » , sans que, dans cet « immense mouvement symphonique » , « il ne suffoque sous la tension convulsive de toutes les ailes de l'âme » . Ainsi, grâce à ce processus tragique, il serait mené jusqu'à cette « limite où le monde phénoménal se nie lui-même » et « donne à pressentir derrière lui, à travers son anéantissement, une joie esthétique plus haute - une joie originelle au sein même de l'Un originaire » . Tel, alors, serait le sens de ce « chant du cygne métaphysique » qu'est la mort d'Isolde : la tension et pourtant « l'alliance fraternelle des 2 divinités » , la dissolution du mythe apollinien dans « la formidable pulsion » de « la sagesse dionysiaque » , afin qu'un art authentique ait enfin à nouveau lieu. « Le cas Wagner » (« Der Fall Wagner » , 1888) et « Nietzsche contre Wagner » (« Nietzsche contra Wagner » , 1889) signent l'émancipation du philosophe par rapport à la tutelle wagnérienne. « Tristan » , moins concerné par la question chrétienne du salut que le reste de la production wagnérienne, semble relativement épargné par ses sarcasmes, au détriment de « Parsifal » . Pourtant, c'est essentiellement à « Tristan » que la littérature post-wagnérienne accordera les traits suivants, points récurrents de la critique nietzschéenne appliquée à Wagner et au wagnérisme : maladie, décadence, hystérie, névrose, histrionisme, bovarysme élevé au niveau du mythe, penchant idéaliste pour « l'ineffable » , goût pour l'élémentaire et en particulier pour une musique « océanique » dans laquelle le pied léger et dansant de Zarathoustra risque de se noyer. Thomas Mann, dans ses différents essais wagnériens regroupés rétrospectivement dans le recueil « Wagner et notre temps » (« Wagner und unsere Zeit ») , reprendra, amplifiera et adaptera aux exigences du jour les louanges et les critiques de Nietzsche à l'égard du « Tristan » de Wagner. Si, comme on l'a dit, la germanité de l'œuvre sera évoquée dans « la Montagne magique » , la question du dilettantisme et décadentisme tristanien sera glosée dans les nouvelles « Tonio Kröger et Tristan » (1903) , cependant que « le Docteur Faustus » (1947) remettra en question les travers du Romantisme musical, à la métaphysique trouble, dangereusement sensuelle et possiblement criminelle. L'analyse nietzschéenne du « Tristan » de Wagner comme exemple de renaissance de la tragédie aura également une influence déterminante sur la pensée européenne du théâtre symboliste, qu'il s'agisse de Dujardin, Schuré, Mendès, Péladan ou Claudel en France, Yeats en Irlande, d'Annunzio en Italie, Blok, Bielyï, Ivanov ou Tchoukov en Russie, enfin Strindberg en Suède. Ces pensées envisagent la fonction métaphysique, religieuse et politique du théâtre, notamment la possibilité de trouver un équivalent moderne aux antiques Dionysies, et s'intéressent dans ce cadre à la place théorique et pratique de la musique.

Si l'éloignement de Nietzsche par rapport à l'œuvre wagnérienne s'effectue principalement en raison de son christianisme diffus, fruit inévitable d'un Romantisme qui étouffe « à force de ruminer des absurdités morales et religieuses » c'est, en miroir inverse, en raison d'un christianisme trouble que Claudel, Eliot ou Broch s'en prennent à Wagner, et particulièrement à la mystique amoureuse de son « Tristan » . Claudel a plusieurs fois avoué sa passion de jeunesse pour « Tristan » :

« J'aimais plus que tout Tristan : oh ! j'aimais tellement Tristan avec sa nuit et son rôle interminable d'agonie sans espoir. »

Mais, bientôt il s'attaque particulièrement à ce qu'il considère désormais comme un « rut public » , et préfère, à la

place du drame de la chair conspirant contre l'esprit, trop galvaudé, le drame moins rebattu de « l'esprit qui désire contre la chair », dans toute l'« atroce intensité » qui est celle de « Partage de midi » et du « Soulier de satin ». Dans sa lettre au Figaro intitulée « le Théâtre catholique », il explique la carence intrinsèque, métaphysique de « Tristan » :

« La révolte, l'amour humain, la joie de vivre, tout cela compose mal, car ces sentiments sont impuissants par eux-mêmes à agréger la totalité de l'Univers, et provoquent des harmoniques irréductibles. C'est ainsi que le dénouement de " Tristan et Isolde " m'a toujours semblé mesquin et presque ridicule, et malgré tous les prestiges de la musique, je reste là-devant comme un homme réfractaire au narcotique. L'art purement laïc qui existe depuis la Renaissance a eu son temps, et l'on peut estimer qu'il a épuisé ses résultats. »

Chez Eliot, l'inscription des Iers mots de l'Opéra de Wagner au début de « la Terre vaine » (« The Waste Land », 1922) a pour but d'exprimer la laïcisation néfaste d'Éros, devenue pur débordement sensuel, aussi peu fécond pour la spiritualité européenne que la trop abondante reverdie et cette « mort par noyade » qui l'accompagnent inévitablement. Pour Broch, un Opéra comme « Tristan und Isolde » trahit quelque chose de beaucoup plus grave : l'intrusion, par le biais du Romantisme, du kitsch en art, système clos du vide des valeurs qui porte rien moins que le visage de l'Anté-Christ, non pas ce destructeur d'idoles souhaité par Nietzsche, mais bien celui, apocalyptique, d'Adolf Hitler. Parce que l'art est incapable d'assumer sans faille la tension cosmique que le Romantisme assigne à l'art depuis que l'homme s'est placé au centre de la création, parce que la bourgeoisie du XIXe siècle s'est mise, en raison de sa morale ascétique, à mystifier la passion érotique, alors son besoin kitsch de décor s'est exprimé de la façon la plus grave, la plus profonde et la plus cosmique qui soit : le « Tristan » de Wagner. Ce qui s'est mis à primer est non l'éthique mais la religion de la beauté. La lecture que Denis de Rougemont fait de l'œuvre de Wagner est également intégrée dans une plus large perspective chrétienne, le nécessaire parcours d'Éros à agapè, mais de façon beaucoup moins critique que ne sont celles de Claudel, Eliot ou Broch. Peu importe ici de savoir que l'auteur se réfère à un catharisme dont les médiévistes ont montré depuis ce qu'il avait d'improbable : pour Rougemont, Wagner, plus encore que les auteurs médiévaux qui ont sacrifié à l'épique et au pittoresque, a donné pleinement et définitivement au mythe de « Tristan » sa parfaite expression. Loin de glorifier le sexuel, ni même de se présenter comme un drame de la sensualité, Wagner, par la musique, a exprimé la brûlure abstraite, mystique, orientale et finalement hérétique, d'Éros. Au refus érotique du monde s'oppose selon l'auteur la vraie passion occidentale : l'amour-action, l'agapè chrétien, dont le mariage est l'un des visages. Il n'empêche : la profanation du mythe après Wagner, sa vulgarisation, constitueraient d'après Rougemont l'une des explications de la crise moderne du mariage - et, surtout, de certains des déferlements mortifères passionnés qui ont caractérisé le XXe siècle.

Face à ces relectures chrétiennes du « Tristan » wagnérien se dressent les lectures marxisantes de Brecht et de Marcuse. Pour Brecht, « Tristan », œuvre que par ailleurs il admirait beaucoup, est par excellence de celles qui utilisent en vue de leur propre glorification le phénomène d'hypnose musicale. Le besoin bourgeois de côtoyer dans l'art le sublime et l'ineffable se dégrade ici en pure marchandisation de la jouissance musicale. La condition historique et sociale du spectateur s'abolit dans l'extase du musicalisme. « Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny » (« Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny », 1930), œuvre dans laquelle les mécanismes érotiques qui fondent la société sont exhibés outrageusement, abonde jusqu'à l'écoeurement dans le sens de la jouissance culinaire.

L'interprétation de Marcuse part de son côté du même postulat que Rougemont (« Tristan » n'est pas une apologie de l'amour-passion) pour aboutir à la même conclusion que celle de Brecht : en dépit de son apparente permissivité érotique, l'œuvre wagnérienne ne fait au fond qu'abonder dans le sens de la répression bourgeoise des besoins instinctuels, et cela prétendument au nom de la civilisation. Ainsi, parce qu'il « exige le sacrifice du bonheur terrestre » et que « le principium individuationis est présenté comme une faute », « le Liebestod le plus orgastique célèbre encore la renonciation la plus orgastique ». S'attacher au « Tristan » de Wagner, c'est, à l'intersection entre le politique, le religieux, le métaphysique et l'esthétique, envisager la place d'Éros en Occident, précisément à l'heure où chacune de ces sphères connaît d'importants bouleversements de contenu et de prérogatives.

La représentation de l'Éros wagnérien en littérature

En raison de cette théorisation européenne d'Éros à travers « Tristan », la représentation que la littérature fait de l'Éros wagnérien est elle-même chargée de significations métaphysiques, politiques, sociales. Son ambiguïté tient à sa capacité à se trouver à la fois du côté de l'interdit et du côté de la transgression. Un 1er mode de représentation, illustré de façon diverse par Péladan, Panizza, Louÿs, Beardsley, Adrien Bertrand, Laforgue, voire Joyce, Leiris ou Robbe-Grillet, relève de la polissonnerie licencieuse et démythificatrice. Laforgue compare « Tristan » à un long coït, Panizza (« Tristan und Isolde in Paris », 1900) narre le voyage licencieux de « Tristan und Isolde » à Paris, ce dernier et Péladan confient leurs expériences wagnéro-masturbatoires pendant l'écoute de l'Opéra, les héros de Péladan calment l'excitation érotique que la musique leur procure dans les bosquets de Bayreuth (« la Victoire du mari », 1889). Ces textes, pour la plupart, visent à dégonfler l'enrobage métaphysique grandiloquent, le sérieux du lyrisme cosmique dont est affublé l'Éros wagnérien. Rendre Wagner grivois, c'est vouloir le défaire de sa prétention à la dramatisation d'Éros. Dans « le Cas Wagner », Nietzsche critique de son côté le bovarysme de l'œuvre : « Tristan » ne raconterait selon lui rien d'autre que l'inclination fatale des femmes mariées pour les chevaliers salvateurs. Wedekind (« le Chanteur d'Opéra » - « der Kammersänger », 1909) met en scène le sex-appeal parfaitement artificiel que l'interprétation de « Tristan » confère à un ténor wagnérien, par ailleurs d'un cynisme outrancier. Joyce (« Finnegans Wake », 1939, notamment au chapitre 12) n'hésite pas à recourir au scatologique et au trivial pour donner davantage de chair à un mythe qui s'est perdu à force d'abstraction. Dans ces différents textes, l'ambition carnavalesque dévolue à Éros est relativement réduite : il s'agit tout autant de choquer, ici, que d'émoustiller.

Plusieurs reprises, surtout quand le stimulant érotique se teinte de religiosité, visent davantage un but transgressif. Certains textes prétendant alors dévoiler le vrai visage de Wagner, un visage fondamentalement pervers, qui entrerait en complète contradiction avec l'austère philosophie d'Éros qu'on lui attribue parfois. L'Éros wagnérien est alors confronté au tabou, à l'interdit. Non contents de s'attacher à ce mythe par nature morbide qu'est le mythe de « Tristan », dans lequel on aime autant la mort que l'amour, Batilliat et Thomas Mann, dans « Chair mystique » (1897) et « Tristan » (1903), font effet de redondance : leur Isolde est malade, en un sens non pas symbolique mais réel, et cette maladie devient un déclencheur, un stimulant, voire l'objet même d'amour. Lemonnier (« le Succube », 1898) ne rend jouissive la musique wagnérienne que dans la mesure où elle est rehaussée par le fantasme d'une union avec un succube, union qui tarit en un même ravissement décadent les 2 flux essentiels : le sang et le sperme. Chez Huysmans, Swinburne, Gracq, Leiris ou Robbe-Grillet, le liquide mystique est d'autant plus désirable que s'y mêlent les larmes et le sang des crimes et des viols, le sexe wagnérien est d'autant plus excitant qu'il est mêlé à l'effroi.

Wagner devient l'occasion d'une provocation, d'une transgression toute calculée à l'égard de l'ordre moral, de la société, qui manifeste une révolte pleine et entière, ou au contraire une fausse pudibonderie, signe finalement de sa propre hypocrisie.

C'est que l'utilisation de l'Éros wagnérien peut servir à une véritable revendication militante en vue de la libération d'Éros, que celle-ci signifiait la haine anarchisante de l'ordre et de la stabilité sociale, ou bien la volonté de défaire la société de ses carcans afin qu'elle ne s'atrophie pas de ses propres scléroses. Chez Forster, la progressive émancipation de la jeune héroïne de *Chambre avec vue* (« *a Room with a view* », 1908) est liée à sa connaissance et compréhension de Wagner. Chez Wedekind (« *Musique* » - « *Musik* », 1906), le fantasme wagnérien est au contraire la marque d'une condition féminine encore enchaînée dans les carcans sociaux, et la critique de Wagner devient le biais incongru d'un vibrant plaidoyer pour l'émancipation de la femme. Chez Panizza, les ré-écritures érotiques de l'œuvre wagnérienne sont à prendre comme de véritables combats pour la libéralisation des mœurs. En des propos assez semblables, quelques décennies plus tôt, Shaw (« *le parfait Wagnérien* » - « *the perfect Wagnerite* », 1898) avait mis en avant la contiguïté qui existe entre les cycles wagnériens de l'or et ceux d'Éros, caractéristiques de la société capitaliste. De façon tout à fait autre, les courants ésotériques du tournant du siècle proposent, en s'inspirant de l'Éros wagnérien, de nouveaux modèles de société, visant également, parfois de façon délirante, une émancipation de la psyché, une nouvelle relation au monde de l'être pulsionnel. C'est le cas chez Péladan, mais aussi chez les anthroposophes de Steiner, ou encore dans les courants jungiens de la psychanalyse. Lawrence (« *Femmes amoureuses* » - « *Women in Love* », 1916), inspiré d'une mythologie wagnérienne qu'il refond dans un plus vaste creuset de références mythologico-sexuelles, propose de nouvelles images de l'être sexualisé, contre les rigidités des catégories traditionnelles de la sexualité.

Si l'on cherche, à travers Wagner, à émanciper Éros, l'Éros wagnérien reste cependant d'abord et avant tout, sous sa forme tristanienne, un Éros douloureux. Cette représentation, infléchie par la figure nietzschéenne de Dionysos, est présente, sous une forme dégradée, dans un certain nombre de romans du tournant du siècle, dont le « *Triomphe de la mort* » (« *Trionfo della morte* », 1894) ou « *le Feu* » (« *Il fuoco* », 1900) de d'Annunzio, « *la mort de Siegmund* » (« *The Trespasser* », 1910) de Lawrence, *Fortune* (« *Chance* », 1913) de Conrad. On en retrouve également l'expression, teintée de bouddhisme wagnérisant, dans plusieurs œuvres de Hermann Hesse. Ses héros, Klein, Klingsor, Knecht, mais aussi Siddharta, hésitent entre l'acquiescement aux forces d'Éros, parfois jusqu'à la mort, et la volonté de surmonter par l'ascèse l'appel d'Éros ; la mort de ces personnages reprend parfois le canevas du « *Liebestod* » tristanien. Le visage d'Éros douloureux se trouve également au centre du théâtre de Claudel consacré au couple amoureux : le tourment de la chair, tout comme le péché, y deviennent des moyens paradoxaux et détournés pour que s'exprime la Grâce. Dans ces œuvres, Éros et Thanatos ne font plus qu'une seule et même chose. Éros est souffrance ; ce qui empêche Éros est également source de souffrance ; Éros trouve son accomplissement dans l'éloge de la mort, devenue délivrance.

La question de l'Éros wagnérien est en outre directement liée au religieux. De nombreux drames, romans et poèmes reprendront, de Blok, Bielyï, Schuré, Péladan à d'Annunzio, Valéry, Cocteau ou Gracq, les thématiques chrétiennes de la pensée wagnérienne, qui mettent en relation les manifestations anarchiques du désir et leur conversion en pitié. Ces œuvres peuvent aller dans le sens de la foi dogmatique, avancer des images alternatives à ce dogme (celles d'un

christianisme enrichi d'apports spirituels autres) , ou enfin refuser la christianisation d'Éros et le christianisme en général. Il peut y être question d'opposer Éros et le Christ, ou au contraire de les réconcilier, de statuer sur la place du sensuel, du charnel, et de l'érotique dans le temps, voire dans la dramaturgie du religieux. De façon plus générale, non plus exclusivement chrétienne, l'Éros wagnérien est mis en relation avec le fait religieux lui-même, le besoin de la collectivité d'accéder à sa propre sacralité, à une époque où les cultes traditionnels ont perdu de leur signification. Les cultes alternatifs, puisant à des mouvements spirituels anciens ou étrangers, accordent alors toujours une place déterminante au besoin individuel et collectif de jouissance, de possession, voire de transe. Mais si Éros est célébré, il est aussi condamné. Sa puissance fait peur. On ne compte pas, en effet, les textes post-wagnériens révélant le souhait d'éradiquer le sexuel ou, à défaut, de l'endiguer, que cela soit sous la forme d'une tentation de l'ascèse, ou celle d'un platonisme exacerbé. Le meilleur exemple de cette propension reste le texte très wagnérien de Weininger intitulé « Sexe et caractère » (« Geschlecht und Charakter » , 1903) .

Liée à cette représentation littéraire contrastée de l'Éros wagnérien, on trouve la question plus spécifique de la jouissance lyrique wagnérienne dont les psychanalystes ont montré qu'elle trouvait son entière expression dans « Tristan » . Elle est manifeste dans de multiples témoignages, aussi bien chez Baudelaire, Péladan, Louÿs, Mendès, Claudel, Valéry, Gracq ou Quignard, d'Annunzio, Lawrence, Woolf, Conrad ou Joyce, Thomas Mann, Hermann Hesse, Wedekind, Werfel, Brecht ou Broch. Cette jouissance lyrique wagnérienne crée un manque dans l'écriture, auquel seule la référence au champ lexical de la sexualité peut suppléer. Cette jouissance est tantôt associée à l'expression nietzschéenne du sentiment tragique de la vie, tantôt à l'extase religieuse, tantôt aux drogues et à l'érotomanie. Proust a parfaitement montré en quoi la jouissance wagnérienne relevait de la révélation religieuse mais pouvait aussi se mêler à l'expression de la souffrance jalouse. Valéry fonde une importante partie de sa théorie musicale du « Moi écrivain » sur l'expérience de la jouissance wagnérienne. Brecht, enfin, définit le théâtre épique et l'effet de distanciation contre la méthode wagnérienne de la fusion des arts, propédeutique à la jouissance aliénatrice. L'histoire de la jouissance wagnérienne est celle d'un apprentissage complexe : celui des prestiges d'une musique qui, plus que tout autre, en remontre par sa puissance et son efficacité, à une littérature qui tente d'en comprendre les mécanismes afin de les faire siens.

L'esthétisation de la mort : Tristan dans le roman post-wagnérien

Il a pu être reproché à « Tristan » une forme d'exaltation de la mort, qualifiée de façon assez floue de « Romantique » . Cette affinité avec la mort, symptôme et agent d'une décadence, a pu même être considérée comme un paradigme de civilisation. Elle rencontre non seulement le goût résurgent, à la fin du siècle, pour les philosophies et spiritualités nihilistes ou hyper-idéalistes, mais aussi une véritable affinité artistique et intellectuelle avec la mort initiatrice, venue délivrer le sens de la vie et de l'art. On recense, chez les auteurs wagnériens, beaucoup d'œuvres au climat funèbre et mettant en scène des candidats au suicide. Pour ne citer qu'eux : « le Feu » de d'Annunzio ; « les Buddenbrook » , « Tristan » , « la Mort à Venise » (« Der Tod in Venedig » , 1913) , « la Montagne magique » de Thomas Mann ; « le Loup des steppes » (« Der Steppenwolf » , 1927) , « Siddharta » , « le Jeu des perles de verre » (« Das Glasperlenspiel » , 1943) de Hermann Hesse ; « la traversée des apparences » (« The voyage out » , 1913) , « Mrs Dalloway » , « les Vagues » (« The waves » , 1931) de V. Woolf ; « Un beau ténébreux » , « le Rivage des Syrtes » , « un Balcon en forêt » de Gracq. Toutes ces œuvres mettent en avant les thématiques du crépusculaire, du corps

souffrant, de l'aquatique, du nocturne, en un style que l'on peut essentiellement qualifier de musical tendant au lyrique.

3 œuvres fort semblables permettent particulièrement de se rendre compte de ce tristanisme morbide : « le Triomphe de la mort » de d'Annunzio, « la mort de Siegmund » de Lawrence, et « Klein et Wagner » (« Klein und Wagner », 1919) de Hermann Hesse. Ces 3 œuvres s'achèvent par le suicide du personnage principal, fatalité inexorable préparée par de nombreuses pierres d'attente. Les thèmes de la fuite, sous la forme du retrait ou de l'exil, et du désir, sont omniprésents et entrelacés. Ces œuvres sont pétries de wagnérisme, qui sert non seulement de révélateur, de déclencheur du geste suicidaire, mais dont le style lyrique vient également sublimer ce dernier, l'élever à une dimension presque épique. Ainsi, par exemple, de la mort de Klein, décalquée sur le « Liebestod » d'Isolde. La musique wagnérienne invite à plusieurs commentaires sur la musique cosmique, dont l'harmonie ou la dissonance, la rythmique ou la dysrythmie, se répercutent sur les corps. Le monde est pensé comme un vaste cœur qui fait battre alternativement pulsion de vie et de mort. L'eau est partout présente, liquide mystique ou maternel, décrit de façon plus abstraite que concrète, lié au philtre tristanien, et dans lequel on se purifie, se réfugie, se perd. L'eau musicale, panthéiste, constitue, avec ses mouvements de tension et de détente, la métaphore du désir. Sa substance mouvante, impalpable, est celle de l'indécidable, mais aussi de la contradiction, de la cyclothymie. Dans tous les cas, références wagnériennes et considérations sur la nature vont de concert : tel environnement aquatique et brumeux, telle forme de rocher, tel clair de lune, tel son de la nature, appellent immédiatement la référence à Wagner. Le tristanisme est une esthétisation mythico-cultivée du réel. De même, le thème de l'attirance pour la mort, jusqu'au saut fatal, scande en permanence le texte, la plupart du temps souligné avec une forme de ressassement complaisant. On aime à se représenter l'éventualité de sa propre mort, le rite funèbre auquel elle donnera lieu.

Dans ces œuvres, où règnent emphase, lyrisme, phrases à la périodisation musicale et océanique, termes relevant d'une métaphysique à la substance floue mais rehaussée jusqu'au symbole par le prestige d'une majuscule qui les poétise et les sacralise, la littérature a aligné sa rythmique et ses harmoniques sur ceux du grand Opus wagnérien et fait sienne cette fascinante dangerosité dans laquelle se perd l'être hypnotisé et euphorique. L'œuvre wagnérienne, déclarée dangereuse car demandée par une catégorie d'êtres faibles dont elle signe moralement puis physiquement l'arrêt de mort, a rendu également dangereuse toute une littérature qui en amplifie les effets. Si le tristanisme est une maladie qui représente un danger de civilisation, alors il faut un antidote. Cet antidote, avant d'être celui d'un appel à une nouvelle forme de musique, c'est la littérature qui sera en charge de le créer. D'amplificateur des mirages métaphysiques morbides de l'œuvre wagnérienne, menacé par le risque de la boursoufflure et du ridicule, l'écrit devient son contempteur. Sortie de l'eau, la littérature se fait plus incisive : c'est le début du roman de l'énergie, versant ensoleillé du roman wagnérien décadent. Dépasser le tristanisme devient alors une invite à dépasser le Romantisme comme posture humaine trans-historique.

La représentation du couple amoureux tristanien dans le théâtre post-wagnérien

Le « Tristan » de Wagner est particulièrement lié à la question de l'expression du lyrisme dans l'Europe post-Romantique. La thématique de l'« unfulfilled love » dans l'Angleterre pré-Raphaélite puis dans la Barcelone moderniste, de la « Bella Donna » dans le symbolisme russe, le renouveau du celtisme en France et en Irlande, ou de

la mystique du couple amoureux en Italie, n'auraient pas eu une telle importance s'il n'y avait eu le « Tristan » de Wagner. Rappelons d'ailleurs ici que les ré-écritures tristaniennes effectuées par Bédier trahissent elles-mêmes d'innombrables traits de plume wagnériens. « Tristan » a intimé, en plus d'un ré-investissement des mythes médiévaux et d'un intérêt pour la philosophie de l'amour courtois, la recherche d'une nouvelle langue poético-musicale qui soit à nouveau capable de célébrer la mystique de l'amour. Il est évidemment un lieu, au confluent entre poésie et théâtre, où la question du lyrisme posée par le « Tristan » de Wagner est particulièrement importante : c'est celui de l'Opéra. « Tristan », à l'Opéra, pose moins le défi de la recherche d'une nouvelle philosophie d'Éros, même si celle-ci peut être sensible dans certaines œuvres, que celui du strict duo d'amour comme passage obligé dont il faut désormais redéfinir les formes et l'écriture. Avec la dimension et l'enjeu métaphysique exceptionnels du duo d'amour wagnérien, les compositeurs européens veulent repenser cette scène déterminante, et rivaliser avec elle. Cela, jusqu'à l'excès (excès d'Éros, excès de lyrisme), puis jusqu'au rejet (refus ou ré-écriture du duo d'amour).

Il existe par ailleurs un certain nombre de pièces de théâtre directement placées sous le patronage du « Tristan » de Wagner. Parmi celles-ci, on peut particulièrement citer « Axël » de Villiers de l'Isle-Adam (1872-1889), la trilogie « Antonia » de Dujardin (1899), « les Ombres sur la mer » (« The Shadowy waters », 1911) de Yeats, « Parisina » de d'Annunzio (1913), « Pelléas et Mélisande » de Maeterlinck (1892), « La rose et la croix » de Blok (1913) et Partage de midi de Claudel (1906). Ces différentes pièces ont ceci de commun que, à la suite de Wagner, en relation directe avec lui, elles s'attachent, dans un cadre médiévalisant et à partir d'un nouveau type de relation entre texte et musique, à représenter une certaine mystique, une certaine métaphysique du couple amoureux. Le patronage tristanien, sinon wagnérien, est souvent mis en abyme dans les pièces elles-mêmes par l'intermédiaire d'un objet : le « livre d'amour », parfois désigné explicitement comme « Roman de Tristan ». En-dehors de ce 1er champ de ressemblances, on peut établir 5 autres types de ressemblances directes, témoignant de l'influence déterminante du Tristan de Wagner.

La 1re ressemblance est actancielle. Les pièces en question mettent en scène un couple illégitime, rapidement perceptible comme tel, saisi comme malgré lui par un amour exalté et que l'interdit, le plus souvent incarné par la présence de l'époux légitime, exacerbe, ce qui amène à faire de la glose de cet amour et des possibilités de sa réalisation l'enjeu déterminant de la dramaturgie. La 2e ressemblance relève de l'onomastique. Un lien sonore s'établit sans conteste de Isolde (Iseult) à Mélisande, Parisina, Ysé, Isaure ou Yzel (dans « le Fils des étoiles », « wagnérie kaldéenne » de Péladan datant de 1892) ; de Morold-Melot à Gaulod ; de Marke à Arkel, Archambault, ou Amalric. Il circule également entre les couples amoureux : « Tristan und Isolde », « Pelléas et Mélisande », Ysé et Mesa, mais aussi, parfois, comme pour fausser l'attente, entre l'héroïne et l'époux légitime : Ysé et de Ciz. Cette homogénéité onomastique a plusieurs finalités : souligner l'influence wagnérienne, ou à défaut le recours à un même référent médiévalisant ; créer ainsi une musicalité des noms, magique, intemporelle, qui éloigne le couple de toute forme de réalisme. La 3e forme de ressemblance est thématique. Toutes ces œuvres mettent en avant des motifs présents et déterminants dans l'œuvre wagnérienne : la liquidité, le trajet marin, le philtre, la blessure, la chevelure féminine, la dialectique entre le jour et la nuit, la dialectique entre la joie et la souffrance. Le 4e type de ressemblances relève de la dramaturgie. Parmi les éléments saillants, rappelons essentiellement : le trajet vers l'époux d'une femme et d'un homme qui ne s'aiment apparemment pas et boivent l'équivalent d'un philtre de mort (d'amour) ; la scène pendant laquelle, près de la torche qui va servir de signal aux amants et tandis que les échos de la chasse (ou un substitut)

retentissent au loin, une confidente met en garde sa maîtresse inattentive ; le duo d'amour exalté, avec son éloge de la nuit et son dégoût du monde ; la dénonciation du couple clandestin ; la blessure de l'amant attendant son aimée et divaguant ; la mort d'amour. Si ces données ne sont pas intégralement présentes dans les pièces en question, elles sont suffisamment nombreuses pour que le patronage tristanien ne fasse pas de doute. Le dernier type de ressemblances est évidemment représenté par le lyrisme des œuvres en question.

En dépit de ressemblances évidentes, ces pièces tristaniennes sont malgré tout en dissidence par rapport au modèle wagnérien. Dépasser Wagner veut avant tout dire dépasser « Tristan ». Cela peut tout d'abord se traduire par le refus de la dimension tout uniment mythique et sublime du couple tristanien, et la ré-introduction de certains éléments réalistes, ce qui donne aux personnages davantage d'humanité, moins d'héroïsme que ce n'est le cas pour les protagonistes wagnériens. Une des marques les plus évidentes de cet éloignement formel du mythe tristanien est constituée par l'omniprésence du thème de l'enfant. Or, « Tristan und Isolde » ne sauraient être pensés avec des enfants. « Dépasser Tristan », cela peut vouloir dire ensuite remettre en question le sublime, l'emphase et le lyrisme tristaniens. Les figures attendues du tristanisme théâtral, en particulier le fameux « duo d'amour », sont, avec humour ou sens pudique de l'euphémisme et du non-dit, différées ou transformées. Le refus du ton tristanien revient de façon plus globale à un refus du nihilisme wagnérien. Le Romantisme tristanien est un épisode de l'histoire esthétique et philosophique de l'Europe sur lequel les plus critiques de ces pièces souhaiteraient tourner la page.

Tristan parodié : la hantise d'une fin de l'art conjurée ?

Le « Tristan » de Wagner, de Fontane à Joyce et Brecht, en passant par Céard et Thomas Mann, a fait l'objet de multiples parodies. Pourquoi cela ? Tout d'abord (ainsi s'en expliquent certains) parce que la parodie wagnérienne serait une nécessité, une affaire de salubrité culturelle. Wagner en effet stérilise l'artiste, énerve le spectateur, son œuvre le terrasse et l'écrase. La seule issue, devant tant de sublime, tant de sérieux, tant de prétention, dangereux pour l'état moral et physique de l'être et de la communauté, est d'en rire. C'est Nietzsche qui a le mieux mis en avant cette nécessité de démonter l'édifice wagnérien par la parodie. Transformer le prosaïque en langage wagnérien, exprimer le réel dans « la langue du Maître », c'est l'enjoliver, lui donner une profondeur qui frise la vacuité et la grandiloquence. À l'inverse, transposer Wagner dans le réel bourgeois, c'est s'assurer, dans le rire et le divertissement, une guérison accélérée de l'empoisonnement wagnérien. Nietzsche offre plusieurs pistes possibles de parodies, dont certaines semblent avoir été prises au pied de la lettre par des écrivains tels que Thomas Mann, Wedekind, ou Céard (« Terrains à vendre au bord de la mer », 1906), des parodies qui mettent en scène non pas des héros mythologiques, mais « le contenu réel de ces mythes ». Ernst Bloch demande quant à lui, dans « Héritage de ce temps » (« Erbschaft dieser Zeit », 1935) que l'on fasse subir à son œuvre l'épreuve carnavalesque. Le seul moyen, dit Bloch, de retrouver une certaine authenticité de l'œuvre wagnérienne « par-delà la pacotille onirique » du XIXe siècle bourgeois, c'est de les porter sur les tréteaux de la foire, de lui faire subir l'épreuve du roman de colportage. Enfin, dans « le Docteur Faustus » de Thomas Mann, Leverkühn avoue ses réticences à se consacrer pleinement à la musique. La plus importante est qu'il dit ne plus croire à l'œuvre d'art, à cette donnée obligatoirement mystificatrice que manie si bien Wagner. La parodie tristanienne apparaît alors non plus comme une émancipation lucide, mais comme un destin irrémédiable de toute littérature placée dans le sillage wagnérien, une fatalité propre à l'œuvre d'art moderne en général. Si la littérature wagnérienne parodie Wagner, c'est qu'elle en ressent le besoin tout autant qu'elle

n'en a pas le choix. S'y exprime la nostalgie des utopies volontairement perdues.

Cela, on le remarque particulièrement, chez d'Annunzio, Mendès (« le Chercheur de tares », 1898), Hermann Hesse, Céard, Lawrence, Schnitzler (« Vienne au Crépuscule » - « der Weg ins freie », 1908) et bien d'autres, dans le cas particulier des figures de dilettantes wagnériens. Ce dont il retourne ici est l'adéquation entre l'appel à la création ressenti au contact du « Tristan » de Wagner, et son impossibilité à rendre effective cette réalisation dans le monde dans lequel évolue le wagnérien. Le dilettantisme tragique, ce décadentisme typique, est un des traits essentiels du tristanisme en tant que maladie de civilisation. Plusieurs invariants de la figure du dilettante wagnérien permettent de se rendre compte de cet aspect, invariants qui tous gravitent autour d'un refus tristanien du principe de réalité. Dans toutes ces œuvres en effet on remarque l'établissement d'un hiatus, hiatus entre un amour à vivre et, concomitamment à ne pas vivre, entre une œuvre à faire mais infaisable, voire entre une politique, une action à mener mais qui ne sont pas menées. Le dilettante wagnérien singe le génie ; il « papillonne », hésite entre différentes formes d'existence et il n'arrive pas à se fixer ; il pratique le dilettantisme comme un épicurisme de l'esprit pour tromper l'ennui métaphysique ; enfin il ne se perçoit comme créateur qu'au contact de l'art (et non à partir de la relation que le Moi entretient avec le monde), autrement dit : la sensibilité artistique constitue pour lui un leurre dans l'appréciation qu'il peut faire de ses propres facultés.

À travers la figure du dilettante wagnérien, l'écrivain exorcise ses propres angoisses éprouvées au contact de l'œuvre wagnérienne, une peur d'être lui-même condamné par l'art wagnérien à jouer le rôle d'un dilettante. Cette peur, déclarée plus ou moins implicitement par de nombreux écrivains, prend 2 formes. La 1^{re} est celle qui présuppose que le compositeur et son œuvre ont signé une forme d'achèvement de l'art, achèvement par lequel la perfection signerait en même temps que la finalité suprême de l'art, rien d'autre que sa fin historique. Cette fin de l'art condamnant alors tout artiste à n'être qu'un épigone, un dilettante. La seconde peur est plus vaste et met en lumière une sorte d'impasse esthétique dont Wagner serait le symbole : Wagner aurait été le dernier à pratiquer l'utopie d'un lien esthétique-politique entre l'artiste et son public ; à faire croire que l'idée pourrait en ce monde trouver son incarnation plastique. Après lui, non seulement la réalisation pratique de l'Un et du Total, mais aussi l'utopie même de cette réalisation auraient définitivement battu de l'aile.

Bilan : métamorphoses du mythe sous le patronage de Wagner

Romans, pièces de théâtre, Opéras, textes poétiques divers, essais : le « Tristan » de Wagner a donné lieu au spectre des formes littéraires le plus large possible. On peut brièvement en donner la typo-chronologie suivante.

La 1^{re} série de textes relève d'un tristanisme décadent. C'est un tristanisme de l'excès, qu'il s'agisse d'excès thématiques ou d'excès formels : pessimisme mortifère, surenchérissement kitsch de la longueur et les moyens. Cet excès, marque d'une incomplétude ou d'une imperfection fondamentale, replonge l'œuvre à prétention mythique dans l'histoire, le particularisme et la contingence. Il devient difficile de hisser la matière, qui perd son primordial caractère d'évidence, au niveau du mythe. L'exhibition renforcée des données du mythe tristanien, leur soulignement esthétique crispé, l'ajout de considérations sur la stérilité artistique qui viennent redoubler le thème wagnérien de l'impuissance et de la souffrance métaphysiques des personnages, finit par confiner au pur esthétisme, un esthétisme décadent qui

les replace au centre même du processus historique qu'elles prétendaient éradiquer. L'excès, signe d'un vide nouveau autour duquel gravite une œuvre devenue bancale, lui fait encourir, même dans les cas les plus réussis, le risque du kitsch, de la complaisance esthétisante, et de la tautologie. Le drame métaphysique des héros wagnériens se dégrade en l'image d'individus confrontés dans une cyclicité sans fin à la crispation répétitive de leurs propres désirs. De fable, de pure fiction secrétée par la société à la façon d'une nécessité jusqu'à la dimension du culte, le tristanisme, quittant par bovarysme l'espace de la fiction, devient une banale mais terrible maladie de civilisation. Elle ne pouvait qu'être décadente dans la mesure même où l'être réel, dont la maladie consiste à ne plus pouvoir séparer réel esthétisé, enjolivé, et fiction sublime et sacrée, ne peut faire autrement que se ressentir comme démuné face au héros tristanien. Du sentiment de décadence, l'individu, se condamnant lui-même à l'impuissance et au dégoût de soi, devient réellement décadent : un jouisseur, un esthète, un impuissant, mais aussi un malade authentique, aussi bien du point de vue physiologique que psychanalytique. Le tristanisme, est non seulement un mal de civilisation que l'on peut désormais esthétiquement dater, une sorte d'impasse, mais aussi la condition même de l'artiste moderne, hanté par le spectre de la stérilité et du dilettantisme.

La 2e série de textes tristaniens témoigne d'une prise de conscience par rapport à ce tristanisme comme maladie de civilisation et intègre cette prise de conscience dans ses textes, qui subissent un certain détachement critique, ironique ou parodique : le tristanisme sérieux se poursuit, certes, mais de façon critique, réécrite, alternative. Ainsi, on refuse les présupposés hyperboliquement pessimistes de l'œuvre wagnérienne, son fond métaphysique, germanique, ses traits schopenhaueriens ou orientalisants. On lui donne un autre éclairage métaphysique. La désolidarisation des matières tristaniennes, de subies, commencent à être en partie choisies : on accepte que se séparent la mystique d'Éros et sa manifestation sensuelle unilatérale ; le corps souffrant ne l'est plus symboliquement mais réellement ; les personnages perdent leur statut mythique initial pour ne plus y accéder qu'à mi-parcours des œuvres en question. Le retour de l'histoire venant affleurer dans un mythe qui se disloque commence à être accepté et intégré à l'œuvre. On se moque des entichements à répétition dont sont gratifiés les chanteurs wagnériens, aussi sublimes à la scène que triviaux à la ville. Partition évoquée dans le chuchotement, touchée avec précaution, commentaires devenus clichés sur la mort d'amour, la prose oxymorique de l'œuvre, son hymne nocturne, son chromatisme brûlant : on se met à se moquer des excès de ritualisation et de sacralisation dont jouit en particulier cette œuvre wagnérienne. Le décadentisme tristanien est ensuite inversé sur l'œuvre wagnérienne elle-même, dont on exhibe des traits que l'on commence à considérer comme étant des marques de décadence : révéler le fond vénitien latent de « Tristan » devient ainsi un moyen pour dire son décadentisme consubstantiel. On demande enfin des « Tristan » moins univocement sublimes, métaphysiques que ne l'est l'œuvre wagnérienne. Même si les écrivains conservent une relation ambiguë avec ce deuil du génie, de l'œuvre totale, et des présupposés métaphysiques qui leur sont liés, cette donnée laisse moins planer son ombre angoissée dans la création littéraire tristanienne. Le drame de l'artiste tristanien, condamné au dilettantisme ou à l'imitation, est exprimé de façon beaucoup moins tragique. La parodie, la démythification érotisante sont pensées comme des moyens de rendre compte de l'impasse tristanienne. Elles n'empêchent pas les écrivains de sentir, de façon lucide, mi-amusée, mi-résignée, que la parodie n'est qu'une sorte de pis-aller par rapport à l'hypo-texte qu'elle prend à charge, qu'une échappée ambiguë par rapport au spectre angoissant de la non-crédation, de l'art épigonal. Mais l'art en mineur d'une œuvre qui se présente outrageusement elle-même comme majeure finit par représenter un âge de raison, une maturité de la littérature, son accession à la modernité, placée sous le signe de la référencialité ludique.

La dernière série de textes tristaniens se caractérise par un stade avancé, terminal, de réécriture du mythe. « Tristan » , chez Joyce, Leiris, Gracq (« la Presqu'île » , 1970) , Robbe-Grillet (« le Miroir qui revient » , 1984) , Balestrini (« Tristano » , 1964) ou Treichel (« Tristanakkord » , 2001) , devient un signifiant censé fonctionner par et pour lui-même, si riche d'histoire qu'il n'est plus besoin de le vivifier quand on l'évoque. C'est un stimulus pour l'imagination collective, un effet de captatio sur le lecteur. Il en résulte que le signifié lui-même finit, dans cette auto-suffisance du signifiant, par se vider de tout contenu. La sacralité, le mysticisme du tristanisme ne sont plus évoqués que pour en souligner l'absence en ce monde, absence considérée comme bénéfique ou au contraire comme catastrophique, et mise en parallèle avec l'affadissement du sacré en général, du christianisme en particulier, sphère avec laquelle il avait un rapport aussi privilégié que contradictoire. Le tristanisme est une donnée en voie de sédimentation, en voie de devenir un fragment culturel parmi d'autres, se perdant dans la conscience collective comme les ruines d'un ancien temple dans la sylve des éléments de culture plus actifs. L'omniprésence d'un tristanisme dégradé dans l'art de masse après s'être fourvoyé dans le culte bourgeois de la beauté montrerait la disparition du véritable foyer tristanien, proche du foyer divin. Éros s'évapore pour ne plus concerner que la littérature elle-même. Le désir tristanien devient alors celui du lecteur cultivé : la référence mythologique voilée mais décodée, le contrat mythologique rempli ou au contraire différé, modifié, sont des moyens de créer une sorte d'érotique de la lecture.

Notes

- 1) De Rougemont, « l'Amour et l'Occident » , Paris, Plon, (1972) (1956) (1938) , page 253.
- 2) Lettre à Mathilde Wesendonck du 10 avril 1859.
- 3) Prologue à « Tristan und Isolde » , l'Avant-Scène Opéra, pages 34-35-36.
- 4) Sur la question des sources médiévales du « Tristan » de Wagner, voir D. Buschinger, « le Moyen-âge » de Richard Wagner, Université de Picardie, Jules Verne, Amiens (2003) .
- 5) Lettre à Franz Liszt du 16 décembre 1854.
- 6) Sur Tristan et Schopenhauer, voir E. Sans, « Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne » , Paris, Klincksieck (1969) .
- 7) Sur ce point, se référer à : M. Petitjean, « L'extase tristanienne, une initiation métaphysique » , Paris, l'Avant-Scène Opéra, pages 34-35, 154-163.
- 8) Nietzsche, « la Naissance de la tragédie » , Paris, Gallimard, pages 124-129.
- 9) Thomas Mann, « Wagner et notre temps » , traduction F. Bertaud, Paris, le Livre de poche, Pluriel (1978) .
- 10) Les principaux textes que Paul Claudel consacre à Wagner sont « Richard Wagner » , « Rêverie d'un poète français » (1927) et « le Poison wagnérien » (1938).

11) Lettre de décembre 1907 à Jacques Rivière.

12) Paul Claudel, « Richard Wagner », « Rêverie d'un poète français », Paris, les Belles Lettres (1970) , page 63.

13) Propos tirés de la préface à la ré-édition de 1948 de « Partage de midi » .

14) Paul Claudel, « Mes idées sur le théâtre » , Paris, Gallimard (1966) , page 59.

15) Voir la plupart des essais contenus dans « Création littéraire et connaissance » (« Dichten und Erkennen » , 1955)

16) Les « Notes sur L'Opéra de quat'sous » (1929, 1931 et 1937) et « Notes sur l'opéra Grandeur » et « Décadence de la ville de Mahagonny » (1930 et 1937) .

17) Marcuse, « Éros et Civilisation » (Eros and Civilization » , 1955) , Paris, Minuit (1963) , page 109.

18) Dans son édition de « Chair mystique » , Séguier, « Bibliothèque décadente » (1995) , Jean de Palacio recense quelques 25 « Tristan » romanesques et poétiques, entre 1865 et 1923.

19) Ainsi des passages sur « Tristan » dans « la Prisonnière » .

20) De Jean d'Agrève de M. de Vogué (1897) à Aurélien d'Aragon (1944, chapitre 45) , les romans du couple amoureux placés explicitement sous le patronage du « Tristan » de Wagner sont fort nombreux.

21) A. Corbellari, Joseph Bédier écrivain et philologue, Genève, Droz (1997) .

22) Dans « Love, Honour and Artifice » (« Kümmerle Verlag » , Göppingen, 1989) , ouvrage consacré aux adaptations théâtrales du mythe de « Tristan » , E. Poletti recense, dans les pays de langue allemande, plus d'une vingtaine de pièces entre 1853 et 1919.

...

Entendre « Tristan » eut un impact énorme sur Bruckner, alors que l'on hésitait à mettre en exergue l'utilisation de l'harmonie wagnérienne. (La partition personnelle de Bruckner du « Tristan » ne comportait pas le texte chanté.) L'événement semble avoir transformé Bruckner, le talentueux musicien d'église, en un Symphoniste majeur. L'expérience de « Tristan » stimulera la poursuite de l'écriture de la Ire Symphonie. Après le voyage à Munich (il sera invité à revenir) , Bruckner va composer un Scherzo différent qui remplacera le Scherzo original ; bien qu'il finisse par considérer l'ancienne version comme étant définitive puisqu'il l'avait fait transcrire par son copiste Franz Schimatschek.

Parmi les copistes de Bruckner, citons : Karl (Borromäus) Aigner de Saint-Florian (qui fut l'un de ses élèves) ; un certain Carda, de Vienne ; Viktor Christ (qui fut l'un de ses élèves) ; Franz Hlawaczek de Vienne (qui a travaillé à plusieurs reprises pour Franz Schubert et son frère, Ferdinand) ; Leopold Hofmeyer (un ami proche de Steyr et un de

ses copistes les plus fiables) ; Johann (Giovanni) Noll (copiste à la « Hofkapelle » de Vienne) ; Karl Paur ; Franz Schimatschek (1812-1877) (altiste à l'Orchestre du Théâtre de Linz ; ami et copiste préféré du Maître) ; et Karl Tenschert qui a travaillé chez Franz Hlawaczek, à Vienne.

Le nouveau Scherzo est daté du 23 janvier 1866. Fait intéressant, la section du Trio original est demeurée intacte et sera incorporée dans le nouveau Scherzo.

Bruckner va se mettre à travailler sur l'Adagio dès l'achèvement du nouveau Scherzo. Il sera écrit entre le **27 janvier** et le **14 avril 1866**, comme en témoigne le manuscrit autographe. Il existe une autre partition incomplète de l'Adagio qui se situe à un stade antérieur de composition. Contrairement au nouveau Scherzo, ce fragment correspond (avec l'Adagio dûment rempli) au matériau musical mais il présente une structure différente. Il nous montre un Bruckner hésitant qui est à la recherche du fameux mouvement lent.

La Symphonie fut finalement créée à Linz, le **9 mai 1868**, avec Bruckner au pupitre. L'Orchestre était composé de membres du Théâtre de Linz. Bien que les exigences techniques de la Symphonie aient été au-delà de la capacité de l'Orchestre, la représentation fut un succès.

...

Loin de faciliter la reprise du « Ring », « Tristan und Isolde » avait besoin d'une antithèse : « les Maîtres-chanteurs de Nuremberg » (1868), la seule comédie de Wagner, se situera parmi les poètes-chanteurs de la ville bourgeoise et prospère de Nuremberg, joyau du XVI^e siècle. Wagner y crée son œuvre la plus symphonique, et y mène une réflexion profonde sur la nature et la valeur de l'art, développant sa théorie d'un « art du peuple » en son sens le plus pur. Œuvre plus réflexive et subtile que le fatal avenir d'une réception ultra-nationaliste ne le laisserait supposer, l'ouvrage, à la suite de « Tristan », affranchit les pensées de Wagner, qui se remet activement au projet tétralogique, après 12 ans d'interruption. Entre-temps, en mai 1864, Louis II de Bavière est entré dans la vie du compositeur, sauvant Wagner d'une banqueroute certaine. L'amitié exaltée entre un jeune monarque fantasque et dispendieux et un compositeur ruiné et ambitieux ne sera pas sans quelque indignité, et Wagner, de son propre aveu, n'y a pas toujours révélé le meilleur de sa personnalité. Mais le roi « ordonne » solennellement à son idole d'achever le « Ring » et lui en donne tous les moyens. « Siegfried » est terminé en février 1871 ; le « Crépuscule des Dieux », en novembre 1874. En tout, la Tétralogie aura connu 26 années de gestation.

Budapest

Une autre « révélation » frappe Anton Bruckner avant qu'il ne termine sa partition de la Ire Symphonie : celle de la création, à Budapest, de l'Oratorio de Franz Liszt, Sainte-Elisabeth ; nul doute que l'exemple de l'orchestration lisztienne sera aussi déterminante que celui de « Tristan » .

La ville est créée en 1873 par la fusion de Buda - alors capitale de la Hongrie - de Pest et de Óbuda. Le site de Budapest est similaire à celui d'Aquincum, un point de peuplement celte devenu capitale de la Pannonie inférieure

pendant l'époque Romaine. Les Magyars arrivent dans la région au IX^e siècle. Leur 1^{er} point d'implantation est pillé par les Mongols en 1241-1242. La ville est reconstruite et devient l'un des centres de la culture humaniste de la Renaissance au XV^e siècle. Après près de 150 ans de domination Ottomane, elle poursuit son développement et connaît son apogée avec l'épanouissement de l'ère industrielle aux XVIII^e et XIX^e siècles. Après la fusion de 1873 et l'accession de la ville au rang de seconde capitale de l'Autriche-Hongrie, Budapest atteint les proportions et les caractéristiques d'une ville mondiale. Marquée par les différentes traces léguées par l'Histoire, Budapest a notamment été l'épicentre de la révolution hongroise de 1848, de la République des conseils de Hongrie de 1919, de l'opération « Panzerfaust » en 1944, de la bataille de Budapest de 1945 et de l'insurrection de 1956.

Les villes de Pest et Buda étaient déjà désignées au début de la Renaissance comme une même entité, capitale et siège de la Cour du Royaume de Hongrie. Pest étant plus grande que Buda, le nom utilisé alors sur les cartes hongroises et étrangères était Pest-Buda mais il arrivait souvent que Buda-Pest soit préféré par les locuteurs magyarophones, notamment en raison des difficultés de prononciation de la forme officielle. Buda-Pest est ainsi utilisée sous cette forme dans l'ouvrage d'István Széchenyi, *Világ* en 1831. Lorsque les 2 communes, plus Óbuda, fusionnent en 1872, le nom de Budapest s'impose comme une évidence.

Le nom de Buda remonte à l'ère de la dynastie Árpád et désigne le site d'Aquincum. Lorsque le 1^{er} château est construit sur la petite colline à côté du Gellért-hegy, le site originel prend le nom d'Óbuda (vieux Buda) par opposition à Újbuda (nouveau Buda). L'étymologie de « Buda » renvoie à l'origine à un patronyme particulièrement répandu au Moyen-âge, réputé pour être celui du frère d'Attila, lequel roi des Huns aurait baptisé le site en son hommage. D'autres versions penchent pour une parenté de sens entre l'origine des toponymes Buda et Aquincum. Ainsi, certains voient dans Buda une déformation du terme slave « voda » (eau) et d'autres un mot d'origine celte. Aquincum signifiant par ailleurs « riche en eaux » en latin.

Le site de Pest était désigné à l'époque Romaine par le terme « Contra-Aquincum » par Ptolémée II. L'étymologie de Pest renvoie de manière plus étayée au slave « pec » qui signifiait « cavité rocheuse » ou « grotte », ou au vieux hongrois pest signifiant « fournaise ». Ces qualificatifs étaient en fait ceux de Pest-hegy, l'ancien nom de Gellért-hegy, colline pourtant située sur Buda. C'est au Moyen-âge que les quartiers agglomérés sur la rive opposée prennent le nom du mont. Le paradoxe est que la traduction allemande de Buda : « Ofen » renvoie au même sens que Pest. D'ailleurs, « Ofen » n'était pas « Buda » dans son intégralité mais bien la partie proche du mont Gellért.

S'il existait dès le paléolithique des implantations humaines aux environs de la ville actuelle, l'histoire connue de Budapest remonte à la cité Romaine d'Aquincum, fondée aux alentours de l'an 89 sur le site d'un ancien campement de « Celtes Eravi », où un rétrécissement du Danube facilite son franchissement, et proche de ce qui allait devenir Óbuda. De 106 jusqu'à la fin du IV^e siècle, la cité est la capitale de la province de la Pannonie inférieure (en latin Pannonia) avant de tomber aux mains des Huns et d'Attila, puis de leurs successeurs, les Goths et les Lombards. Aux environs de l'an 600, et pendant 3 siècles, la région est dominée par les Avars.

Venus de l'Oural, les ancêtres des hongrois, les Magyars, conduits par le prince Árpád dont la dynastie régnera jusqu'au XIII^e siècle, atteignent le bassin des Carpates en l'an 896 et viennent peupler le secteur d'Óbuda. La nation hongroise

est fondée un siècle plus tard, en l'an 1,000, avec le couronnement de son 1er roi, Étienne 1er, qui se convertit au catholicisme et sera canonisé sous le nom de Saint-Étienne. Malgré la destruction presque totale de la ville, à la suite d'une invasion mongole en 1241, Béla IV rompt avec la dynastie des Árpád qui avait dirigé leur royaume depuis d'autres cités, et installe la capitale à Buda en 1247 où il fait construire un château. La ville ne commence toutefois à se développer réellement qu'avec l'arrivée sur le trône des princes angevins. Après le déplacement de la résidence royale à Visegrád en 1308, la ville devient la capitale du pays en 1361. Sigismond de Luxembourg introduit le style Gothique à Buda où, à l'instar du Palais d'été de Visegrád, le Palais royal connaît une importante reconstruction. La ville atteint son âge d'or au XVe siècle pendant le règne de Mathias Corvin, dont l'épouse Béatrice de Naples, fait de la Hongrie un des foyers actifs de la Renaissance. Siège du Parlement à partir de 1298, Pest, sur l'autre rive du fleuve, affirme sa vocation commerçante.

Après la défaite de Mohács, la conquête de la majeure partie du pays au XVIe siècle par l'Empire Ottoman brise le dynamisme des 2 cités pendant près de 150 ans. En 1526, Pest tombe aux mains de l'envahisseur par le sud. Buda, défendue par son château, connaît le même sort 15 ans plus tard. Alors que Buda devient le siège d'un gouverneur turc, Pest est désertée par une grande partie de ses habitants lors de sa reconquête en 1686 par l'armée Impériale menée par Charles V de Lorraine. Les Habsbourg étaient restés rois de Hongrie depuis 1526, malgré la perte de la majorité du pays.

Au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, malgré le Grand Incendie de 1723 et une inondation dévastatrice en 1838 qui fit 70,000 morts, Pest connaît un fort taux de croissance grâce à un commerce très actif, contribuant très majoritairement à la croissance combinée des 3 villes. L'Université de Nagyszombat (aujourd'hui, Université Loránd Eötvös) , transférée à Buda en 1777 puis à Pest en 1784, joua un rôle important dans l'essor des 2 cités. La reconstruction de Buda, Pest et Óbuda ne commence vraiment que pendant la 2e moitié du XVIIIe siècle ; l'Impératrice Marie-Thérèse et l'archiduc Joseph (le gouverneur de l'Empereur) , contribuent à cette modernisation, mais la lenteur des réformes entraîne un soulèvement nationaliste en 1848. La fusion des 3 villes sous une administration commune prend effet une 1re fois en 1849, année de l'ouverture du Széchenyi Lánchíd, sous l'impulsion du gouvernement révolutionnaire, avant d'être révoquée à la suite de la reconstitution de l'autorité des Habsbourg. François-Joseph 1er écrase la révolte mais se voit contraint en 1867 de signer un compromis qui autorise les Hongrois à former leur propre gouvernement. La fusion des 3 villes est entérinée définitivement en 1873 par le gouvernement royal autonome hongrois issu de ce même compromis et donne naissance à une véritable capitale en réunissant Buda, Pest et Óbuda.

En 1900, la population de Pest dépasse celles de Buda et Óbuda réunies. Au cours du siècle suivant, la population de Pest sera multipliée par 20, alors que celles de Buda et d'Óbuda seront quintuplées. La population totale de la capitale unifiée est multipliée par 7 sur la période 1840-1900, atteignant 730,000 habitants.

Au cours du XXe siècle, la plupart des industries du pays venant se concentrer dans la ville, la croissance de la population se poursuit, touchant principalement l'agglomération. Ainsi, la population de Újpest est plus que doublée sur la période 1890-1910, et celle de Kispest est quintuplée entre 1900 et 1920. Les pertes humaines liées à la Première Guerre mondiale, et la perte de plus des 2 tiers du territoire de l'ancien royaume en 1920, ne causent qu'un trouble temporaire : Budapest demeure la capitale d'un État certes plus petit mais désormais souverain. En 1930, la ville

compte un million d'habitants, plus 400,000 en agglomération.

Le désir de reconquérir les territoires perdus pousse la Hongrie à soutenir l'Allemagne Nazie. Lors de la Seconde Guerre mondiale, les Juifs sont rassemblés dans le ghetto de Budapest. Environ un tiers des 250,000 habitants juifs de Budapest meurent à la suite du génocide Nazi perpétré pendant l'occupation allemande de 1944. Entre décembre 1944 et la fin de janvier 1945 dans des razzias nocturnes, les miliciens du Parti des Croix fléchées arrêtent les Juifs dans le ghetto ainsi que les déserteurs de l'armée hongroise ou ennemis politiques, les exécutent le long des rives du Danube et jettent les corps dans le fleuve. Une plaque commémorative a été posée le 16 avril 2005 en bordure du fleuve où des chaussures appartenant aux victimes sont fleuries.

En 1944, le diplomate suédois Raoul Wallenberg a sauvé au moins 10,000 Juifs hongrois. Budapest subit de graves dommages en 1945 lors de sa libération par l'Armée Rouge qui en profite pour installer un pouvoir communiste. À la fin de la guerre, la vieille ville fut reconstruite pierre par pierre. Budapest avait été presque entièrement détruite par les bombardements : 74 % des habitations et 97 % des usines avaient été ravagées.

...

Juillet 1865 : Pierre Lallement leaves Paris for America, taking the parts for an improved version of his recent invention, the bicycle, with him to Brooklyn, New York. Later in the fall, he settles in Connecticut and builds the bicycle, later taking it on a few test-rides around the New Haven area.

Août 1865 : The Olivier brothers and Georges de la Bouglise (Michaux bicycle company's financial backers) take a test ride of 500 miles (approximately, 805 kilometers) , from Paris to Avignon, on bicycles of 2 different designs ; Ist with Lallement's serpentine cast-iron frames, then, on wooden prototypes of a rigid wrought-iron frame design by Aimé Olivier and a mechanic named Gabert.

WAB 75

Helene Hofmann

Avant le 18 août 1865 : **WAB 75** - « Im April » (en avril) , lied en la bémol majeur pour voix soliste et piano. Composé à Linz sur le texte « Du feuchter Frühlingsabend » (un soir humide de printemps) du poète allemand (et écrivain pour le théâtre) Emanuel von Geibel (Pseudonyme : L. Horst) . Dédié à mademoiselle Helene Hofmann (la sœur de Pauline) , 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 » .

La datation de l'œuvre fut, pendant une longue période, incertaine : 1868 ou 1860-1865. Angela Pachovsky affirme avec plus de précision que « Im April » fut écrit avant le 18 août 1865.

Création à Vienne, le 5 février 1903.

1^{re} édition : D 2248, Bernhard Herzmannsky, édition Ludwig Döblinger, Vienne (1898) .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky (1997) , pages 23-27.

Du feuchter Frühlingsabend,
wie hab' ich dich so gern !
Der Himmel wolkenverhangen,
nur hie und da ein Stern.

Ein leiser Liebesodem
hauchet so lau die Luft,
es steigt aus allen Talen
ein warmer Frühlingsduft.

Ich möcht' ein Lied ersinnen,
das diesem Abend gleich,
und kann den Klang nicht finden,
so dunkel, mild und weich.

Le libraire et éditeur Libéral (politiquement actif) , Vinzenz Fink, est né le 13 février 1807 et est décédé le 13 février 1877. Il siégera comme conseiller paroissial provisoire (sous la bannière Libérale) , du 12 novembre 1856 au 3 février 1861. Il deviendra conseiller municipal de 1850 à 1868 et adjoint au maire de 1854 à 1856. Il agira comme 1^{er} Magistrat de la ville de Linz, de 1856 à 1861.

Emanuel von Geibel

Le poète allemand du Romantisme et du Classicisme, Emanuel von Geibel ou Franz Emanuel August Geibel (Pseudonyme : L. Horst) est né le 17 octobre 1815 à Lübeck et est mort le 6 avril 1884 à Lübeck. Fils du pasteur Réformiste Johannes Geibel et de la commerçante Elisabeth Louise Ganslandt, il fait ses études secondaires au Katharineum de Lübeck. En 1835, il entame une formation en théologie et en philologie Classique à Bonn, puis l'étend à Berlin où il devient ami avec le poète et botaniste Adelbert von Chamisso, l'écrivaine la comtesse Bettina von Arnim et le romancier Joseph von Eichendorff.

En 1838, l'archéologue et historien Ernst Curtius lui obtient une place de tuteur auprès de l'ambassadeur de Russie en poste à Athènes. Il restera quelques années en Grèce où il se prend de passion pour la poésie. Il revient en Allemagne en 1841 et s'installe dans la petite ville de Zierenberg située dans la Hesse. Il compose des poèmes notamment à la gloire des patriotiques Prussiens qui ont reçu un accueil chaleureux auprès du roi Frédéric-Guillaume IV de Prusse. Ce dernier lui alloue une rente viagère de 300 Thalers. Par la suite, il revient s'installer à Lübeck où il rédige sa poésie

sur le thème de la forêt.

En 1851, il tombe amoureux d'Amanda Trump, dit " Ada " (née le 15 août 1834 à Lübeck) , qu'il va épouser en 1852. La même année, il est nommé professeur honoraire de littérature allemande et de poésie, par un de ses admirateurs, Maximilien II de Bavière. Emanuel Geibel s'installe alors en Bavière dans la ville de Munich où il enseigne jusqu'en 1868. En 1853, ils auront une fille, Marie-Caroline (1853-1906) qui épousera Ferdinand Emil Fehling (le maire de Lübeck) . 2 ans plus tard, en 1855, son épouse, Amanda meurt et sera enterrée dans le cimetière « Alter Südfriedhof » de Munich.

En 1864, après la mort de Maximilien II, Emanuel Geibel se voit attaquer en raison de son tempérament amical envers la Prusse. En 1868, il perd sa rente viagère. Emanuel Geibel est membre du « Cercle » des poètes munichoïses « Die Krokodile » et de la « Table ronde » . Il va y faire entrer d'autres poètes dont Felix Dahn.

Revenu à Lübeck vers la fin de sa vie, il y meurt le 6 avril 1884. Il sera nommé citoyen d'honneur de sa ville natale de Lübeck.

Une partie de ses poèmes patriotiques à la gloire de la Prusse a été récupérée par la propagande National-Socialiste sous le pouvoir hitlérien. L'expression « l'esprit allemand doit prévaloir dans le monde » (« Am deutschen Wesen soll ») est tiré de sa poésie patriotique.

Ses œuvres comprennent, en outre, 2 tragédies : Brunhild (1857) et Sophonisbe (1868) , ainsi que des traductions en allemand de la poésie espagnole, française, grecque et latine. Il est l'un des représentants de la poésie lyrique de la période allant de 1848 à 1870. Il demeure, par ses poésies sentimentales, un poète du Romantisme et, par sa forme, un poète du Classicisme.

L'auteur Thomas Mann a immortalisé Emanuel Geibel dans son ouvrage « Les Buddenbrook » sous les traits du personnage Jean-Jacques Hoffstede, le « poète de la ville » de la maison Buddenbrook.

...

The German poet and playwright Emanuel von Geibel (Pseudonym : L. Horst) was born on 17 October 1815 at Lübeck and died on 6 April 1884 in Lübeck.

The son of a pastor, he was originally intended for his father's profession and studied at Bonn and Berlin, but his real interests lay not in theology but in Classical and Romance philology. In 1838, he accepted a tutorship at Athens, where he remained until 1840. In the same year, he published, in conjunction with his friend Ernst Curtius, a volume of translations from the Greek. His 1st poems in a volume entitled « Zeitstimmen » was published in 1841. In 1842, he entered the service of Frederick William IV, the king of Prussia, with an annual stipend of 300 thalers ; under whom he produced « König Roderich » (1843) , a tragedy ; « König Sigurds Brautfahrt » (1846) , an epic ; and « Juniuslieder (1848) , lyrics in a more spirited and manlier style than his early poems.

In 1851, he was invited to Munich by Maximilian II of Bavaria as honorary Professor at the University, and he relinquished his Prussian stipend. While in Munich, he was at the center of the literary circle called « Die Gesellschaft der Krokodile » (The Crocodile Society) , which was concerned with traditional forms. In 1852, he married Amanda Trummer and, the next year, they had a daughter, Ada Marie Caroline. A volume of « Neue Gedichte » , published at Munich in 1857, and principally consisting of poems on Classical subjects, denoted a further considerable advance in his objectivity. The series was worthily closed by the « Spätherbstblätter » , published in 1877. He had left Munich, in 1869, and returned to Lübeck, where he remained until his death.

His works further include 2 tragedies : Brunhild (1858 ; 5th edition, 1890) and Sophonisbe (1869) , plus translations of French and Spanish popular poetry. Beginning as a member of the group of political poets who heralded the revolution of 1848, Geibel was also the chief poet to welcome the establishment of the Empire, in 1871. His strength lay not, however, in his political songs but in his purely lyric poetry, such as the fine cycle « Ada » and his popular love-songs. He may be regarded as the leading representative of German lyric poetry, between 1848 and 1870.

Geibel's « Gesammelte Werke » were published in 8 volumes (1883 ; 4th edition, 1906) ; his « Gedichte » have gone through about 130 editions. An excellent selection in 1 volume appeared in 1904.

For biography and criticism, see :

Karl Goedeke, Emanuel Geibel (1869) .

Wilhelm Scherer's address on Geibel (1884) .

Karl Theodor Gaedertz, Geibel-Denkwürdigkeiten (1886) .

Carl Conrad Theodor Litzmann, Emanuel Geibel, aus Erinnerungen, Briefen und Tagebüchern (1887) .

Biography by Carl Leimbach (2nd edition, 1894) .

Biography by Karl Theodor Gaedertz, (1897) .

...

The German poet Franz Emanuel August Geibel who was the centre of a circle of literary figures drawn together in Munich by Maximilian II of Bavaria. This group belonged to the « Die Gesellschaft der Krokodile » (Society of the Crocodiles) , a literary Society that cultivated traditional poetic themes and forms.

After completing his University studies at Bonn and Berlin, Geibel devoted himself to travel and became, in 1838, tutor to the Russian ambassador in Athens. In 1840, his extremely successful « Gedichte » (Poems) appeared. It ran to 100 editions in his lifetime and earned him a pension from the king of Prussia, Frederick William IV. Returning to Lübeck, he taught at the « Gymnasium » until 1852, when Maximilian called him to Munich as an honorary professor of German literature and aesthetics. In 1868, he was dismissed by Maximilian's successor because of his support of

Prussian hegemony ; King William (Wilhelm) I of Prussia responded by reinstating his pension. From 1868, Geibel lived in Lübeck.

Geibel's lyrics (« Zeitstimmen » , Voices of the Times, 1841 ; « Junius-Lieder » , June Songs, 1848 ; and « Spätherbstblätter » , Leaves of Late- Autumn, 1877) reflect the taste of the time : Classical, idealistic, and nontopical. He also made excellent translations of Romantic and ancient poets and published, with Paul von Heyse, « Spanisches Liederbuch » (Spanish Songbook, 1852 : some of its lyrics later set to music by composer Hugo Wolf) as well as « Klassisches Liederbuch » (Classical Songbook, 1875) .

...

Franz Emanuel August Geibel (geboren 17. Oktober 1815 in Lübeck ; gestorben 6. April 1884 ebenda) war ein deutscher Lyriker. Pseudonym L. Horst.

Franz Emanuel Geibel wurde als siebtes von acht Kindern in der Fischstraße 25 in Lübeck geboren. Der Sohn des reformierten Pfarrers Johannes Geibel und der Kaufmannstochter Elisabeth Louise Ganslandt (1778-1841) , der Schwester von Röttger Ganslandt, besuchte das Katharineum zu Lübeck, bis er ab 1835 in Bonn anfangs Theologie und dann ausschließlich Klassische Philologie studierte. Hier schloß er sich 1834 der Burschenschaft Ruländer Bonn an. In Bonn lernte er auch Karl Marx und Karl Grün kennen. Mit Moriz Carrière und andere bildeten sie ein « Dichterkränzchen » in Bonn und Berlin.

Danach ging er nach Berlin, wo er 1836 während seiner Studien mit Chamisso, Bettina von Arnim und Eichendorff Freundschaft schloß. Bevor er nach Griechenland abreiste, stellte Geibel den Antrag, an der Universität Jena zu promovieren. Er wurde dabei von Georg Friedrich Heinrich Rheinwald unterstützt. Geibel erhielt den Dokortitel in absentia, ohne eine schriftliche Dissertation, die nachzuliefern er versprochen hatte, eingereicht zu haben. 1838 erhielt er durch seine Beziehungen gemeinsam mit Ernst Curtius eine Anstellung als Hauslehrer beim russischen Gesandten in Athen ; das Griechenland-Erlebnis wurde bestimmend für seine klassische Dichtung. Nach seiner Rückkehr weilte er 1841 und 1842 einige Zeit auf Schloß Escheberg bei Zierenberg und veröffentlichte die ersten Gedichte ; insbesondere die patriotisch-preußenfreundlichen fanden beim preußischen König Friedrich Wilhelm IV. großen Anklang. 1842 erhielt Geibel von ihm eine (die bisherigen kärglichen und unsteten Einkunftsverhältnisse behebende) lebenslange Pension von 300 Talern. Diese ermöglichte ihm, die ungeliebte Hauslehrertätigkeit aufzugeben und sich nur noch seiner dichterischen Neigung und ausgedehnten Reisen zu widmen. Im Forsthaus Waldhusen im Lübecker Stadtteil Kücknitz verbrachte Geibel mehrmals seine Sommerfrische und schuf dort 1847 das Gedicht Aus dem Walde. Er war ein aktives Mitglied der Jung-Lübeck genannten Erneuerungsbewegung.

1851 verliebte er sich in die erst 17 Jahre alte Amanda (« Ada ») Trummer (geboren 15. August 1834 in Lübeck) , die er 1852 heiratete. Die Hochzeit wurde im Lübecker Gartenrestaurant Lachswehr gefeiert, dessen « stillen Garten mit dem schattigen Ulmengang » er in einem Gedicht besang. 1852 erhielt er eine Ehrenprofessur für deutsche Literatur und Poetik von seinem Bewunderer, Maximilian II. Geibel zog nach München und unterrichtete dort bis 1868. 1853 wurde die Tochter Ada Marie Caroline (1853-1906) geboren, die spätere erste Frau von Emil Ferdinand Fehling. Schon zwei Jahre später starb seine Frau Amanda hier am 21. November 1855 und wurde auf dem Alten Südfriedhof

beigesetzt. Geibel förderte auch den über Lübeck nach München gekommenen Wilhelm Jensen. Nach dem Tode Maximilians II. 1864 wurde Geibel wegen seiner preußenfreundlichen Gesinnung angefeindet ; er verlor 1868 seine (vom bayerischen Königshaus zugewandte) lebenslange Pension. Geibel verließ den Münchner Dichterkreis Die Krokodile und die königliche Tafelrunde, an denen er seit 1852 beteiligt gewesen war.

Als der preußische König Wilhelm am 12. September 1868 Lübeck besuchte, begrüßte Geibel den Gast mit jenem Gedicht, durch das er bei König Ludwig II. in Ungnade gefallen war und das somit Anlass für die Rückkehr des Dichters in seine Vaterstadt wurde.

In den Jahren 1873 bis 1875 verbrachte er die Sommer in Schwartau, wo er in der näheren Umgebung wanderte. Emanuel Geibel starb am 6. April 1884 in Lübeck, wo er als Stadtdichter verehrt und zum Ehrenbürger ernannt worden war. Seine Grabstelle befindet sich auf dem Burgtorfriedhof. Den meisten heutigen Lübeckern ist er durch sein Gedicht Zu Lübeck auf der Brücken bekannt. Darin geht es um den Gott Merkur, der als Statue auf der Puppenbrücke steht.

Geibel war ein Spätromantiker, dessen Werke in ihrer Formvollendung einem klassizistischen Schönheitskult folgten. Sie waren noch vom Stil der Romantik beeinflusst, als diese längst verstrichen war. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war er einer der bekanntesten deutschen Dichter. Seine patriotischen Gedichte standen in scharfem Kontrast zu den Werken der Jungdeutschen und der Naturalisten, von denen er heftig angegriffen wurde. Sein erstes Gedicht veröffentlichte er im Deutschen Musenalmanach für das Jahr 1834 von Adelbert von Chamisso und Gustav Schwab unter Pseudonym.

Sein wohl bekanntestes Werk ist das Gedicht Wanderlied, auch bekannt als Der Mai ist gekommen, das er 1841 auf dem Weg nach Schloß Escheberg zu verfassen begann. In der Vertonung von Justus Wilhelm Lyra aus Osnabrück wird Der Mai ist gekommen am Vorabend des 1. Mai in Osnabrück, Lübeck und anderen Orten bis heute öffentlich gesungen.

Teile seiner Gedichte wurden auch im Nationalsozialismus verwendet. Das Schlagwort « Am deutschen Wesen mag die Welt genesen » wurde seinem Gedicht Deutschlands Beruf von 1861 entnommen, obgleich mit dem « deutschen Wesen », im Gegensatz zur späteren Interpretation im Sinne von « Art und Weise » beziehungsweise von « deutscher Kultur / Rasse » im Sinne der NS-Ideologie, das Bestehen Deutschlands als Einheit, als ein Staat (als ein Wesen, bei Beibehaltung der kulturellen Vielfalt) zu verstehen ist ; das Gedicht ist ein Aufruf Geibels an die deutschen Einzelstaaten zur Einigung hinter einem neuen Kaiser. Nach Ausschluss Österreichs aus dem als Deutschland definierten Gebiet (kleindeutsche Lösung) nach 1866 und dem Deutsch-Französischen Krieg sah Geibel diesen Aufruf 1871 noch verwirklicht. Geibel versuchte sich auch als Dramatiker, zum Beispiel beim Opernlibretto Loreley, jedoch ohne großen Erfolg. Bedeutender sind seine Übersetzungen französischer, spanischer, griechischer und lateinischer Lyrik.

Theodor Fontane setzte Geibel ein literarisches Denkmal in der Prägung « Geibelei » , unter der er schöne, aber formal stereotype Lyrik verstand, die sich mit beliebigen Inhalten füllen ließe. Theodor Storm echauffierte sich noch beim Mahl, das im Rahmen der Verleihung der Ehrenbürgerwürde der Stadt Husum für ihn abgehalten wurde, darüber, daß sein Werk zeit seines Lebens hinter das von Geibel zurückgestellt wurde.

Thomas Mann verewigte Geibel in den Buddenbrooks in der Figur des Jean-Jacques Hoffstede, des « Dichters der Stadt », der beim großen Familienfest im Hause Buddenbrook am Anfang des Buches ein paar Zeilen, die er eigens zu diesem Anlass zu Papier gebracht hatte, zum Besten gibt. Allerdings gilt auch Wilhelm Buschs Bildergeschichte Balduin Bählamm, der verhinderte Dichter als spöttischer Kommentar zu Emanuel Geibel und den Kreisen, in denen er sich bewegte.

Am 9. Dezember 1868 wurde Geibel Ehrenbürger der Stadt Lübeck.

Am 18. Oktober 1889 errichtete man ein Denkmal auf dem Geibelplatz, das von Hermann Volz geschaffen wurde, in Lübeck.

Die 1920 gegründete Dritte Mädchenschule Lübecks wurde 1934 in Emanuel-Geibel-Mittelschule umbenannt ; seit 1960 heißt sie Emanuel-Geibel-Realschule.

1894 wurde in Wien Rudolfsheim-Fünfhaus (15. Bezirk) die Geibelgasse nach ihm benannt.

In Kiel-Schreventeich wurden 1900 sowohl die Geibelallee als auch der Geibelplatz nach ihm benannt.

Emanuel-Geibel-Straßen oder Geibelstraßen gibt es und andere in Bremen-Findorff, Bremerhaven-Lehe, Büdelsdorf, Dinslaken, Diedelsheim, Erfurt, Flensburg, Hamburg, Hannover, Leipzig, Norderstedt, Reutlingen, Speyer und Wiesbaden.

« La Légende de Sainte-Elisabeth » de Franz Liszt

15 août 1865 : Anton Bruckner est en visite à Budapest, à l'occasion de la Ire exécution de l'Oratorio « la Légende de Sainte-Elisabeth » de Franz Liszt, dirigé par le compositeur dans la salle de concert municipale qui sert également de salle de bal. Liszt a commencé cette grande fresque sacrée, retraçant la vie de la Sainte emblématique de Hongrie, en 1857 à Weimar et terminé à Rome en 1862. La composition se situe à l'époque même où Liszt se souvient de son ancienne patrie, pour retisser avec elle des liens distendus, parallèlement à son intérêt pour le style dramatique et musical de Richard Wagner, dont il était devenu un ardent défenseur. Le récit retrace le déroulement de la vie riche en conflits et en images fortes d'Elisabeth, devenue ensuite patronne de la Hongrie. Liszt n'oublie pas de soigner la veine théâtrale du sujet, tout en suscitant d'un bout à l'autre une réflexion méditative et lyrique.

Écrite dans le plus pur style Romantique pour doubles chœurs mixtes, chœur d'enfants, 9 voix solistes et grand orchestre, cette « Légende » dure un peu plus de 2 heures et mobilise tout le langage qu'affectionnait Liszt à la fin des années 1850 : écriture tonale et consonante, mais empreinte de chromatismes et de modulations riches ; nombreux contrastes dans les sections ; organisation interne largement soumise aux caprices du livret ; richesse et beauté de l'orchestration, que l'on ne pourra pourtant pas qualifier d'originale. La principale faiblesse de l'œuvre est indéniablement son livret, long, un peu bavard, jamais très intéressant, qui ne risque pas de passionner le mélomane. L'histoire de Sainte-Élisabeth, que Liszt a transcrit scrupuleusement, aurait appelé sans peine à être condensée et synthétisée pour donner à l'Oratorio plus de tension et de solidité. De fait, malgré le talent du compositeur et la beauté de sa musique, des longueurs pointent souvent, en particulier dans la 2e moitié de la Ire des 2 parties. De

plus, les sinuosités dramaturgiques du texte amènent Liszt à explorer une diversité de climats tellement large que l'œuvre en apparaît quelque peu éclatée et diffuse, comme une suite de tableaux trop variés pour que l'on puisse, à l'écoute, en percevoir l'unité.

Pourtant, l'œuvre a son charme et ses qualités ; si l'on est pas au niveau de « Christus » ou de « Via Crucis », les 2 chefs d'œuvre de Liszt dans ce répertoire, composés plus tardivement et sur la base d'un texte plus convaincant, la musique de la « Légende » n'en reste pas moins un monument de Romantisme et de poésie, dont l'auditeur appréciera la subtilité dès le magnifique Prélude, pur, vierge de toute pesanteur, où une écriture extrêmement fine et subtile se déploie dans des atmosphères éthérées tout à fait caractéristiques de la plus grande partie de l'Oratorio. Les amateurs de Franz Liszt ne seront pas déçus, le compositeur est bien là, inspiré et toujours impressionnant dans la richesse de ses instrumentations, typiquement Romantiques mais plus que séduisantes ; la qualité mélodique des passages grandioses et le raffinement des plus intérieurs force l'admiration et fait de cette œuvre une attraction indéniable pour qui apprécie la « grande musique », spectaculaire et pleine de bonnes intentions, qui caractérise l'époque de sa composition. Bien sûr, tout cela est un peu long, un peu redondant, souvent dispersé, mais la séduction de la pure musique permet de compenser partiellement les défauts structurels et formels de l'œuvre.

AB 63 : Franz Liszt

Le compositeur, transcriteur et pianiste virtuose hongrois (de l'Empire d'Autriche) Franz Liszt (Liszt Ferenc) est né le 22 octobre 1811 à Doborján (aujourd'hui Raiding, en Autriche) et est mort le 31 juillet 1886 à Bayreuth.

Liszt est le père de la technique pianistique moderne et du récital. Avec lui naissent l'impressionnisme au piano, le piano orchestral (Mazeppa, la 4e Étude d'exécution transcendante) et le piano littéraire (les Années de pèlerinage). Innovateur et promoteur de l'« œuvre d'art de l'avenir » (la « musique de l'avenir » étant une invention des journalistes de l'époque) Liszt influença et soutint plusieurs figures majeures du XIXe siècle musical : Richard Wagner, Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns, Bedřich Smetana, Edvard Grieg et Alexander Borodine. Aussi féconde que diverse, son œuvre a inspiré plusieurs courants majeurs de la musique moderne, qu'il s'agisse de l'impressionnisme, de la renaissance du folklore, de la musique de film ou du dodécaphonisme sériel.

Franz Liszt grandit dans un milieu familial plutôt mélomane. De 1804 à 1809, son père, Adam Liszt a servi comme second violoncelle dans l'orchestre Esterházy. Chargé à partir de 1809 de l'administration du cheptel ovin de Raiding, Adam Liszt organise des soirées musicales avec quelques interprètes locaux.

De santé fragile, Franz Liszt manque à plusieurs reprises de succomber à des fièvres. À 6 ans, il chante de mémoire le thème du Concerto en ut dièse mineur de Ferdinand Ries que son père a joué quelques heures plus tôt. Adam Liszt décide de lui enseigner le piano. En moins de 2 ans, Liszt aborde l'essentiel de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven. Conscient de ces progrès, Adam Liszt souhaite faire de son fils un enfant prodige, sur le modèle du jeune Mozart. Grâce au soutien financier de quelques nobles hongrois, la famille Liszt s'installe à Vienne en 1822. Franz Liszt suit les cours de piano de Carl Czerny et les cours de composition d'Antonio Salieri. Ainsi préparé, il donne son 1er concert public à la « Landständischer Saal », le 1er décembre 1822. Organisé

quelque mois plus tard, le concert de la « Redoutensaal » (Salle de bal) a inspiré une légende biographique populaire : Beethoven serait venu l'embrasser sur scène. En réalité, Beethoven n'a pas assisté à ce concert. Il semblerait néanmoins qu'il ait écouté Liszt chez Czerny et l'ait chaleureusement félicité pour la qualité de son jeu.

Devenu un pianiste reconnu, Liszt entreprend une tournée européenne en 1823. Elle est interrompue par un long séjour à Paris. Échouant à intégrer l'École royale de musique et de déclamation du fait de son statut d'étranger, Liszt multiplie les concerts privés et publics. Le 7 mars 1824, il joue au Théâtre-Italien. Son interprétation séduit la presse parisienne. Il est désormais couramment connu sous le sobriquet de petit Litz. Liszt étudie parallèlement la composition avec Anton Reicha et Ferdinando Paër. Il écrit un Opéra, « Don Sanche ou le Château de l'amour » qui ne connaît qu'un succès mitigé. Il conçoit également une série de 12 études, le esquisse des futures Études d'exécution transcendantes.

De 1824 à 1827, Liszt effectue de nombreuses tournées en Angleterre et en France. Celles-ci rapportent à Adam Liszt un revenu important : il dispose vers 1827 d'un capital de 60,000 francs qu'il investit chez les Esterházy. Au cours de l'été 1827, Liszt tombe malade et séjourne dans une ville d'eau, Boulogne-sur-Mer. Il se rétablit, mais son père meurt. En l'absence de l'autorité paternelle, Franz Liszt met fin à sa carrière d'enfant prodige.

Comme en témoignent notamment ses correspondances, Liszt est un grand séducteur et connaît de nombreuses et célèbres femmes avant d'embrasser la carrière religieuse.

Après s'être séparé de Marie d'Agoult, en 1844, il rencontre à Kiev, en 1847, la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein qui lui conseille d'interrompre ses tournées de concert pour se consacrer à la composition. C'est en 1848 qu'il s'installe à Weimar en tant que Maître de chapelle où le grand-duc l'avait nommé en 1842. Débute alors une nouvelle période pendant laquelle il compose ses Poèmes symphoniques, avec l'aide de son secrétaire particulier Joseph Joachim Raff et d'un matériel unique : le piano-melodium. Il se consacre également à la direction des œuvres de ses contemporains. Autour de lui se rassemblent de nombreux élèves (parmi lesquels Hans von Bülow, qui deviendra son gendre) auxquels il fait découvrir Hector Berlioz, Richard Wagner, Camille Saint-Saëns. Toutefois, son talent et ses idées novatrices n'étant pas du goût de tout le monde, les conservateurs ne manquent pas de lui mener la vie dure, ce qui le conduit à démissionner de son poste le 18 décembre 1858. Jusqu'à cette date, Weimar est grâce à lui un centre exceptionnel de création et d'innovation. Après avoir tenté sans succès d'obtenir auprès du Pape son divorce, Carolyne se sépare de Liszt, qui entre dans les ordres mineurs en 1865. Il profite de son séjour à Rome pour découvrir la musique religieuse de la Renaissance.

Il se retire à Rome en 1861 et rejoint l'Ordre franciscain en 1865, recevant la tonsure et 4 Ordres mineurs de l'Église catholique. Sa mère, Anna, meurt le 6 février 1866.

Le Poème symphonique

L'influence de Franz Liszt sur les formes musicales est plus grande qu'on a coutume de le croire bien que certains manuels tendent à vouloir réduire son rôle. Elle a été considérable dans le Poème symphonique, la sonate, la

transcription et la rhapsodie.

Bien qu'on en attribue souvent la création à Hector Berlioz avec la « Symphonie fantastique » voire à Beethoven avec l'Ouverture d'Egmont, c'est Liszt qui l'a théorisé et en a fait une forme musicale quasi indépendante. La principale caractéristique du Poème symphonique, particulièrement apparente dans l'œuvre de Liszt est qu'il est conçu comme une « musique à programme », ancêtre de la musique de film cinématographique, c'est-à-dire qu'il cherche à suggérer musicalement quelque chose. Il peut s'agir d'un tableau (« la Bataille des Huns »), d'une pièce de théâtre (« Hamlet », « Tasso »), d'un poème (« Ce qu'on entend sur la montagne », « Mazeppa », « Héroïde funèbre », « les Idéaux »), d'une figure mythologique (« Orphée », « Prométhée ») d'une ambiance de la vie courante (« Bruits de fêtes »), voire d'une vie (« Du berceau à la tombe »). Il ne s'agit cependant là que d'une suggestion : on restitue l'esprit et non la lettre, comme dans un Lied ou dans les Symphonies de Berlioz, de la chose décrite ce qui laisse une grande liberté de ton au compositeur. Cette liberté, Liszt en use plus ou moins selon le thème qu'il s'est choisi, comme le montre la typologie de Claude Rostand : dans « la Bataille des Huns », et « Mazeppa », qui suit les inflexions du poème de Victor Hugo dont il est tiré, nous sommes au plus près du descriptif, « Prométhée » et « Hamlet » dérivent déjà vers l'analyse psychologique, quand « les Préludes », « les Idéaux » et « Bruits de fêtes » sont des œuvres symboliques et contemplatives. Par là, en tous cas, Liszt se maintient à mi-chemin entre la musique à programme « stricto sensu » de type Berlioz dans la « Symphonie fantastique » et la musique pure de type Beethoven. Le Poème symphonique est relativement court (une vingtaine de minutes) et renoue avec les dimensions des Symphonies de Mozart, par opposition aux « Faust-Symphonie » et « Dante Symphonie », qui durent environ 1 heure. Enfin, le Poème symphonique, tout en possédant une structure interne solide, ne présente pas de coupure et est joué d'un trait, ce qui le rapproche de l'esthétique des Opéras de Wagner : un véritable cri en 3 actes.

La cause musicale : la musique de l'avenir

« Ma seule ambition de musicien était et serait de lancer mon javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir. » (Franz Liszt)

C'est en pleine tourmente révolutionnaire, alors que courent de nombreuses rumeurs, dont se fait écho « la Revue » et gazette musicale de Paris, que Liszt accepte le poste de Maître de chapelle à Weimar. Il est rejoint quelques mois après (en juin 1848) par Carolyne qui tente alors d'obtenir le divorce. Dès son installation, son activité commence avec la création, le 11 novembre, de l'Ouverture du « Tannhäuser » de Richard Wagner puis celle de l'Opéra entier, le 16 janvier 1849. En août, il organise une célébration en l'honneur du centenaire de Goethe où il crée des pièces composées pour l'occasion (« le Prométhée ») ainsi que le « Lohengrin » de Wagner. Peu à peu, sa vie s'organise avec l'engagement de Joachim Raff comme secrétaire musical, puis l'installation à l'Altenburg, entrecoupée de séjours à Bad Eilsen (fin 1849, Liszt y écrit, en collaboration avec Carolyne, « Des bohémiens et de leur musique en Hongrie ») la participation à de nombreux organismes musicaux (la « Neu Weimar Verein » dont il est président), et, enfin, l'organisation de nombreux Festivals musicaux à Karlsruhe, et à Ballenstedt. De nombreux disciples le rejoignent : Hans von Bülow, Peter Cornelius et Carl von Tausig.

Rapidement, Liszt devient l'introducteur privilégié de la « musique de l'avenir ». Outre Richard Wagner, il fait

beaucoup pour Hector Berlioz avec 2 « semaines Berlioz » (en 1852 et en 1854, où le compositeur français dirige ses propres œuvres en alternance avec Liszt) ainsi que pour ses élèves (création en 1851 du « Roi Alfred » de Joachim Raff, et, en 1857, du « Barbier de Bagdad » de Cornelius) . Par ailleurs, il aide à la redécouverte de chefs-d'œuvre oubliés (création de l'Opéra de Franz Schubert « Alphonse et Estrella ») , et crée ses propres œuvres (la Sonate en si mineur par Hans von Bülow, en 1857, et la plupart des Poèmes symphoniques) . Cependant, cette activité ne rencontre pas les succès espérés. Tout d'abord parce que Liszt manque de moyens et doit sans cesse demander au grand-duc des crédits supplémentaires. Or, en 1857, le grand-duc Charles-Alexandre engage un nouvel intendant, Franz Dingelstedt pour qui les priorités financières vont au théâtre, et qui lui voue par ailleurs une profonde jalousie. Ensuite, du fait des réticences de plus en plus marquées envers la « musique de l'avenir » . Déjà, en 1849, la grande-duchesse avait dû acheter des billets et les distribuer à quelques-uns de ses amis afin d'éviter que « Lohengrin » ne fût créé au sein d'une salle quasiment vide. Puis les contestations demeurent constantes, et connaissent une expression décisive en 1858 lors d'une cabale lancée à l'encontre du « Barbier de Bagdad » du protégé de Liszt, Cornelius. En conséquence, Liszt renonce définitivement à ses fonctions de chef d'orchestre. Il y revient encore de manière intermittente à Weimar, mais le manifeste des tenants de la « Tradition » (Johannes Brahms, Josef Joachim) , publié en 1860, achève de le décourager.

Wagner : l'amitié artistique

La Ire rencontre a lieu en 1840, alors que Richard Wagner, jeune compositeur inconnu et misérable, demande de l'aide à Liszt, qui connaît déjà un succès considérable. Après quelques années d'une relation peu soutenue, la correspondance épistolaire se fait de plus en plus intense. Dans ces lettres, Wagner réaffirme sans cesse son besoin pressant d'argent. Liszt tente de satisfaire comme il peut les désirs de son protégé, dont il commence à apprécier les œuvres : en 1849, il monte « Tannhäuser » , qui est un succès phénoménal. En 1853, Liszt passe à Paris et en profite pour revoir ses enfants et les présenter à Wagner. La fille cadette, Cosima, se mariera plus tard avec le compositeur allemand. Il organise par ailleurs à Weimar une « semaine Wagner » à cette même date.

Revenu à Weimar, Liszt continue de diriger les œuvres de Wagner toujours avec le même succès, ce dont Wagner le remercie en ces termes :

« Merci, ô mon Christ aimé. Je te considère comme le sauveur lui-même. »

La correspondance continue, s'amplifie même au cours des années, jusqu'en 1859 : alors que Wagner ne cesse de demander de l'argent à Liszt, ce dernier ne peut accéder à ses requêtes, car lui-même est en période de vaches maigres. Wagner s'en agace. La même année, surgit un autre sujet de friction : l'influence musicale de Liszt sur Wagner, influence que ce dernier a toujours refusé de reconnaître publiquement. En juin et août, peu après les Ires auditions du prélude de « Tristan und Isolde » , le musicologue Richard Pohl a fait paraître un panégyrique dans lequel il attribue directement à Liszt la substance harmonique de l'œuvre. Le 7 octobre, Wagner écrit à Bülow :

« Il y a nombre de sujets sur lesquels nous sommes tout à fait francs entre nous ; par exemple, que je traite l'harmonie de manière tout à fait différente depuis que je me suis familiarisé avec les compositions de Liszt. Mais

quand l'ami Pohl le révèle au monde entier, qui plus est en tête d'une notice sur mon Prélude, c'est pour moi une indiscretion ; ou dois-je penser que c'est une indiscretion autorisée ? »

Ces tensions amènent une rupture éphémère puisque dans la même année Wagner et Liszt renouent le contact.

Les 2 compositeurs se brouillent de nouveau quelques années plus tard au sujet de Cosima, la fille de Liszt, alors que Wagner s'intéresse à elle depuis quelques années. Or, la jeune fille est déjà mariée avec Hans von Bülow, ancien élève de Liszt, et a 25 ans de moins que Wagner ; celui-ci et Cosima s'avouent néanmoins leur amour. En 1870, Liszt décide alors de couper les ponts avec le couple.

Wagner tente de regagner, sous un flot d'éloges épistolaires, l'estime de « son Christ » . À la suite de quoi, la correspondance reprend. Liszt pardonne aussi à sa fille. L'inauguration du « Palais des Festivals » de Bayreuth par Wagner est l'occasion de démonstrations réciproques d'amitié. Liszt assiste, en 1882, à la Ire représentation de « Parsifal » , qui suscite chez lui un enthousiasme des plus puissants : « Mon point de vue reste fixe : l'admiration absolue, excessive si l'on veut. » , répond-il à la princesse de Sayn-Wittgenstein, sa compagne en titre. Mais en 1883, Liszt apprend la mort de Wagner. Sa seule réaction est « Pourquoi pas ? » , puis, quelques minutes après, « Lui aujourd'hui, moi demain. » . Franz Liszt meurt 3 ans plus tard.

...

Fin-août 1865 : Richard Wagner completes his prose draft of the story of « Parsifal » .

9 septembre 1865 : The 46 year old Franz von Suppé produces his Operetta, « Die schöne Galatea » , in Vienna. He begins a 17 year stint as « Kappellmeister » at the « Carltheater » .

...

In Iglau (Bohemia, Austrian Empire) , the 5 year old Gustav Mahler has already displayed an extraordinary talent for reproducing tunes and other sounds on his toy accordion, begins taking piano lessons and makes rapid progress, and writes his 1st compositions.

Mahler's teachers during his youngest years are :

Franz Sturm.

The violinist Johannes Brosch.

The conductor of the Iglau Theatre, Franz Viktorin (Brosch and Viktorin together had formed a music school) .

Wenzel Preßburg (piano and music-theory) .

The double-bass player Jakob Sladky.

Heinrich Fischer, music-director and conductor of the local « Männergesangverein » (Men's Choir Society) , which Mahler joined.

In one of his most famous statements, someone asks the young Mahler what he wants to be when he grows up, and his strange answer is : « a martyr » .

The 18 year old Robert Fuchs begins studies at the Vienna Conservatory, studying composition under Felix Otto Dessoff.

Octobre 1865 : Otto Kitzler dirige l'Opéra « Der fliegende Holländer » de Richard Wagner au Théâtre de Linz.

The 54 year old Franz Liszt enters the Vatican, joins the Franciscan Order, receives the tonsure and 4 Minor Orders of the Catholic Church (Porter, Lector, Exorcist and Acolyte) , and is made an « abbé » by Pope Pius IX. He publishes his piano transcriptions of all 9 Beethoven Symphonies.

8 décembre 1865 : Jean Sibelius is born in Hämeenlinna, Finland, during a period of Russian rule, and in a Swedish-speaking household.

WAB 116 : Marche militaire

12 décembre 1865 : **WAB 116** : Marche militaire en mi bémol majeur (Allegro maestoso) pour orchestre d'harmonie (2 flûtes, 4 clarinettes, 2 clairons, 3 euphoniums, 4 cors, 6 trompettes, 3 trombones, 1 tambour de côté et 1 grosse caisse) . Dédiée à la chapelle militaire de la garnison de Linz (« Militär-Kapelle der Jäger-Truppe ») . Composée à Linz, le 12 décembre 1865. L' « Apollo-Marsch » (**WAB 115**) attribuée au compositeur hongrois Béla Kéler (Adalbert von Kéler-Béla) , un autre élève du Maître contrapuntiste Simon Sechter, servit de modèle à Bruckner.

G/A (August Göllerich / Max Auer) : III/2 (1930) , pages 225-233 ; fac-similé du manuscrit autographe.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/8, édition Rüdiger Bornhöft, Vienne (1996) .

...

Franz Schubert wrote the « Unfinished » Symphony for the Graz Musical Society, and gave the manuscript to his friend Anselm Hüttenbrenner, in his capacity as its representative. However, Hüttenbrenner did not show the score to the Society at that time, nor did he reveal the existence of the manuscript after Schubert died in 1828, but kept it a secret for another 37 years. In 1865, when he was 76 (3 years before his death) , Hüttenbrenner finally showed it to the conductor Johann von Herbeck, who conducted the extant 2 movements on **17 December 1865** , in Vienna, adding

the last movement of Schubert's 3rd Symphony as the Finale. Music historians and scholars, then, toiled to « prove » the composition was complete in its 2 movement form and, indeed, in that form, it became one of the most popular pieces in the late- 19th Century Classical music repertoire, and remains one of Schubert's most popular compositions.

Reviewing the premiere of the Symphony, the Viennese music-critic Eduard Hanslick wrote :

« When, after a few introductory bars, clarinet and oboe sound “ una voce ” a sweet melody on top of the quiet murmuring of the strings, any child knows the composer and a half-suppressed exclamation “ Schubert ” runs hummily through the hall. He has hardly entered, but it is as if you knew his steps, his very way of opening the door. The whole movement is a sweet stream of melodies, in spite of its vigour and geniality so crystal-clear that you can see every pebble on the bottom. And, everywhere, the same warmth, the same golden sunshine that makes buds grow ! The Andante unfolds itself broadly and even more majestically than the opening Allegro. Sounds of lament or anger rarely enter this song full of intimate, quiet happiness, clouds of a musical thunderstorm reflecting musical effect rather than dangerous passion. The sonorous beauty of both movements is enchanting. With a few horn passages, an occasional brief clarinet or oboe solo on the simplest, most natural basis of orchestration, Schubert achieves sound effects which no refinement of Wagner's instrumentation ever attains. »

Hanslick ends by stressing that the Symphony is among Schubert's most beautiful instrumental works.

AB 64 : 1866

La bataille de Sadowa : le tournant de 1866

Otto Edouard Léopold, prince de Bismarck (Schoenhausen Magdebourg, 1815 ; Friedrichsruh, 1898) : homme d'État prussien, fondateur de l'Empire allemand. Député au « Landtag » de Prusse en 1847, il est ensuite ambassadeur de Prusse à la Diète de Francfort-sur-le-Main, de 1851 à 1858, ambassadeur à Saint-Pétersbourg, de 1859 à 1862. Nommé Premier ministre, en 1863, par le roi Guillaume Ier, il prépare de loin et habilement, par l'affaire des duchés danois (1864) , l'éviction de l'Autriche alors prépondérante en Allemagne. Remportant une victoire complète dans la guerre franco-allemande, il annexe l'Alsace-Lorraine et fait proclamer à Versailles, le 18 janvier 1871, l'Empire allemand.

Les années 1860 sont dominées par le conflit austro-prussien. Otto von Bismarck, Premier Ministre de Prusse à partir de 1863, ne permet pas au Congrès des princes (que François-Joseph a réuni à Francfort-sur-le-Main, le 1er août 1863, dans le but de donner à l'Allemagne une organisation qui aurait conféré de l'importance à Vienne) de parvenir à ses fins. L'entourage de François-Joseph est persuadé qu'un conflit austro-prussien est inévitable.

En janvier 1866, Bismarck annonce son plan de ré-organisation de la Confédération germanique, se fondant sur l'élection d'un Parlement élu au suffrage universel à la demande des Libéraux allemands. L'Empire d'Autriche est définitivement exclu de la Confédération. Le 7 juin 1866, les troupes de Bismarck envahissent le Holstein. Le 3 juillet, l'armée autrichienne subit d'énormes pertes lors de la bataille de Sadowa. De nombreux blessés sont rapatriés dans les hôpitaux militaires de Vienne. La peur gagne la population qui commence à fuir la capitale où l'on s'attend à une

bataille. À partir du 9 juillet, la famille Impériale part s'installer à Budapest. François-Joseph demande son soutien à Napoléon III qui le lui refuse et lui conseille de demander l'armistice. La guerre ne dure que 6 semaines et se solde par une lourde défaite de l'Autriche qui accepte les conditions de l'ennemi, le 23 août, lors du traité de Prague. La Prusse obtient ainsi une indemnité de guerre de 20 millions de florins, des agrandissements du territoire allemand et la dissolution de la Confédération germanique. Les Autrichiens sont chassés d'Allemagne par la Prusse qui exerce, à présent, son hégémonie sur les États allemands.

La bataille de Sadowa entraîne la poursuite de l'affaiblissement de l'Empire qui déplace sa zone d'influence vers l'Europe centrale ; Vienne est à présent le centre de l'espace danubien. Mais les revendications des nationalités historiques et notamment celles des Magyars ne vont-elles pas remettre à nouveau en cause cette prédominance ?

...

1866 : La sœur de Bruckner Maria Anna, dit « Nani » (le 11e et dernier enfant de la famille, née le 27 juin 1836) , ira le rejoindre à Linz. Elle va mourir le 16 janvier 1870.

« Notre sœur Anna est allée vivre chez mon frère Anton, à Linz puis à Vienne. Elle était notre préférée. Maman a beaucoup prié pour elle, même sur son lit de mort. Elle a dit à Anton qu'il devait maintenant en être responsable parce qu'elle était une femme très fragile. Mon frère s'est donc occupé d'elle. Malheureusement, elle est morte trop tôt. Sa tombe se trouve au cimetière de Währing. » (Ignaz Bruckner)

Bruckner va assister, pour la 1re fois, à une exécution de la 9e Symphonie de Beethoven.

Février 1866 : Otto Kitzler dirige l'Opéra « Lohengrin » de Richard Wagner au Théâtre de Linz.

21 mars 1866 : The 47 year old Franz von Suppé produces in Vienna his Operetta, « Leichte Cavallerie » (Light Cavalry) at the « Carltheater » .

1er avril 1866 : Ferruccio (Dante Michelangilolo Benvenuto) Busoni is born in Empoli, Italy (near Florence) . His father is a virtuoso clarinetist and his mother (whose father is German) is a pianist. He shows talent early and takes lessons from his parents.

14 avril 1866 : Anton Bruckner achève la composition de sa Symphonie n° 1 en ut mineur (**WAB 101**) , mieux connue sous le vocable de « version de Linz » .

27 avril 1866 : Naissance de Ludwig Karpath à Budapest.

Avril 1866 : In America, Pierre Lallement files a patent for his invention, the pedal bicycle. Within a year, the bicycle craze erupts in Paris, on machines exactly of Lallement's design built by the firm of Michaux, but Lallement's patent is the only one filed for this 1st version of the vehicle.

Meanwhile, in Paris, René Olivier makes plans to launch the Michaux bicycle company as an impressive new industry, deciding to produce the machines with Lallement's original serpentine cast-iron frame design. Olivier's wealthy family disapproves of the venture, so he cannot rely on their money, and he also uses Michaux's name for the venture to protect his family name in case it is a failure.

30 avril 1866 : Anton Bruckner écrit à son ami Johann Herbeck :

« Je remets mon sort et mon avenir entre vos mains, je vous demande de me sauver sinon je suis perdu. »

. Lorsque Simon Sechter meurt en 1867, Anton Bruckner fait une nouvelle demande pour le poste d'organiste à la « Hofkapelle ». Il a même offert de l'accepter sans aucune rémunération.

WAB 110

7 juin 1866 : **WAB 110** - « Abendklänge » (bruits du soir) , court duo élégiaque en mi mineur pour violon et piano. Composé à Linz, le 7 juin 1866. Dédicace sur le manuscrit original : « À mon cher père. » . Dédicace sur la copie au propre : « À Hugo von Gienberger » .

G/A (August Göllerich / Max Auer) : I (1922) , pages 104-105 ; fac-similé du manuscrit autographe.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/7, édition Walburga Litschauer, Vienne (1995) .

En dépit de la popularité dont il jouissait, Anton Bruckner n'était nullement heureux à Linz. Il n'a jamais affiché la volonté d'être en phase avec son temps. Il ne fréquentait pas les soirées mondaines. Il n'avait pas de cercle d'amis comme ce fut le cas pour Franz Schubert. Il n'avait pas de grandes aspirations pour l'Homme et la société comme chez Ludwig van Beethoven. Il n'avait pas de contacts avec la famille royale comme Richard Wagner. Il n'était pas le père d'une grande famille comme Jean-Sébastien Bach.

...

WAB 110 (1866) : « Abendklänge » , Evening harmonies ; duo in E minor for piano and violin.. A 36 bar long piece for violin and piano in E minor, which Bruckner composed on 7 June 1866. Bruckner dedicated it to Hugo von Grienberger. Of the 36 bars, only 14 are played by the violin.

The original manuscript is stored in the archive of the « Österreichische Nationalbibliothek » . A fac-simile of it was 1st published in Band I, pages 104-105 of the of the August Göllerich / Max Auer biography. The work is issued in « Gesamtausgabe » , Band XII/7.

Anton Bruckner's reputation primarily rests on his Symphonies and Masses, so the impression most listeners have of his music is that it is expansive in form, monumental in feeling, and profoundly edifying. Not so the small body of his chamber music, which is virtually unknown by general Classical listeners and is sometimes overlooked as insignificant by Bruckner aficionados. The String Quintet in F major, the String Quartet in C minor, along with the shorter Intermezzo in D minor and the Rondo in C minor are of a typically Viennese character, marked by sentimentality and sweetness, and the moods are for the most part light and ingratiating, even when Bruckner engages in serious counterpoint in the manner of Beethoven's Late String Quartets. Yet, as pleasant as these works are, they are still modest efforts that are somewhat lacking in the skillful repartee and distinctive part-writing that are essential to the genre, and homophonic textures dominate many passages. Furthermore, it's apparent that Bruckner had little affinity for composing easygoing or intimate chamber music, for the breadth and scale of his ideas required a much bigger medium. Still, these pieces reveal important aspects of his development, for in them are found many of the same harmonic innovations and thematic devices that are more fully realized in the Symphonies.

Juin 1866 : Austria and Saxony battle Prussia over supremacy of the German States in the Austro-Prussian War, ending in Austria-Saxony's defeat at the Battle of Königgrätz, in central Bohemia, on **July 3rd**. The hegemony of Austria is broken and, from now on, Prussia will take the leading role in German politics. Otto von Bismarck is generous to Austria, demanding only that Austria give-up Venetia. Austria cedes the province of Venetia to France which, in turn, cedes it to Italy.

Août 1866 : the « Norddeutscher Bund » (North German Confederation) is formed, as a military alliance of 22 States of northern Germany, with the Kingdom of Prussia as the leading State.

Août 1866 : Une épidémie de choléra frappe Vienne. Décès de 5,000 personnes.

L'Autriche et le choléra

La marche et les progrès du choléra dans la Basse et la Haute-Autriche

Moelk, petite ville, est éloignée de 12 milles de Vienne ; la grande foire qui s'y tient annuellement a eu lieu pendant que l'épidémie était à son plus haut degré d'intensité dans la capitale ; beaucoup de marchandises y ont été importées de cette dernière. Les communications ont été multipliées et non interrompues, et cependant le choléra ne s'y est point développé.

Au commencement d'octobre 1831, cette maladie franchit un nouvel espace de plus de 25 milles ; elle se déclara à Wels, ville située dans la Haute-Autriche, et renfermant une population de 4,000 habitants.

Cette apparition, aussi soudaine qu'inattendue, fut attribuée, par un médecin de Vienne dont l'autorité scientifique ne peut être contestée, à l'arrivée d'un militaire faisant partie du cordon établi sur les frontières de la Hongrie.

Il était de la plus haute importance de vérifier ce fait.

Arrivés à Linz, le 22 janvier 1832, nous nous rendîmes chez le docteur Kreinz, médecin en chef de la Haute-Autriche. Les détails qu'il eut la bonté de nous communiquer, sur l'invasion du choléra à Wels, étant identiques à ceux qui nous ont été fournis par le docteur Sturm, médecin du cercle de Wels, nous les réunirons dans un même article. Les voici :

Il y a eu à Wels et à Lichteneg (qui peut être considéré comme un faubourg de Wels) 68 malades, dont 44 femmes et 24 hommes : il est mort 15 hommes et 24 femmes ; 9 hommes et 19 femmes ont guéri.

Dans les villages environnants de Wels :

À Traun, il y a eu 3 malades.

À Ruetzing, 1 malade.

À Kappern et à Marcktrink, 4.

En tout : 8 malades.

Sur ce nombre, 5 sont morts et 3 sont guéris.

Ainsi, dans le cercle de Wels, il y a eu 76 malades, sur lesquels 45 morts et 31 guéris.

Le 1er malade, à Wels, fut Christian Glas, âgé de 26 ans, soldat du régiment de l'archiduc Charles. Il était en garnison à Enns depuis 6 mois, ne s'est jamais éloigné de cette ville, où il n'a eu aucune communication suspecte.

Le 1er octobre 1831, il vint à Wels avec sa compagnie, et fut placé en sentinelle, pendant la nuit, près de la rivière de Mulbach, branche de la rivière de Traun ; le 3 octobre, à 10 heures du matin, il tomba malade, et mourut le même jour, à 7 heures et demie du soir.

On a observé que presque tous les malades habitaient la rue voisine de la rivière de Mulbach. Le 31 décembre, il ne restait plus qu'un seul cholérique qui fut guéri le 2 janvier 1832.

La maladie de Wels a présenté plusieurs faits qui méritent d'être mentionnés :

1) Les malades ont tous été traités à domicile, à l'exception de 3 qui ont été transportés à l'hôpital. Cette circonstance n'a eu aucune influence sur la propagation ultérieure du choléra.

2) La ville de Linz, qui renferme une population de 20,000 habitants, éloignée de Wels de 4 milles, a continué ses relations avec cette dernière et a été préservée du choléra. Dans les mois de juillet, août et septembre, une épidémie dysentérique avait régné à Linz et dans les campagnes environnantes. Le caractère de cette épidémie était

inflammatoire : les excréments alvins ont toujours été sanguinolents. Des vomissements et des spasmes se sont quelquefois présentés dans le cours de l'épidémie. Sur 300 malades, 34 ont succombé.

Après avoir relevé la position topographique de Wels, et visité soigneusement les localités où la maladie a sévi avec la grande intensité, nous suivîmes notre route par Salzbourg.

Depuis son apparition à Wels, on ignore, dans la Haute-Autriche, ce qu'est devenu le choléra. La Bavière, qui l'attendait de pied ferme pendant plus de 4 mois, a réduit la durée de sa quarantaine à 5 jours : nous avons profité de cette sorte d'amnistie, qui hâtera notre retour en France.

La marche du choléra, telle que nous l'avons suivie depuis Moscou jusqu'à Wels, en passant par Twer, Nowgorod, Pétersbourg, Cronstadt et Revel, Narva, Dorpat, Riga, Mittau, Polangen, Memel, Königsberg, Elbing, Gustrin, Berlin, Francfort-sur-l'Oder, Breslau, Oppeln, Ratibor, Troppau, Olmütz, Brünn, et Vienne, nous paraît complètement différente de celle qui a été tracée jusqu'à présent.

Vienne et le choléra

De Vienne, le choléra s'est aussi avancé vers l'occident, il a gagné Brunn et Linz, a franchi la frontière de la Bohême, et, parvenu sur les bords de la Moldau, il n'a pas tardé à envahir Prague où il est en activité depuis le commencement de décembre. En résumé, la mortalité a été peu considérable et les progrès peu rapides pendant les derniers mois de l'année 1831.

...

A cholera epidemic gripped Vienna in 1831-1832. High death rates gave rise to intellectual speculation and practical measures.

In the 18th Century, it was not only smallpox but also cholera that claimed the lives of countless people. Vomiting and diarrhoea, dehydration and confusion were the usually fatal symptoms of the disease. Cholera is caused by a bacterium and is transmitted primarily through contaminated water. Particularly in countries where minimum hygiene requirements cannot be met, it occurs repeatedly even today. A Europe-wide cholera epidemic gripped Vienna, in the years 1831 and 1832. Panic and despair were widespread irrespective of borders and despite the measures put in place which included sanitary cordons, official posts set-up to regulate transit traffic and regulations obliging visitors to stay for a minimum of 14 days to prevent possible epidemics. Contemporaries spoke of « divine retribution » and many besprinkled their houses with holy water in the hope that it would ward-off the disease. While doctors and social economists accepted the epidemic as « a natural phenomenon », there was talk, from the point of view of population policy, of natural selection. As « Nature's police », it would decimate the surplus population and only the strong would survive. This pessimistic diagnosis can be traced back to the English economist Thomas Robert Malthus, who predicted a food supply crisis in view of the growing population. In the years 1831 and 1832, the death rate among those infected with cholera, in Vienna, was 64 % . Journeymen and domestic servants were as much affected as

aristocrats and clerics. Effective protective measures were unknown at this time. Stronger measures were, therefore, taken to halt the spread of the disease : fever hospitals were expanded, regulations were implemented for the disposal of the bodies of those who died of the disease, and circulars with safety precautions were distributed. There were instructions not to dispose of excrement and blood by tipping them outside the house. However, these regulations and suggestions were only partially successful, particularly since urban planning contained no provision for waste disposal. Above all, it was the poorer social strata who were particularly badly affected. In the summer of 1832, the epidemic struck again. However, this time there were almost no victims amongst the nobility. The construction of pipelines to bring water from alpine springs to Vienna, at the end of the 19th Century, guaranteed a modern and hygienic water supply. With similar measures, cholera epidemics were gradually eliminated from the whole of Europe and death rates sank drastically.

...

According to accounts from Vienna, on July 17, cholera was no more than 44 miles from the capital. Pesth was already surrounded by a cordon, as cholera continued to spread on both sides of the Theiss, with some cases reported at Szelnok, Heves and Erlau. In consequence, it was felt more serious precautionary measures would be needed at Vienna. A sanitary cordon, composed of 36,000 chosen troops, were ordered to protect the capital against cholera ; in order to prevent the scarcity of provisions which might ensue from this form of seclusion, bakers were ordered to lay in corn sufficient for the consumption of the inhabitants for 3 months.

To raise spirits, the Emperor resolved that, « whatever may happen » , he was to remain in residence, and he « intimated to the members of the Imperial family to do the same » . Taking a firmer stance with public functionaries, none were allowed to leave their posts, request a passport or take a leave of absence. The establishments Josephinum and Theresianum were converted into hospitals, while no Jews (« known for their want of cleanliness and their mode of life » , being « peculiarly susceptible of contagion ») coming from Poland were permitted to pass through Brunn, in Moravia. They were also to be expelled from their closely built quarters in Prague, Pesth and, probably, Vienna while the police « purified » their habitats.

While German newspapers chiefly related news of cholera, « which has been, for some time, a prominent feature in all the Journals of the North of Europe » , foreign ministers in Vienna, dreading the disease, all removed to Baden, a city not known to be infected by any epidemic disease.

In mid-August, a private letter from Vienna painted a melancholy picture :

« The approach of the cholera has filled every mind with alarm. The public has given itself up so entirely to dread, that already several persons have died with fright or become mad. »

The writer indicated that all communication with Hungary, from whence almost all provisions arrived, had been severed, greatly augmenting prices.

Precautions in Vienna included dividing the city and suburbs into 50 districts, each with 4 physicians under the supervision of a doctor who had been practicing in Warsaw. Because people did not know how cholera was contracted and, thus, presumed it was contagious, a commissary was appointed to every 4 houses, bound to visit them daily, in order to prevent more than 3 persons from sleeping in the same room. Every house was furnished with a quantity of chlorate of lime and fumigated every day with vinegar. It was also recommended that the mouth be washed every morning with vinegar and that a drop of the essence of chamomile on a piece of sugar should be taken while fasting. Houses were also required to be supplied with a quantity of vinegar, herbs, tea, flannel and heated sand.

The Emperor gave 2,000,000 florins toward the establishment of hospitals, for which the most extensive houses and the theatre were appropriated. No one was allowed to go 3 leagues from the capital without a certificate of health, but, at the same time, numerous carriages set-off « in crowds » for Switzerland and the Tyrol. By August 16, all theatres were to be closed and all unemployed foreigners were ordered to leave within 8 days. The Emperor went with his Court to Schönbrunn, where the outside walls and windows were closed with planks. The young king of Hungary, Prince Metternich, and the foreign ambassadors joined him there.

Notices from the German newspapers, up to September 1st, indicated that the sicknesses in Vienna « were to be classed, according to the medical report, not under the head of oriental, but of sporadic, cholera ». Cholera continued to rage in Lemberg, where 50-60 daily deaths were recorded. In Frankfurt, preemptive measures included a house of quarantine for strangers coming from suspected places and a hospital to care for those attacked by the disorder. A separate report indicated that greater exertions were being made at Stockholm to prepare hospitals for cholera patients.

In what may be viewed as germ warfare, a correspondent for the « London Courier » wrote the following in a letter dated July 18 :

« One of the feats of the Russians must be observed. In Sienpic, they broke open the church, robbed it, and left the cholera in the place. »

He added :

« The cholera, here, is treated as a tangible article : something to be laid hold of (and, yet, we are completely in the dark as to the precise situation, in the church of Sienpic where the alarming personage was secreted) whether in the reading desk, in the folds of the parson's surplice, or in the belfry. »

He added the disease was making great ravages in Saint-Petersburgh : on June 29, the total number of cases was 3,418, with 1,479 deaths.

Adding to the confusion, a letter from Pesth, dated July 21, noted :

« We know nothing of the cholera, here, except some cases of sudden death which, at another time, would not have

been regarded, but which many persons immediately took to be the destructive Indian disorder. The cases of death, in other parts of Hungary, appear also, as many assert, not to be caused by the Indian cholera, but by a kind of dysentery, not uncommon in these parts. However, the question must soon be decided, and, at all events, the precautions adopted by the government deserve to be gratefully acknowledged. »

Precautions included placing placards on street corners announcing that quarantine was re-established, « but that the pontoon bridge is not to be taken down again » . Doors of all private houses were to be closed at 9 pm, and all coffee-houses and hotels shut at 10 pm. In case of disturbances during hours of darkness, nightlights were to be put in all windows facing the street. Due to the fact that several cases of « incendiarism » had occurred, city magistrates of Pesth were authorized to sentence persons convicted of this crime to a rapid execution. The final order warned all citizens that in case of public disturbances they were to keep their distance from the rioters, « lest they should suffer with them for their disobedience of the lawful authority » .

...

Professor Rolleston talks of Cholera to the Editor of the « Spectator » :

« SIR,

There is one sentence in your last week's exposition of Pettenkofer's views as to cholera, which I do not feel sure that the Professor himself would agree to. It is this :

“ It comes, then, to this, that any town which will go to the expense of having all its streets and houses well scoured, and securing for its citizens a constant supply of pure drinking water, can thus secure for itself, according to Professor Pettenkofer's theory, perfect immunity from the attacks of cholera ? ”

A town which has taken all these precautions may, I think, according to Pettenkofer, still be amenable to an attack of cholera ; for if its subsoil is porous, it may still retain in its superficially placed strata much of the impurity with which the anti-sanitary arrangements of our forefathers saturated their surroundings. According to Pettenkofer, 5 conditions, 2 of which depend on personal and 3 on local causes, are necessary for the spread of cholera. The 1st personal condition is the presence in the place in which cholera is to spread of the particular and specific cholera poison, cell or ferment, which originates in the “ rejeetamenta ” of choleraic patients, and also in the “ excreta ” of healthy persons who have come from choleraic districts. The 2nd personal condition is the receptivity or susceptibility, often self-superinduced, of the person to be infected. The 1st local condition is a porosity and permeability to air and water of the subsoil. The 2nd is the presence at a greater or less depth from the surface of this porous subsoil of what Pettenkofer calls “ Grundwasser ” (though he tells us that his opponents will not use his nomenclature) and what we call “ springs ”, and also “ handsprings ” or “ subsoil water ”. This 2nd local condition is specially deadly when the level of the “ springs ”, or of the “ landsprings ”, as the case may be, has just fallen unusually low, after having been previously unusually high. The 3rd local condition, without which the diffusion of cholera is impossible, is the presence, more or less diffused, in a subsoil of the character specified, of those organic matters which modern sewage

whirls away from our precincts, but which ancient slovenliness left to fester all around its houses in cesspits and middens. Now, in this, as in many other cases, the sins of the fathers are visited upon the children, and soils may retain for almost indefinite periods the taint of organic impurities which were allowed to soak into them even generations ago. A greater greenness in the growing grass or corn enables us to recognize even now the graves at Culloden, and indeed the burial-places of yet, older British warriors, who knew as little of the broadsword as they did of the bayonet. Now, it is possible that in extreme cases such as these, the greater exuberance of vegetation may depend upon other conditions than that of its finding putrefiable organic matter to feed upon in the soil ; but it is impossible to escape from the evidence which goes to show that animal, and specially human, life may be seriously affected by the disturbance of organic matters which have lain in the earth undisturbed for very long periods. We have the excellent authority of Vicq d'Azyr for saying that an epidemic was caused in Auvergne by the opening of an old cemetery, and similar histories are not wanting in the records of our East-Indian medicine. The facts that Loudon churchyards help to destroy life by their exhalations, whilst vegetable life may remain dormant, yet, alive for ages when buried in the earth, may seem unlike enough to each other, but they are really alike, inasmuch as they both show that the earth beneath and around our houses may harbour and preserve organic agents in a condition from which they may arise and prove potent for mischief for periods which are practically indefinite. Finally, Pettenkofer's own words are :

“ A considerable time, even many years, must pass before the organic matters in the soil are so changed and decomposed that the cholera germ can no longer develop itself when the other necessary conditions are present. ”

The sewerage of Vienna and Munich, he goes on to say, is a most desirable thing ; but he advises us, in the contingency of the impending of a cholera epidemic, to put our trust in means which starve the cholera germ by destroying the alkalinity of the sewage. Let us, he might say, by all means avoid any further impregnation of the earth around our dwellings with sewage ; but it would be as foolish for us to expect that by putting sanitary measures and sewage in force on the spur of the moment we can nullify the impurities which years of neglect have accumulated and infiltrated all around us, as it would be for a repentant drunkard to expect that his fluids and tissues would become instantaneously renovated on the instant of his taking the pledge to total abstinence. Much good may, it is true, be done even at the moment by abating local nuisances ; but they can only be abated at the moment, they cannot be nullified ; whereas the personal element of a specific poison can be nullified and destroyed in the “ rejectamenta ” by the employment of acidifying disinfectants. Sanitary measures and systems of the kind specified in your article may or may not prove, ultimately, to be omnipotent against epidemics ; but if they are to have this power, they must have time allowed them to acquire it in. The best case may be injured by an over-statement ; and I think it is an overstatement of the virtues of sanitarian reforms to say that towns perfectly sewerage and supplied with perfectly pure water are perfectly safe against cholera. But the overstatement may become a just statement of the case when we add to it the qualifying clause, “ if these arrangements have been at work for a sufficiently long time ”.

I take this opportunity of saying that Pettenkofer's views, of which, as expounded in his own “ Zeitschrift für Biologie ”, a sketch appeared in the Standard of Monday, August 6, are now accessible to the reader of German in a shilling pamphlet, published in Munich, under the joint editorship of himself, of Doctor Griesinger, of Berlin, and of Doctor Wunderlich, of Leipsig, 3 names of very high-rank and authority in German and, indeed, in all medical literature.

There is little added in this pamphlet, and nothing that is contradictory to the views which are put-out at much greater length in Pettenkofer's Memoirs in the "Zeitschrift für Biologie", but the following 4 or 5 points, specially insisted upon in the smaller publication, deserve notice at the present crisis.

In the pamphlet, which bears we may say the title Cholera Regulations, special stress is laid on the importance of employing for the disinfection of sewage some one of the different metallic salts, and particularly for several economic as well as chemical reasons the sulphate of iron, which will keep-up in it an acid, in preference to the chloride of lime, which possesses and produces an alkaline reaction. For actual experience has shown that a particular atmosphere is necessary for the life of the cholera germ, and this particular atmosphere is furnished by the alkaline exhalation of decomposing human sewage. The establishment of "Observirungs-spitals" for persons afflicted with premonitory diarrhoea is recommended in the pamphlet, as well as in the papers published in the "Zeitschrift". 4 % only of persons so affected and so removed to "Houses of Observation" were found to pass on into confirmed cholera - a result sufficiently confirmatory of the recommendation. But, in these days, when English doctors and doctrines differ so widely as to treatment, it is important to say that the Germans, like most of our East-Indian practitioners, recommend small doses of opium as the best medicine for precursory symptoms.

That it is now universally allowed that choleraic "excreta" are the source of the specific cholera germ may be seen from the literary fact that a dispute as to the 1st discoverer of the all-important fact, "a Prioritäts streit", as the Germans call it, has been raging for now more than 10 years on the Continent. The safety which, by acting on the obvious corollary of this result and disinfecting their "excreta", we can insure to ourselves, is as great as that which a complete (and impossible) quarantine would have secured, or as that which a non-porous, non-springy, non-contaminating subsoil does actually confer.

The language of the German Professors seems intended to convey the impression that drinking water may, when it is impure, favour the spread of cholera rather by its general anti-sanitary powers than by becoming the vehicle for the specific cholera germ. But they do not positively declare themselves, at least in this pamphlet, to be opponents of Doctor Snow's explanation of such facts as those put on record by the "Registrar-General" in the papers of this day.

Of season and of temperature, as influencing the progress of cholera, our Professors say nothing. But it is obvious that, according to their views, the influence of heat and of cold, which latter we are now hoping for, can count but for little except indirectly. Heat promotes evaporation of moisture, and so will in many soils lower the level of the "Grundwasser", and it favours certain decompositions which render the soil alkaline, whilst cold works in precisely the opposite direction. And so far, but not farther, our common opinion is correct. In chilly, and therefore, by virtue and help of the Gulf Stream, rainy England, cholera and typhoid fever are summer and fine autumn diseases; but this seasonal distribution does not hold good in by any means all other countries, nor even in this always.

I am happy to be able to say that the system of disinfection so strongly recommended, and carried-out with such gratifying results in Germany during the severe epidemic of last year, is being put into operation throughout this city, under the superintendence of Doctor Child, the Medical Inspector of our Local Board of Health. A somewhat similar

system of disinfecting has been carried-out and, I presume, is still being carried-out in Bristol, during the present month, and the cholera which broke-out there at the beginning of this month seems, according to the “ Registrar-General ” 's Report of this day, to have ceased there. It is very probable, though possibly not a matter of demonstration, that the attainment of this result has been due to the labours and energy of the 2 well-known medical advisers of Bristol, Doctors Budd and Davies. And it is well to say that both the theory and the practice of the former of those gentlemen have been laid before the public in a small pamphlet, a perusal of which, by showing the almost entire unison and harmony of the advice given by Doctor Budd, in the West of England, and by Professor Pettenkofer, in the South of Germany, ought to prompt the dullest and the most sluggish to follow their recommendations.

For as it seems to me, the system of disinfection as a means of prophylaxis against cholera has, at once, the strongest scientific and the strongest moral claims upon our attention at the present moment. As to its scientific claims, the theory upon which it is founded reconciles and explains much that was previously obscure, confusing, and contradictory in the etiology of the disease, and in the few cases in which it has as yet been found practicable, either in Germany or England, to put it to the test of actual experiment, the results which it was predicted would ensue upon its application have actually occurred. In a moral point of view, it has even stronger claims upon our attention in a world in which and in a matter in which “ probability is the very guide of life ”. At the present moment, no other practicable means for prophylaxis on the large scale has even been hinted at.

The otiose scepticism which is content to deny and disbelieve overtly and genially enough, everything which it has never chosen to examine into, becomes at a crisis like the present simply a public offence.

There is a larger and less amusing class of men whose minds are just active enough to make them good at objections without making them good at anything else. On the present, as on most other occasions, such men content themselves with making suggestions in the helpful negative shape familiar to them, and they warm into sympathy with investigation only so far as they hope to see our present means for doing good superseded in the progress of discovery, and those who have availed themselves of such imperfect light as they could at the time obtain discredited thus as clumsy bunglers. Such persons are more powerful just now than under ordinary circumstances for provoking anger ; in a population which knows itself to be mortal, they are fortunately less powerful for producing mischief.

I am, Sir, your obedient. »

...

Eine der größten Choleraepidemien brach, aus dem Osten in den Wiener Raum vordringend, infolge der schlechten Trinkwasserqualität 1831-1832 aus (erstes Auftreten der Cholera asiatica am 16. August ; bis zum Erlöschen im Februar soll es rund 2.000 Todesfälle gegeben haben) .

Krankheitsherd war der unregulierte Wienfluss, in den (in Ermangelung einer Kanalisation) die Abwässer aus den angrenzenden Vorstädten flössen ; über das Grundwasser gelangten sie in die Hausbrunnen (die trotz der diese Gegend versorgenden Albertinischen Wasserleitung noch viele Häuser versorgten) und verseuchten diese. Es mussten

Sonderabteilungen in allen Spitälern (mit circa 80-100 Betten) sowie Notspitäler eingerichtet werden (beispielsweise im Stadtkonvikt, in der Jägerzeile, im Apollosaal, im Graf-Chotek'schen Gebäude am Strozzigrund, im Blauen Herrgott, aber auch in den Vororten - zum Beispiel 18, Währinger Straße 176 ; für Währing und Weinhaus) .

Rasche Abwehrmaßnahmen waren durch die starre Haltung der Gesundheitsbehörden verhindert worden ; das Apothekergremium richtete zur besseren Bekämpfung der Seuche Filialapotheken ein. Johann Christian Schiffner, der sich als Direktor des Allgemeinen Krankenhauses Verdienste erworben hat, wurde 1834 zum Ehrenbürger ernannt, später auch (im Zusammenwirken mit anderen Verdiensten) Leopold Prosky (Einrichtung von Choleraspitälern) , Johann Freiherr Talatzko von Gestieticz (Präsident der niederösterreichischen Regierung) und Joseph Johann Knolz (Referent für Choleraangelegenheiten bei der niederösterreichischen Regierung) .

Die Reaktionen auf die Epidemie folgten in den nächsten Jahren : der Bau der Wienflusssammelkanäle (siehe Cholerakanäle) und der Kaiser-Ferdinands-Wasserleitung, die allerdings nur Wasser aus der Donau filterte und daher keine endgültige Lösung des Problems darstellte.

1849 gab es ein Cholera-Notspital im Augarten, ebenso mussten 1854 Notspitäler eingerichtet werden ; zu den prominenten Opfern zählten beispielsweise Moritz Michaël Daffinger (1849) , Johann Baptist Corti, Josef Georg Daum (beide 1854) und Louise Gleich-Raimund (1855) . Leiter der Choleraabteilung im Allgemeinen Krankenhaus war 1854-1855 Anton Drasche.

Während des preußisch-österreichischen Krieges verstarben zwischen 27. August und 7. September 1866 in der Garnison Ebersdorf infolge schlechter sanitärer Verhältnisse 40 Soldaten des Kaiserlich-Königlich Linien-Infanterie-Regiments Nummer 74 « Graf Nobili » an der Cholera (Gedenkstein 11, Zehngrafweg ; hier wurden die Opfer beerdigt) .

Eine weitere Choleraepidemie fällt in das Weltausstellungsjahr 1873 ; da die ersten Erkrankungen im « Weltausstellungshotel » Donau (2, Nordbahnstraße 50) auftraten (von 13 Erkrankten sind acht gestorben) , verließen viele Besucher fluchtartig die Stadt und viele andere stornierten ihre Buchungen. Von Juli bis Oktober starben 2.983 Menschen (in der gesamten Monarchie belief sich die Zahl der Opfer auf fast eine halbe Million) . 1874 gab es Choleraerkrankungen in einem Erdberger Wohnhaus.

Seither gab es in Wien nur noch Einzelfälle von Choleraerkrankungen; so musste 1883 eine Sanitätsbaracke in Zwischenbrücken und 1886 wegen der Cholera asiatica ein Notspital errichtet werden ; ein neuerliches (und letztes) Auftreten der Cholera fällt in die Jahre 1892-1893 (Adaptierungen des Epidemiespitals nächst dem Untermeidlinger Friedhof und des Schulhauses 2, Engerthstraße 105, zu Notspitälern) .

...

The 42 year old Bedřich Smetana produces in Prague his Opera, « Prodaná nevěsta » (The Bartered Bride) , in its original 2 Act version.

The 33 year old Johannes Brahms finishes « Eine deutsches Requiem » (a German Requiem) .

Richard Wagner moves to Tribschen, near Geneva (Switzerland) .

Josefine Lang

Neufelden est une commune autrichienne du District de Rohrbach, en Haute-Autriche. Anton Bruckner s'y rendait souvent pour aller visiter sa petite amie de cœur, Josefine Lang, la jeune et ravissante fille d'un boucher originaire de Linz. Lors de ses cures estivales, il la croisait toujours à la station thermale locale où elle travaillait.

Elle s'avérera être l'un des grands amours de sa vie. Il avait d'abord fait sa connaissance à la fin des années 1850. Elle était dans sa classe alors qu'il agit (pendant une courte période) comme professeur suppléant à son école. Il l'a invitée à se joindre à la chorale de l'église et s'était même lié d'amitié avec son frère, Anton.

Cette période nous montre l'un des rares épanchements que l'on peut trouver dans sa correspondance.

16 août 1866 : Lettre de demande en mariage de Bruckner adressée à Josefine Lang, la fille du boucher de Linz, qui est 20 ans plus jeune que lui.

« Respectée et aimable demoiselle ! Non pas que je désire vous aliéner avec mes questions, chère amie. Je prends la plume pour mettre un terme mon long silence. Loin de moi l'idée de vous importuner. J'ose vous présenter, mademoiselle Josefine, ma plus grande et sincère demande. Votre réponse sera déterminante et apaisante pour mon avenir. Puis-je demander votre main à vos chers parents ? Ou cela est-il tout à fait impossible en raison d'un manque d'amour de votre part à mon endroit ? »

« Sehr verehrtes, liebenswürdiges Fräulein ! Nicht als ob ich mich mit einer Ihnen befremdeten Angelegenheit an Sie, verehrtes Fräulein wenden würde, nein in der Überzeugung, daß Ihnen längst mein stilles, aber beständiges harren auf Sie bekannt ist, ergreife ich die Feder um Sie zu belästigen. Meine größte und innigste Bitte, die ich hiemit an Sie, Fräulein Josefine zu richten wage, ist, Fräulein Josefine wollen mir gütigst offen und aufrichtig Ihre letzte und endgiltige, aber auch ganz entscheidende Antwort schriftlich zu meiner künftigen Beruhigung mittheilen und zwar über die Frage Darf ich auf Sie hoffen und bei Ihren lieben Ältern um Ihre Hand werben ? oder ist es Ihnen nicht möglich aus Mangel an persönlicher Zuneigung mit mir den ehelichen Schritt zu thun ? » (Bruckner an Josefine Lang, 16. August 1866.) (Zitiert nach dem Original.)

La demande en mariage est refusée à Bruckner par les parents, dû à son âge avancé (il aura 43 ans, en septembre) ; alors que Josefine, elle, n'en a que 17. Elle lui remettra ses cadeaux : un livre de prières et une montre en or. Les Lang préféreront voir leur fille marier, en 1870, Josef Weilnböck, fils du riche Commissaire du District de Neufelden, Karl Weilnböck, plutôt que ce compositeur de musique sans le sou.

Henriette Reiter

At the beginning of 1866, Bruckner had informed Rudolf Weinwurm of several improvements which had been made to his flat - at a cost of 300 florins which he had to borrow from his insurance society. Was he thinking seriously about marriage and « putting his house in order », as it were, for such an eventuality ? After the disappointment of Josefine Lang's rejection of his suit, he immediately turned his attention to another sweet, nice, young lady, the 18 year old Henriette Reiter who worked in Steyr with the leather Master, named Turek. After, she went living with her mother, the owner of a flower shop in the « Josefstadt » area of Vienna.

Having made further enquiries about her, through a friend in Steyr, Bruckner had been informed that her dowry would probably be of 3,000 florins (100,000 euros) . As he calculated that this sum, combined with his present level of income, would not be sufficient to provide her with the standard of living to which she was accustomed, he asked Weinwurm to find-out more about her but, under no circumstances, to divulge his age. He considered that he looked younger than his 42 years !

Weinwurm replied by return of post, enclosing the necessary information, and Bruckner wrote again, mentioning both the Viennese girl and a girl from Salzburg whose name he would like Weinwurm to send.

...

Anton Bruckner schrieb Zeit seines Lebens immer Liebesbriefe und Heiratsanträge, vorzugsweise an viel jüngere Frauen, immer erfolglos, und stets ging es bereits in den ersten Zeilen ums Geld. Er habe in Steyr ein liebes, schönes Mädchen gesehen, beim Lederermeister Turek, mit Namen Henriette Reiter, 18 Jahre alt, schreibt er 1866 an seinen Freund Rudolf Weinwurm. Aber schon im nächsten Satz heißt es :

« Es soll 3.000 Gulden Vermögen besitzen. Das ist freilich blutwenig. »

So wenig war das gar nicht : An die 100.000 Euro nach heutiger Kaufkraft. Fast zeitgleich bewarb sich Bruckner um die Tochter eines reichen Fleischhauers namens Josephine Lang. Sie entschied sich aber lieber für einen wohlhabenden Gastwirt. Bruckner blieb unverheiratet.

Le Château de Velden à Neufelden

Cité en 1217, le château de Velden à Neufelden sera édifié par les évêques du diocèse de Passau. Jusqu'en 1528, il sera la propriété de l'évêque épiscopal de Velden et de la province. Plus tard, le lieu sera transformé en prison (Neufelden Burggraben) . En 1626, le Château est assiégé par des agriculteurs rebelles.

17 mai 1626 : Une enquête est prévue pour le 31 mai. Une altercation avec la garnison bavaroise de Lembach en raison d'un cheval provoqua immédiatement une grève des agriculteurs de la région. Le 17 mai, 5 groupes de pèlerins composés d'agriculteurs convertis sont intervenus dans le conflit en assiégeant le marché public. Un groupe de 25 agriculteurs rebelles ont tué 3 prêtres faisant parti d'une procession et ont également malmené le pasteur Gries. Par

la suite, ils ont fui vers Rohrbach Sarleinsbach pour aller se réfugier sur la colline du Château de Velden, à Neufelden. Le lendemain, ils ont assiégé le Château même du diocèse de Passau. 1699 : zum Großteil abgebrochen.

En 1789, Karl Wöb, de la célèbre famille spécialisée dans le commerce du lin, acheta du diocèse de Passau les restes de l'ancien château de Velden pour y ériger le nouvel édifice de la mairie (« Rathaus ») . D'autres propriétaires se sont succédés depuis : Franz Zwierniza, Josef Karl Peßler (1810) , Gabriel Kobel Müller (1825) , Anton Löffler (1826) et la famille Weilnböck (1829 à 1900) .

Depuis 1926, la famille Scherrer (une dynastie de brasseurs de Haute-Autriche : « Brauerei Scherrer Neufelden ») est propriétaire du site patrimonial qu'ils ont transformé en Hôtel : l'Hôtel Scherrer, situé au 2, Place du marché. Des rénovations furent entreprises en 1950. Il comprend aussi un musée d'histoire.

Une plaque commémorative (comprenant un relief en bronze de l'artiste Francis Sales Forster) , qui orne l'entrée de l'Hôtel Scherrer sur la place du Marché (« Marktplatz ») , fut offerte par l' « Association Bruckner » locale (« Brucknerbund ») . La cérémonie officielle, qui s'est déroulée en 1958, fut conjointement présidée par des représentants du gouvernement fédéral autrichien et du bourg de Neufelden. À noter, la présence, à 87 ans, de Karoline (Weilnböck) Grubbauer qui procédera au dévoilement, rappelant les liens étroits du compositeur Anton Bruckner avec les familles Lang et Weilnböck :

« Le compositeur Anton Bruckner, un proche des familles Lang et Weilnböck, a résidé dans cette maison le 16 septembre 1890. Il y occupa une des chambres pour quelques jours, en plus de donner un concert d'orgue à l'église paroissiale de Neufelden. »

(L'instrument avait probablement été rénové par le facteur Joseph Breinbauer.)

L'église paroissiale de Neufelden

Pfarrkirche Neufelden

Marktplatz 17

4120 Neufelden

Telefon : +43 (0) 7282 / 6270

http://www.neufelden.at/pfarre_neufelden.39.0.html

Das gotische Langhaus wurde vermutlich im 14. Jahrhundert erbaut. Der älteste Teil der Kirche, der Turm, bestand bereits vorher, um die « VIA REGIA » - die alte Handelsstraße aus dem Süden, die Neufeldens Ruf als Handelsplatz begründete - zu kontrollieren. Im 18. Jahrhundert machten reiche Bürger (Leinwandhändler Campmiller und Marktrichter Weillnöpöckh) . deren Grabsteine sich in der Kirche und in der Vorhalle befinden, beachtliche Stiftungen zum Ausbau und zur Ausstattung. Bildhauer Franz Stadler ließ auf seine Kosten den Turm erhöhen.

Der Hochaltar von 1760 wurde von Meister Ruckerbauer aus Sarleinsbach errichtet und zeigt Maria Himmelfahrt als Altarbild, welches von den beiden Kirchenpatronen Phillip und Jakob flankiert wird.

Auf der Empore befinden sich 19 gotische Flachreliefs (Christus, Apostel, Evangelisten und Heilige), deren Ornamente auf Initiative von Adalben Stifter, dem bekannten Böhmerwalddichter, im 19. Jahrhundert vergoldet wurden. Die kostbare Barockorgel des bayrischen Orgelbaumeisters Johann Ignaz Egedacher wurde nach mehreren Umbauten in den Jahren 1996-1997 unter Verwendung des noch vorhandenen historischen Materials sorgfältig restauriert.

Einige Heiligenfiguren stammen aus der Schloßkapelle Langhalsen, die Anfang der 20er Jahre dem Stausee weichen musste. Den linken Seitenaltar ziert das Bild Kindheit Mariä, das dem Kremser Maler Martin Johann Schmidt zugeschrieben wird. Die gotische Zwickelmalerei an den Schlusssteinen der Gewölbekuppeln wurde 1962 als Überrest der ersten Ausmalung von 1510 freigelegt und erneuert.

Die Rokokokanzel trägt ein Relief vom wunderbaren Fischfang. Bis 1891 unterstand Neufelden der Mutterpfarre Altenfelden. Die Pfarre wird von Geistlichen des Ordens der Prämonstratenser aus dem Stift Schlägl betreut.

...

Im 18. Jahrhundert machten reiche Bürger (Leinwandhändler Campmiller und Marktrichter Weillnpoöck), deren Grabsteine sich in der Kirche und in der Vorhalle befinden, beachtliche Stiftungen zum Ausbau und zur Ausstattung. Bildhauer Franz Stadler ließ auf seine Kosten den Turm erhöhen. Der Hochaltar von 1760 wurde von Meister Ruckerbauer aus Sarleinsbach errichtet und zeigt Mariä Himmelfahrt als Altarbild, welches von den beiden Kirchenpatronen Phillip und Jakob flankiert wird. Auf der Empore befinden sich 19 gotische Flachreliefs (Christus, Apostel, Evangelisten und Heilige), deren Ornamente auf Initiative von Adalbert Stifter, dem bekannten Böhmerwalddichter, im 19. Jahrhundert vergoldet wurden. Die kostbare Barockorgel des bayrischen Orgelbaumeisters Johann Ignaz Egedacher wurde nach mehreren Umbauten in den Jahren 1996-1997 unter Verwendung des noch vorhandenen historischen Materials sorgfältig restauriert.

Einige Heiligenfiguren stammen aus der Schlosskapelle Langhalsen, die Anfang der 20er Jahre dem Stausee weichen musste. Den linken Seitenaltar ziert das Bild Kindheit Mariä, das dem Kremser Maler Martin Johann Schmidt zugeschrieben wird.

Die gotische Zwickelmalerei an den Schlusssteinen der Gewölbekuppeln wurde 1962 als Überrest der ersten Ausmalung von 1510 freigelegt und erneuert.

Die Rokokokanzel trägt ein Relief vom wunderbaren Fischfang. Bis 1891 unterstand Neufelden der Mutterpfarre Altenfelden. Die Pfarre wird von Geistlichen des Ordens der Prämonstratenser aus dem Stift Schlägl betreut.

Die Entstehung der Pfarre Neufelden

Die lange und umwegige Entwicklungsgeschichte der Neufeldener Pfarre hängt eng mit der Stellung des ursprünglichen Marktes Velden zusammen. Der Markt hatte schon sehr bald eine größere Bedeutung erlangt und umfasste ein ausgedehntes Einflussgebiet. Aus diesem Umstand wurde die Pfarrkirche, getrennt vom eigentlichen Siedlungskern, auf dem höchstgelegenen Punkt errichtet, um für alle Mitglieder der Pfarrgemeinde weithin sichtbar zu sein.

Der damals gebräuchliche Flurname dieser Anhöhe zwischen Großer und Kleiner Mühl war « die Alten ». Da sich um die dort erbaute Veldener Kirche aber sehr schnell ein eigene Siedlung entwickelte, und diese « auf der Alten » gelegen war, kam es zum Ortsnamen Altenfelden (urkundlich erstmals 1255 erwähnt) .

Das heutige Neufelden bezeichnete man weiter als Velden. Erst nach und nach tauchte der Name Neufelden in privaten Schriftstücken auf (erstmalig um 1359) , bis schließlich der Markt in einem Privilegienbrief des Kaisers Ferdinand II. im 17. Jahrhundert auch offiziell so genannt wurde. Der Ortsname Neufelden ist so offensichtlich aus dem Irrtum entstanden, daß der Name Altenfelden sich aus dem höheren Alter der Siedlung ableite.

Für die Veldener Bürger hatte die nunmehrige Lage der eigenen Pfarrkirche in einem anderen Ort nicht nur den Nachteil der größeren Unannehmlichkeiten bei Gottesdiensten zusammenkamen, um ihre Geschäfte abzuwickeln. Diese Situation bestand bis zum Jahr 1337, in dem ein täglicher Gottesdienst in der Neufeldener Kirche gestiftet wurde. Die Lesung der Messen und die Seelsorge der Veldener Bürger oblag ab diesem Zeitpunkt einem Vikar, der allerdings noch in Altenfelden wohnte und dem dortigen Pfarrer unterstand. Fast zwei Jahrhunderte lang wurde nur an Sonn- und Feiertagen in Velden beziehungsweise Neufelden eine Messe gelesen.

1501 stifteten die Bürger des Marktes schließlich ein Frühmessbenefizium. Es gab also seit Anfang des 16. Jahrhunderts zwei geistliche Pfründe, das Pfarrvikariat und das Frühmessbenefizium. Der Vikar, der weiter die Sonn- und Feiertagsmessen las und die Seelsorge über hatte, wohnte nach wie vor in Altenfelden. Der Benefiziat, der die anderen Messen las, wohnte aber schon in Neufelden, genauer im Haus neben der heutigen Sparkasse, das bis in die 60er Jahre unseres Jahrhunderts als Pfarrhof diente. Nur während der NS-Herrschaft wurde das Verfügungsrecht des Neufeldener Pfarrers über das benannte Haus stark eingeschränkt.

Seit ungefähr 30 Jahren steht dem jeweiligen Pfarrer ein neuerbauter Pfarrhof zur Verfügung, der sich jetzt in unmittelbarer Nähe zur Kirche befindet.

Zurück zu der im 16. und 17. Jahrhundert bestandenen Situation zweier geistlicher Pfründe in Neufelden. Da diese Form der religiösen Betreuung sowohl organisatorische, als auch finanzielle Umstände mit sich brachte, vereinigte man 1667 beide Pfründe auf eine Person. Das so geschaffene Pfarrvikariat Neufelden beschränkte sich vorerst nur auf den Markt selbst. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts kamen Bairach, Blankenberg, Etzleinsberg, Langhalsen und Unternberg hinzu. Am Beginn des 20. Jahrhunderts schließlich noch Unterfeuchtenbach, ein Teil von Oberfeuchtenbach und PürNSTein.

Der Status einer selbständigen Pfarre wurde Neufelden letztendlich 1891 zuerkannt.

L'orgue « Johann Ignaz Egedacher » de l'église paroissiale de Neufelden

Grundgedanken zum Konzept der Neufeldner Orgel :

Das ursprüngliche Konzept der Orgel war von Anfang an sehr bemerkenswert. Das barock gestaltete Brüstungswerk wurde auf virtuose Art und Weise in die bestehende Brüstung « hineinkomponiert » . Die Synthese zwischen Gotik und Barock ist hier auf einmalige Art und Weise gelungen.

In der Art der Schwalbennestorgel ist das Werk ganz vor der Brüstung platziert, was ein Zurückgreifen auf die gotischen Prinzipien bedeutet.

Die ursprüngliche Orgel der Pfarrkirche Neufelden wird als Werk des berühmten Paussauer Orgelbauers Johann Ignaz Egedacher bezeichnet.

Für die Urheberschaft Egedachers sind zwar keine schriftlichen Nachweise vorhanden, doch sprechen einige Indizien dafür :

Kirchenrechnungen vermerken Zahlungen an einen « Passauer Meister » .

Die Machart und die Beschriftung der historischen Pfeifen Johann Ignaz Egedacher war auch in Nachbarorten mit Orgelbauten beauftragt (Altenfelden, Sarleinsbach, Pfarrkirchen, Rohrbach) .

Der Egedacher Orgel aus Altenfelden wurde ein tragisches Schicksal zu teil :

Die Orgel (von der nur noch Fotos, die ein ganz besonders kostbar und prächtig ausgestattetes Gehäuse zeigen, erhalten sind) wurde kurz vor 1930 abgetragen und seither nicht mehr gesehen ...

In Neufelden wurde einigermaßen pietätvoller mit der Egedacher-Orgel umgegangen. Es lässt sich eine kleine Chronologie zusammenstellen :

1720-1730 : Neubau durch Egedacher (Brüstungspositiv mit 6 Registern, kein Pedal) .

1850-1870 : Umbau (vermutlich durch Joseph Breinbauer) - Diese Orgel wurde von Anton Bruckner während seiner Besuche in Neufelden gespielt.

1953-1955 : Umbau beziehungsweise Neubau durch Josef Mertin :

Zum Hauptmanual im alten Brüstungspositiv kam ein als Spieltischpositiv konzipiertes Nebenmanual und ein dreiregistriges Pedal. Mertin verwendete Teile des Egedacher-Pfeifenbestandes weiter.

1997 : Neubau beziehungsweise Rekonstruktion durch Bernhardt Edskes. Die Orgel wurde wieder auf eine dem Barockgehäuse angemessene Größe zurückgeführt (1 Manual mit 6 Register, 2 registriertes Pedal) . Die Disposition dürfte mit der Originalvorstellung Egedachers weitgehend übereinstimmen.

Aus dem Kollaudierungsprotokoll anlässlich der Restaurierung durch Bernhardt Edskes 1997 :

« Die neue beziehungsweise rekonstruierte Orgel der Pfarrkirche Neufelden ist zu den bedeutendsten Instrumenten der Diözese Linz zu zählen. Das große handwerkliche Können der Orgelbaufirma Edskes ist sowohl bei der Verarbeitung sämtlicher Materialien als auch bei der Mensuration und Intonation eindeutig feststellbar. »

...

Ehemaliges Schloß Velden
(Tourismusverband Neufelden)
Markt 22
Rathaus
4120 Neufelden, Austria

Telefon : +43 (7282) 62 550

Fax : +43 (7282) 62 558

E-Mail : gemeinde@neufelden.ooe.gv.at

Das **Schloß Velden** beziehungsweise die ehemalige **Veste Velden** liegen in der Gemeinde Neufelden im Bezirk Rohrbach von Oberösterreich. Die heute noch bestehenden Gebäudeteile sind dort am Burggraben I beziehungsweise Markt 2 zu finden.

Die Burg wird 1161 urkundlich erstmals erwähnt, als sie Eigentum der Ritter von Velden war. Um 1206 wird ein Ritter Hans Velden genannt. Helmhart der Rothe wurde 1266 bei einem Einfall der Bayern, die den Ort belagerten, eroberten und anzündeten, erschlagen. Seine Tochter Klithilde war mit Ullo von Blankenberg vermählt. Durch Pfändung kam die Herrschaft Velden dann das Hochstift Passau. 1311 war dort Hans von Kapellen zu finden, der 1337 auch Burg PürNSTein besaß. 1383 und 1388 wurde dort die Veste Velden beurkundet.

Von 1347 bis 1443 waren auf der Burg Pfleger eingesetzt. Zu nennen sind dabei : Chrunrat II. von Tannberg (1347 ; gestorben 1354) ; Hertlein Herleinsperger (1391) ; Peter Schönauer und Ritter Andreas Herleinsperger (1413) . Von 1430 bis 1479 war der Besitz an die Herleinsperger verpfändet. Ein Thomas Velden wurde 1501 als Pfarrer von Kirchberg angeführt. Die Herleinsperger lösten 1503 die Herrschaft Velden von Passau ein. Um 1505 kam der Besitz an Hans von Tannberg (aus der Auroldmünster-Linie) . Auf ihn folgte Achaz Prembser. Zur Zeit der Bauernkriege wurde Velden am 19. Mai 1626 von 800 Bauern belagert und verwüstet. In der Veste war der Sitz des passauischen Pflegers

und des Pflegegerichts, später war dort ein Gefängnis untergebracht. Die Veste wurde 1699 großteils abgebrochen und 1789 durch ein Bürgerhaus ersetzt.

1789 wurde der Besitz vom Bistum Passau an den Leinenhändler Karl Wöb verkauft, der das heutige Gebäude errichtete. Weitere Besitzer waren Franz Zwierniza, Josef Karl Peßler (1810) ; Gabriel Kobelmüller (1825) ; Anton Löffler (1826) ; und die Familie Weilnböck (1829 bis 1900) . Seit 1926 ist das Schloß im Besitz der Bierbrauerfamilie Scherrer.

Von dem Schloß ist der 1789 errichtete Wohntrakt erhalten. Im Südwesten (Burggraben) befinden sich Reste eines spätmittelalterlichen Turms und der Ummauerung. Dort waren Wirtschaftsgebäude untergebracht.

Im Zweiten Weltkrieg wurde das Gebäude beschädigt. Nach dem Krieg (1950) wurde das Haus renoviert und als Hotel genutzt (Hotel Scherrer) . In den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts erfolgte eine neuerliche Renovierung. Heute wird das Gebäude als Mietshaus genutzt. Das zweigeschossige Haupthaus besitzt ein Mansarddach sowie eine spätbarocke Fassade. Auf der Marktseite befindet sich eine Gedenktafel, die an einen Besuch des oberösterreichischen Komponisten Anton Bruckner am 16. September 1890 erinnert.

Karl Weilnböck

Le professeur de musique, chanteur de concert et Commissaire du district de Neufelden, Karl Weilnböck (1830-1891) , possédait une excellente voix de basse qu'il mit à profit dans les œuvres chorales de Anton Bruckner. Et c'est probablement en pensant à cette voix que Bruckner composera sa « Festkantate » (**WAB 16**) , sur le texte « Preiset den Herrn » . Weilnböck fut également le chef de chœur du Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz, de 1863 à 1865. Son fils Josef épousa Josefina Lang, en 1870. L'une des 3 filles de Karl Weilnböck, Antonie (? - 1863) épousa Albert Stadler, un ami de Franz Schubert.

Au début de son séjour à Steyr, en 1819, le compositeur Franz Schubert parle des 8 jolies filles qui résidaient à la maison des Schellmann. 5 d'entre elles appartiennent à la famille du docteur Albert Schellmann (1759-1844) ; les 3 autres étaient les filles du Commissaire de district, Karl Weilnböck. Une des filles de Weilnböck, Antonie (? - 1863) épousera plus tard Albert Stadler, un ami de Franz Schubert.

Karoline Weilnböck est la fille du marchand de Neufelden, Josef Weilnböck (fils de Karl Weilnböck, ce dernier étant un ami proche de Bruckner) . Josef épousa, en 1870, la jeune et ravissante Josefina Lang (la fille d'un boucher originaire de Linz que le compositeur reverra à la station thermale de Neufelden, durant ses vacances estivales en 1866, et qu'il proposa en mariage) . Cette ancienne flamme s'appelle dorénavant Josefina Lang-Weilnböck (1844-1930) .

(Foto : privat/anonym) Dieses Bild von 1905 zeigt eine Kinderschar in festlicher Bekleidung vor dem ehemaligen Schloß Velden, Marktplatz I in Neufelden. Nach der Hopfenernte, dem « Hopfnbedln » , wurde jährlich ein Hopfenfest gefeiert. Das Hofenkönigs-Paar steht in der Reihe ganz rechts. Der Herr dahinter ist Josef Weilnböck, der damalige Besitzer des Gasthofes sowie des Hopfenlagers/der Hopfendarre.

2 February 2015 - Good day, Mr. Berky

These 2 pictures will be part of my next shipment but I wanted to share them now.

The « Inn » of Josef Weilnböck (almost surely the husband of Josefine Lang) in Neufelden (1905 and 1911) .

(GH)

Thanks !!

That's an interesting old « Inn » !!

(John)

...

According to the report of the « Linz Musikverein » , published in 1871, to commemorate its 50th birthday, Karl Weilnböck succeeded Engelbert Lanz as choir Master of the Liedertafel « Frohsinn » .

The Mass in E minor (**WAB 27**) was composed in Linz between August / September and November 1866. The work was dedicated to Bishop Franz-Josef Rüdiger who had commissioned it earlier in the year for the consecration ceremony of the « Votivkapelle » . It was completed on 25 November, and Bruckner wrote to Rudolf Weinwurm a week later :

« The Mass for voices in 8 parts with wind accompaniment (written) for the dedication of the “ Votivkapelle ”, is finished. »

As the consecration ceremony did not take place until 29 September 1869, Bruckner had to wait almost 3 years for the 1st performance of the Mass. By this time, he was in Vienna and he had to ask Johann Schiedermayr, the dean of the Cathedral, to arrange preliminary rehearsals of the work. In a letter, dated : 20 May 1869, he suggested that the « Frohsinn » and « Musikverein » choirs would have to start rehearsing immediately because of the great difficulty of the Mass. A further letter of 19 June was more urgent in tone :

« Weilnböck wrote to me that Waldeck had said that if the Mass was not studied now with the “ Musikverein ” students, its performance was out of the question ; and they cannot postpone rehearsal until later, as it is difficult. »

La famille Scherrer : une dynastie de brasseurs

Die Neufeldner Brauerei wurde bereits 1523 als Braustätte des Bistums Passau genannt, wobei Teile des Brauereikellers aus dieser Zeit stammen. Des Weiteren ist mit dem 29. November 1649 das Bestehen der Braustätte als Brauhaus der

Marktkommune Neufelden belegt. 1728 wurden in Neufelden 1360, 1795-1797 3033 Eimer Bier erzeugt. Das kommunale Brauhaus wurde schließlich am 27. Juli 1865 an das Ehepaar Martin und Theresia Scherrer verkauft, deren Nachkomme Franz Scherrer im Jahr 1926-1927 einen Ausstoß von 4.123 Hektoliter erzielte. Die bis zuletzt in Familienbesitz befindliche Brauerei wurde 1986 von der Brau AG erworben und geschlossen. Das Brauhaus selbst nutzte man in der Folge zeitweise als Bierdepot. Die Neufeldner Biertradition wurde in den 1990er Jahren von Peter Friedwagner und Gottfried Breuss, einem Nachfahren der letzten Brauereibesitzer, wiederbelebt. Sie ließen zunächst 1992 das « Neufeldner Edelmärzen » in der Brauerei Sigl in Obertrum nachbrauen und eröffneten 1995 das « Neufeldner Brauhaus ». Nach Investitionen von rund 10 Millionen Schilling erfolgte die Herstellung des Bieres auf einer Beraplan-Anlage nach böhmischem Verfahren, jedoch mit geschlossenen Gefäßen. Neben dem Lagerbier wurde in der Folge auch ein Kellerbier im Brauhaus ausgeschenkt sowie die Marken « Pöstlingberger Schlößbräu », « Thermenbräu Geinberg » und das « Schupf'n Bräu » gebraut. Das Unternehmen musste jedoch bereits im September 2000 in Konkurs gehen und wurde in der Folge von Thomas Breuss, einem Getränkehändler und Betreiber eines Gasthauses in Neufelden, übernommen. Die « Privatbrauerei Thomas Breuss » nahm am 1. Dezember 2000 den Betrieb auf, wurde jedoch 2009 erneut auf Grund von Konkurs geschlossen.

Nach zweijähriger Schließzeit wurde die Brauerei 2011 von der Welser Unternehmerfamilie Meir übernommen und in die erste Biobrauerei Oberösterreichs verwandelt. Als Braumeister wurde Richard Grasmück engagiert, der zuvor 15 Jahre als Produktionsleiter in der Braucommune Freistadt gearbeitet hatte. Die Neufeldner BioBrauerei bietet die Marken « s'Hopferl » und « s'Zwickl » an, daneben sollen weitere spezielle Biere wie « s'Weizenbock » gebraut werden. Vertrieben werden die Biere über die Gastronomie und den Handel, geplant ist ein Ausstoß von 4.000 Hektoliter.

Math. Scherrer, Brauerei (1523) .

Martin Scherrer, Brauerei (1907) .

Franz Scherrer, Brauerei (1940) .

Brauerei Scherrer, Inhaber Franz Scherrer's Wwe. (1955) .

Brauerei Wilhelm Scherrer (1968) .

Neufelden

Ursprünglich lag der Ort im Ostteil des Herzogtums Bayern. Um 1200 von den Herren von Griesbach gegründet wird der Ort 1217 zum ersten Mal als Markt Velden urkundlich erwähnt. Nach dem Aussterben der Griesbacher 1220 wird der Markt Zentrum der Passauer Herrschaft Velden und erhält die Hochgerichtsbarkeit. 1266 im Zuge eines Bayerneinfalls zerstört, erholt sich der Ort durch seine Lage an einer wichtigen Handelsstraße von Passau nach Böhmen jedoch so schnell, daß 1311 Bischof Wernhart von Passau ihm das Stapelrecht für Salz verleiht.

Der Ort wird in der Folge von Passauer Pflegern verwaltet. Um 1300 sind die Capeller als Pfleger bezeugt, 1347-1354 Chunrat von Tannberg. 1374-1383 wird der Ort an die Schauburger verpfändet. 1393-1503 sind die Herleinsberger Pfleger von Velden ; danach wird das Pfleggericht zunächst nach Tannberg und ab 1528 nach Marsbach verlegt. Der Markt selbst wird ab 1627 der Passauer Herrschaft PürNSTein unterstellt.

Ab 1490 wurde Neufelden dem Fürstentum 'Österreich ob der Enns' zugerechnet. In diesem Zusammenhang bestätigt Kaiser Ferdinand II. 1631 das Marktrecht von Neufelden. 1595-1597 im Zuge der Bauernaufstände und 1626 durch Brand wird der Markt schwer in Mitleidenschaft gezogen. Weitere Brände verwüsten den Markt 1830, 1931 und 1937. Im 18. Jahrhundert floriert der Ort besonders durch den Leinenhandel. Während der Napoleonischen Kriege war der Ort mehrfach besetzt. Seit 1918 gehört der Ort zum Bundesland Oberösterreich. Nach dem Anschluß Österreichs an das Deutsche Reich am 13. März 1938 gehörte der Ort zum « Gau Oberdonau ». Nach 1945 erfolgte die Wiederherstellung Oberösterreichs.

Die Topothek ist ein regionalhistorisches Online-Archiv, das auf Gemeindeebene mit lokalen « Historikern » umgesetzt wird. In Neufelden hat sich der Verein zur Erhaltung der Burg PürNSTein und des kulturellen Erbes in Neufelden angenommen, historisches Material zu sammeln und online zugänglich zu machen. Kathrin Sammer betreut die Daten und das Archiv. Nachdem sie im Oktober das Studium der Volkskunde und Kulturanthropologie abgeschlossen hatte, hielt sie ihre Augen für fachlich interessante Aufgaben offen. « Mich freute das Vorhaben und ich begann mit Interesse an der Geschichte meines Heimatortes mit dem Sammeln und Digitalisieren », sagt Sammer. Sie ist auch froh, dass die NeufeldnerInnen mit viel Freude bei der Sache sind. « Die Topothek wurde mit großem Interesse angenommen », sagt Sammer. In der Topothek will sie alles sammeln, was heute noch sichtbar ist, was früher abgelichtet wurde und fürsorglich verwahrt wurde. « Mehr und mehr private Schätze und verborgenes geschichtliches Wissen soll damit in die Öffentlichkeit kommen. » Seit dem Start sind bereits 600 Einträge zu bewundern. Ebenso sehenswert ist das Filmmaterial aus den Jahren um 1960. Mehr dazu : <http://neufelden.topothek.at>.

Kultur und Sehenswürdigkeiten

Heimathaus : In der alten Fronfeste befindet sich seit 1989 das Heimathaus von Neufelden. An die 1.200 Exponate sind auf einer Fläche von etwa 250 Quadratmeter ausgestellt. Der Schwerpunkt liegt auf handwerklichen und bäuerlichen Gebrauchsgegenständen.

Burg PürNSTein : Die Burg besteht seit 1010 und war Passauer Lehen. 1866 brannte sie ab, seit 1958 wird sie renoviert.

Burg Blankenberg : um 1000 errichtet, einige meterlange Mauern erhalten.

Schloß Velden : Speicherkraftwerk Partenstein mit Stausee Langhalsen : das erste Großkraftwerk Österreichs, errichtet 1919-1924

Août - 25 novembre 1866 : WAB 27 - Messe n° 2 en mi mineur (en fait, la 6e !) pour chœur mixte à 8 voix et ensemble d'instruments à vent (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes et 3 trombones) . Composée en seulement 4 mois, en l'honneur de l'évêque Franz-Josef Rüdiger. Destinée à être jouée le 25 novembre 1866 sous la direction de Bruckner, lors de la consécration de la chapelle votive de la nouvelle cathédrale (« Neuer Dom ») , elle sera finalement créée à Linz le 25 septembre 1869 sur la place de la cathédrale. La partition va subir plusieurs révisions (1876, 1882, 1885, 1896) , notamment en juillet 1882, avant son édition en 1885, année où elle fut exécutée dans sa version définitive pour la clôture des célébrations du Centenaire du diocèse de Linz. La 1re exécution en concert sera donnée à Vienne, le 17 mars 1899, sous la direction de Margit Neubauer.

Composée en 1866 ; révisions 1876-1885.

Il existe 2 versions de la main de Bruckner : la 1re date de 1866 et la 2e de 1882. Cette dernière utilise un phrasé soit plus étendu ou soit plus court afin de réduire le nombre de cycles dans chaque série. Kyrie : 115-117 mesures ; Gloria : 190-193 mesures ; Credo : 216-225 mesures ; Sanctus : 50-51 mesures ; Benedictus : 83-92 mesures ; et Agnus Dei : 73-75 mesures. Certaines indications de tempo sont plus lentes dans la seconde version. Toutefois, dans l'ensemble, les différences sont minimales et la chute de notes reste à peine perceptible.

La partition fut révisée par Franz Schalk, sans l'accord du Maître. On y retrouve de nombreuses retouches, visant à faire ressortir l'originalité de Bruckner « avec goût et cohérence » surtout dans les passages plus abruptes. Certaines de ces retouches concernent : l'utilisation occasionnelle de l'orgue (par exemple, à la fin du Gloria) ; l'accompagnement orchestral de la partie a cappella du Sanctus ; l'apaisement du chœur et de l'orchestre (fff) dans le Sanctus ; et au dernier quart de note de l'Agnus Dei. Malgré son manque d'authenticité, cette édition est encore en circulation.

La version originale : le Kyrie est marqué « alla breve » .

La 2e version : le Kyrie est marqué « solennellement » (à 4/4) .

La version originale : le Credo est marqué « allegro » .

La version originale : le Credo est marqué « allegro moderato » .

La version originale : le Sanctus est marqué « alla breve » .

La 2e version : le Sanctus est marqué « calme, plus lentement » (à 4/4) .

Durée approximative : 43 minutes.

1re version :

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVII/I, Musikwissenschaftlicher Verlag,

édition Leopold Nowak (1977) .

1re version révisée : UE 7534, Philharmonia (204) , Josef Venantius von Wöb, Universal-Edition, Vienne (1924) ; Wiener Philharmoniker Verlag 204.

2e version :

1re édition : D 2087, édition Ludwig Döblinger, Vienne (1896) .

Ernst Eulenburg (1606) , édition Leopold Nowak.

AGA (Alte Gesamtausgabe) : version 1876-1885 - XIII, Brucknerverlag, édition Robert Haas - Leopold Nowak (1940) .

AGA (Alte Gesamtausgabe) : XIII, Brucknerverlag, édition Robert Haas - Leopold Nowak (1949) , ré-édition.

2e version révisée :

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Robert Haas, Ausgabe (1959) ; sur la page-titre : « Fassung von 1882 » .

...

Les Messes en ré mineur, mi mineur et fa mineur de Bruckner virent le jour entre 1864 et 1868, en pleine maturité, après 7 années d'études assidues auprès de Simon Sechter durant lesquelles il ne s'adonna que très peu à la composition. Lorsque, à 40 ans passés, Bruckner se plonge finalement à nouveau dans l'écriture, il avait consolidé ses connaissances et son art. Les Messes en ré mineur et fa mineur révèlent une maturité s'appuyant sur la tradition Classique autrichienne. Celle en mi mineur reste à part ; en place de l'orchestre Classique, elle fait appel à une fanfare de vents et dénote l'influence de l'étude du contrepoint ancien, en particulier de celui de Palestrina. De ces 3 Messes, elle est la plus « pure » . Elle contemple tant le passé que l'avenir d'une manière que les autres ne font pas.

À ce stade de sa carrière, Bruckner faisait preuve dans ses compositions d'amples proportions d'un sens du mouvement qui reflète la période Classique ; les Messes en ré mineur et fa mineur (ainsi que celle antérieure moins caractéristique en si bémol majeur) sont modelées sur les Messes symphoniques de Joseph Haydn et de Mozart, avec des prémonitions de Beethoven et de Schubert. Bruckner n'avait pas encore exploré l'échelle temporelle vaste et lente de ses Symphonies à venir. Il avait commencé à découvrir Richard Wagner lequel était parvenu à créer un procédé musical assez lent pour s'accommoder de l'action scénique. Le 1er, Wagner (qui était aussi le plus grand à cet égard) avait appliqué cette échelle temporelle à la musique purement instrumentale. (Il s'agit du seul aspect qui permette de qualifier Bruckner de compositeur « wagnérien » .) Mais par leur sens du mouvement, les œuvres des années 1860 (les 2 Symphonies (numéros « 0 » et 1 ; et les 3 grandes Messes) ne sont qu'une vague prémonition du nouveau chemin à prendre, même si elles sont toutes marquées du sceau de leurs fortes personnalités.

Écrite en 1866, la Messe en mi mineur fut révisée en 1882. Poussé par ses amis wagnériens bien intentionnés, Bruckner éprouvait un besoin compulsif de réviser ses partitions. Et voici bien là un des éléments les plus tristes de la musique. Mais il faut admettre que ses Messes n'en souffrirent guère, car même si ces partitions sont en quelque sorte inauthentiques, les révisions de Bruckner sont à leur avantage. La Messe en mi mineur y reçut des améliorations qui ne peuvent être comparées aux retouches désastreuses infligées par le compositeur préoccupé à sa Ire Symphonie en 1890-1891. Avec ses Symphonies, Bruckner avait pénétré un univers que peu comprenaient (et parfois pas même son esprit superbe habité d'une personnalité naïve), tandis que les Messes pouvaient être rapprochées de normes familières.

La révision détaillée de la Messe en mi mineur n'altère en rien sa nature, son équilibre plein de finesse entre les éléments qui tirent vers le passé ou poussent vers l'avenir. Elle repose sur un contrepoint lent et fluide qui tout en faisant référence à Palestrina anticipe l'avènement des propres procédés futurs de Bruckner. Cette œuvre traduit un sublime que celles en ré mineur et fa mineur ne parviennent à effleurer, aussi admirables puissent-elles être. On le perçoit d'emblée dans le 1er « Kyrie », une page écrite pratiquement sans accompagnement à l'exception de l'emploi passager des cuivres et des trombones. De longs points d'orgue et une harmonie claire créent une sensation d'espace. La section centrale (« Christe eleison ») s'anime jusqu'à un apogée, puis le « Kyrie » revient, pour atteindre son propre paroxysme avant de s'éteindre vers les sommets cintrés des voûtes.

Le « Gloria » et le « Credo », quant à eux, sont principalement des allegros Classiques où les contrastes d'allures et de styles sont dictés par le texte. Bruckner savoure généralement l'énergie athlétique familière à ses prédécesseurs, Haydn et Beethoven, mais avec des textures plus simples et plus épurées, des rythmes plus carrés et naïfs. Tous 2 en do majeur, ces mouvements dévoilent une section centrale contrastante, le « Gloria » possède une section plus calme sur « Qui tollis peccata mundi » avec des phrases caractéristiques aux cors, et le « Credo » un traitement simple mais profond de « Et incarnatus est » et « Crucifixus », une mélodie digne et fluide, parfaitement formée, d'une grande beauté. Le « Gloria » se conclut par un fugato concis mais tranchant sur « Amen » tandis que le « Credo » (dont le thème principal anticipe de manière saisissante la puissance solide du Scherzo de la 8e Symphonie écrite 20 ans plus tard) atteint son paroxysme sur une cadence large et puissante.

C'est dans le « Sanctus » que l'influence de Palestrina est la plus manifeste, sous la forme d'une citation d'une « Missa brevis » de 1570. Un canon à 2 parties est enveloppé d'un contrepoint à 8 voix alors qu'est élaboré un Crescendo puissant. Le mouvement ne dure que quelques minutes mais possède un pouvoir suggestif qui outrepassé complètement ses dimensions. Voici un Crescendo lent comparable à ceux qui débutent les plus grands mouvements symphoniques de Bruckner. L'hommage à Palestrina anticipe aussi l'avenir, non seulement celui de Bruckner, mais aussi les magnifiques pages d'introduction de la 7e Symphonie de Sibelius, par exemple.

Doux et subtil, le « Benedictus » est de coupe Sonate, son développement module beaucoup et sa Coda éclate avec fougue sur « Hosanna in excelsis ». L'« Agnus Dei » final délivre la prière usuelle à 3 reprises, les 2 Ires marquant un Crescendo tandis que la dernière s'apaise pour faire place à un « Dona nobis pacem » murmuré. Il s'agit peut-être du plus beau passage de cette Messe qui est sans aucun doute la plus profonde et la plus concentrée de toutes celles que Bruckner a écrites.

...

En raison de sa destination première (elle devait être exécutée en plein air, la construction de la cathédrale n'étant pas achevée) , la partition de la Messe en mi mineur est confiée à un chœur mixte à 8 voix et un ensemble d'instruments à vents, à mi-chemin du courant Cécilianiste.

...

WAB 27 (1866) : Mass No. 2 in E minor for 8 part mixed voice and wind band accompaniment (2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 4 horns, 2 trumpets, 3 trombones) . Composed between August and November 1866 (1st version) and revised in 1869, 1876, 1882 (2nd version) .

1st Edition : Josef Venantius Wöb (1863-1943) , Universal-Edition, Vienna (1924) .

It is in 6 sections : Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei.

While Bruckner is known chiefly as one of the most important Symphonists in music history, he was equally adept in the field of sacred music. The later « Te Deum » and « Psalm 150 » show the composer applying his mature Symphonic language to the religious medium, yielding works of striking passion and originality. However, Bruckner's earlier sacred works, especially the Masses, are fascinating in that they show the amount of expertise he had amassed as a church musician and organist, that skill in turn coming to terms with his newly discovered influences in secular music. The E minor Mass of 1866 was wrought as Bruckner was cutting a path through the revelatory world of Richard Wagner. Thus, it is a work which straddles both worlds, yet, is fully integrated. It elicits admiration from even those who are otherwise lukewarm to Bruckner's œuvre. Many have cited this and the other 2 Masses as among the most important sacred works of the Romantic era. Also, the number of themes from the E minor Mass which will reappear in Bruckner's later works provide another vein of fascination as a glimpse into the composer's creative processes.

The opening « Kyrie » is in E minor and reflects Bruckner's grounding in the Italian Renaissance Masters ; almost totally a cappella, the brass enters periodically to punctuate the climaxes. If the « Kyrie » looks back, the succeeding Gloria in C major is ablaze with flashes of the later Bruckner, featuring a melisma by the horns which would appear in the Trio of the 6th Symphony. Similarly, the « Credo » yields material which would emerge again in Bruckner's later years, specifically in the « Te Deum » and the Scherzo of the 8th Symphony ; in 3 sections, the 2 outer ones in C major flank the repose of the 2nd in F major. The following « Sanctus » in G major begins a cappella. The subsequent grinding entry of the brass as it joins the chorus produces a remarkable passage of great intensity which foreshadows much sacred music of the 20th Century. This resolves to the more reflective mood of the « Benedictus » , cast in Sonata form, which moves with gentle animation ; the blaze-up of the Coda is almost frightening in its suddenness. The closing « Agnus Dei » in E minor is ethereal in character and alternates the Renaissance tradition with the Wagner-Liszt chromaticism. Its final measures anticipate those of the 7th Symphony's slow movement, bringing the Mass to a correspondingly serene close.

...

The Mass No. 2 in E minor is a setting of the Mass ordinary for 8 part mixed chorus and small wind band (2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 4 horns, 2 trumpets and 3 trombones) . Instrumentation to meet Cecilians, halfway.

The Linz bishop Franz-Josef Rüdiger, who already asked Bruckner in 1862 for a Festive Cantata to celebrate the laying of the foundation stone of the new « Maria Empfängnis Dom » , asked Bruckner, in 1866, for a Mass to celebrate the accomplishment of the construction of the Votive Chapel of the « Dom » . Because of a delay in the accomplishment of the construction, the celebration occurred 3 years later, on 29 September 1869.

The piece is based strongly on old church music tradition, and particularly old Gregorian style singing. The « Kyrie » is almost entirely made-up of a cappella singing for 8 voices. The « Gloria » ends with a fugue, as in Bruckner's other Masses. In the « Sanctus » , Bruckner uses a theme from Palestrina's « Missa brevis » .

According to the Catholic practice (as also in Bruckner's preceding « Missa solemnis » and Mass No. 1) the 1st verse of the « Gloria » and the « Credo » is not composed and has to be intoned by the priest in Gregorian mode before the choir is going on.

The setting is divided into 6 parts :

Kyrie - Ruhig Sostenuto, E minor. Tripartite. Minor tonic : only in the Kyrie and the Agnus Dei.

Gloria - Allegro, C major ending with a fugue. The Gloria and the Credo are in the same key.

Credo - Allegro, C major. The Deutscher Michel theme of the Scherzo of Bruckner's 8 Symphony is a reminiscence of the Credo of this Mass.

Sanctus - Andante, G major.

Benedictus - Moderato, C major.

Agnus Dei - Andante, E minor veering to E major.

Previously, Bruckner had been criticised for « simply writing Symphonies with liturgical text » and, although, the Cecilians were not entirely happy with the inclusion of wind instruments :

« Franz Xaver Witt loved it, no doubt rationalizing the use of wind instruments as necessary under the circumstances of outdoor performance for which Bruckner wrote the piece. »

« The Mass in E minor is a work without parallel in either 19th or 20th Century church music. »

Bruckner made 4 successive revisions of the work, in 1866, 1869, 1876, and 1882. 2 versions of the Mass are available :

Version 1 of 1866, issued by Leopold Nowak, in 1977.

Version 2 of 1882, issued by Ludwig Döblinger (1896) , Robert Haas - Leopold Nowak (1940 and 1949) , and Leopold Nowak (1959) .

Globally, the differences among these 2 versions are small and are hardly audible when listening to it.

...

Anton Bruckner's Mass No. 2 in E minor was completed in November of 1866, the same year in which he composed his 1st Symphony. (Hans-Hubert Schönzeler, 1978.)

It is possible that the Mass No. 2 in E minor was actually written after the F minor, which was published during Anton Bruckner's lifetime as Mass No. 3. (Kurt Wöb)

Throughout his life, Anton Bruckner had « a series of unhappy encounters » with women. One of the most traumatizing was his rejected proposal of marriage to the 17 year old Josefine Lang. In response, Bruckner turned, as he had all his life, to 2 things : his music, and his faith. He composed the deeply emotional Mass No. 2 in E minor for the opening of the Votive Chapel at the new cathedral in Linz. (Hans-Hubert Schönzeler, 1978.)

His composition was completed in 1866, but construction delays meant that it did not receive its premiere until an 1869 ceremony, in which the work was conducted by Bruckner himself. (Keith William Kinder, 2000.)

The E minor Mass stands out from the rest of Bruckner's work (and most other compositions of the time) because of its orchestration. The work is scored for 8 part chorus (SSAATTBB) and a small wind ensemble, consisting of 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 4 horns, 2 trumpets, and 3 trombones. (Keith William Kinder, 2000.)

There is debate about the reasons behind the unusual orchestration. The premiere of the work took place outdoors, so it could have been for practical reasons ; the sound of the wind and brass instruments is not swallowed-up or dissipated as easily as that of strings. However, Bruckner is quoted in an 1869 letter as saying :

« Unfortunately, there is not space in the choir, but, after all, we can always perform it out in the open. » (Hans-Hubert Schönzeler, 1978.)

This implies that the performance took place outdoors only because the performing forces were too large for the

chapel itself. It also implies that the use of wind instruments could have been an intentional move on Bruckner's part. (Keith William Kinder, 2000.)

The use of this unusual orchestra requires Bruckner to score the voices carefully. He uses the winds primarily in a support role, letting the chorus do most of the melodic work. He saves loud dynamics for certain crucial points (the woodwinds and brass could cover the choir more easily than a string orchestra), and he often employs only part of the instrumental ensemble. (Keith William Kinder, 2000.)

Anton Bruckner was marginally involved with the Caecilian Movement, a musical philosophy that advocated a return to the « purity of modal, unaccompanied, contrapuntal composition », in the style of Renaissance musicians like Palestrina. (Keith William Kinder, 2000.)

Ignaz P. Traumiher (1815-1884), choir Master at Saint-Florian, was a dedicated member of the movement, so it is entirely possible that Anton Bruckner was influenced by him. The Caecilian Movement is characterized by a focus on the choir and the text, and the use of counterpoint, both of which can be found in the E minor Mass. The « Sanctus » begins with the musical quotation of a theme from a « Missa breve » by Palestrina. It is the only recorded instance of Bruckner using a theme that he didn't compose himself, and cements the Caecilian tone of the work by referencing the Renaissance. (F. Berger, 1993.)

2 of Bruckner's 3 Masses omit the priest's intonations at the beginning of the « Gloria » and « Credo » movements, lending further credence to the notion that they were intended for liturgical use, not for the concert hall. (Hans-Hubert Schönzeler, 1978.)

The lack of soloists is notable when this work is compared to the previously discussed Masses of Mozart and Schubert. Anton Bruckner could have made this decision in order to make the Mass more reverent (and thus, better suited toward liturgical use), or the decision could have come from some practical performance consideration.

Anton Bruckner demands much of his choral singers. Sopranos and altos must negotiate a range of an octave and a 6th, while basses are just one half step short of a 2 octave compass. Bruckner calls for the basses to sing several E4's, the highest note that Mozart requires from the tenors in the « Coronation Mass ». These notes take place in the quiet « Sanctus » fugue, however, and blend easily into the texture. The basses are the only section required to execute several leaps. It is worth noting that Bruckner makes similar demands of the 2 different sections of each voice part. The 2nd sopranos have just sing the same high notes and have the same technical problems to negotiate as the 1st sopranos, and so forth.

Much of the German repertoire of the 19th Century calls for full, vibrato rich vocal production (both the choral repertoire of Johannes Brahms and the Operatic writing of Richard Wagner suggest this), but the E minor Mass is probably an exception. Due to the influence of the Cecilian movement, Anton Bruckner would have expected a lighter production and a more transparent sound, letting each contrapuntal line shine. He marks piano for the 1st several entrances at the beginning of the « Sanctus ». In the reference recording, the tenors use an extra light production to

blend with the female voices, which is probably Bruckner's intent. This blended sound harkens back to the style of Renaissance Motets, and is much quieter than anything called for in the works by Mozart and Schubert.

However, louder moments such as the fortissimo unison chords on « Dominus Deus Sabaoth » and « Pleni sunt coeli » require a more full sound from the choir, especially since the winds and brass enter at these climactic moments. These passages call for full throated vibrato, which thickens the sound. Anton Bruckner's use of extremely quiet dynamics at the beginning of the movement makes these loud passages even more dramatic. These unison chords, saved for important moments in the text, are similar to the brash choral declamations that begin both of the previously discussed Masses.

In the « Benedictus » movement, Anton Bruckner writes for 5 voices instead of 8. He calls for SSATB, although, he sometimes calls for divisi within the tenor and bass sections. He often writes the female parts together and the male parts together, using them to craft a sort of choral duet.

Anton Bruckner's E minor Mass is easily the most complex of the 3 works examined. The 8 voice texture allows Bruckner to write long contrapuntal passages that unfold slowly, taking the time to state the motive in each of the 8 voices. While the aesthetic of the Mass is influenced by the contrapuntal writing of Palestrina, the fugue at the beginning of the « Sanctus » can be difficult to follow. Voices enter quickly, not giving the motive enough time to fully unfold before beginning the next statement. This has an interesting effect : despite the austere texture, the text is actually more difficult to understand than in the Mozart or Schubert settings. While Mozart and Schubert set their texts transparently and let the music serve the words, Bruckner uses the music to create a serene, prayerful atmosphere. While Mozart and Schubert exemplify Classical poise, Bruckner's Mass gives us extreme emotions.

...

Bruckner's 3 mature Masses, in D minor, E minor, and F minor, were written between 1864 and 1868, after his 7 year period of grinding study with Simon Sechter, during which he composed very little. When he eventually plunged into composition again (he was now in his 40's) , Bruckner had consolidated his skills, and the D minor and F minor Masses show a maturity based on the Austrian Classical tradition. The E minor stands apart ; it uses a wind band instead of the Classical orchestra, and it is clearly influenced by a study of early counterpoint, especially Palestrina's. Of the 3 Masses it is the « purest » . It also looks to both past and future in a way the others do not.

At this time of his career, Bruckner's sense of movement in his large-scale music reflected the Classical era ; the Masses in D minor and F minor (as well as a less characteristic earlier one in B-flat) are modelled on the Symphonic Masses of Joseph Haydn and Mozart, with Beethoven and Schubert looking on. Bruckner had not yet explored the vast, slow timescale of his later Symphonies. He had begun to discover Richard Wagner, who had found a way to create musical processes slow enough to accommodate stage drama, and Bruckner was to become the 1st and greatest composer to apply such a timescale to purely instrumental music. (This is the only respect in which Bruckner is a « Wagnerian » composer.) But in their sense of movement, the works of the 1860's (2 Symphonies, Nos « 0 » and I ; and the 3 great Masses) do no more than hint at a new road, though they all have potent individuality.

The E minor Mass of 1866 was revised in 1882. Bruckner's life-long addiction to revision, under pressure from his well-meaning but mistaken Wagnerian friends, is one of the sadder stories of music, but the Masses did not suffer seriously from it ; although there are inauthentic scores, Bruckner's own revisions are plainly advantageous. The E minor Mass received improvements that cannot be compared with the disastrous meddling inflicted by the distracted composer on its contemporary the 1st Symphony in 1890-1891. In his Symphonies, Bruckner had entered a world few people (and sometimes not even his own great mind housed in a naive personality) fully understood, while the Masses could be related to familiar norms.

The revisions of detail in the E minor Mass do not alter its nature, its fine balance between forward and backward views. The concern with slow, floating counterpoint, while it refers to Palestrina, yet, anticipates the deliberation of Bruckner's own later processes, and the work conveys a sublimity inaccessible to its companions in D minor and F minor, admirable though they are. This can be felt at once in the opening « Kyrie » , largely unaccompanied except for the intermittent use of horns and trombones. Long suspensions and clear harmony create a sense of space. In the central section, « Christe eleison » , there is more movement, and a climax ; then the « Kyrie » returns, this time to make its own climax before fading into vaulted heights.

The « Gloria » and « Credo » , on the other hand, are essentially Classical allegros with the contrasts of tempo and style dictated by the text. For the most part, Bruckner is revelling in the athletic energy familiar to his great predecessors Joseph Haydn and Beethoven, but with textures simpler and more spare and rhythms blunter and more naive. Both movements are in C major and contain central contrasts, the « Gloria » having a quiet section at « Qui tollis peccata mundi » with typical horn phrases, and the « Credo » a simple but profound treatment of « Et incarnatus est » and « Crucifixus » , a stream of perfectly formed, dignified melody of great beauty. The « Gloria » ends with a short but trenchant chromatic fugato on « Amen » , and the « Credo » (whose main theme anticipates strikingly the sturdy power of the Scherzo of the 8th Symphony of more than 20 years later) reaches its apex in a broad and mighty cadence.

It is in the « Sanctus » that Palestrina's influence (in the form of a quotation from the « Missa brevis » of 1570) is clearest. A 2 part canon is enveloped in 8 part counterpoint as a great Crescendo is built. The whole movement lasts only a few minutes but has a power of suggestion out of all proportion to its dimensions ; such a slow Crescendo as this begins some of Bruckner's greatest Symphonic movements, and the tribute to Palestrina is also a glance to the future, not only Bruckner's own, but to such things as the magnificent opening pages of Jean Sibelius' 7th Symphony.

The gentle and subtle « Benedictus » is in full Sonata form, its development deeply modulated and its Coda a bright burst on « Hosanna in excelsis » . The final « Agnus Dei » delivers the customary threefold prayer, each time as a Crescendo, the last quietened to make way for the hushed « Dona nobis pacem » , perhaps the most beautiful music in the the whole work, which is without doubt the deepest and most concentrated of Bruckner's Masses.

...

Die Messe Nummer 2 in E-Moll für achttimmigen gemischten Chor und Blasorchester ist ein musikalisches Werk des österreichischen Komponisten Anton Bruckner (WAB 27) . Er komponierte in seinem Leben mehrere geistliche Werke, unter diesen geistlichen Werken befinden sich auch einige Messen, von denen drei nummeriert werden : D-Moll (Nummer 1) ; E-Moll (Nummer 2) ; und F-Moll (Nummer 3) .

Die Messe in E-Moll entstand im Jahr 1866, zu einer Zeit, da Bruckner die Enttäuschung einer stillen Liebe zu einem jungen Mädchen, das seinen Heiratsantrag ausgeschlagen hatte, zu überwinden suchte.

Die Messe fußt stark auf altkirchlicher Musiktradition mit einer Thematik, die sich nachhaltig an die Intonation des gregorianischen Gesanges anlehnt. Die Messe erfordert einen bis zu achttimmigen gemischten Chor und 13 Blasinstrumente in folgender Besetzung : 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen.

Das Kyrie ist ein achttimmiger, fast durchgehender a cappella-gesang. Es fängt zart an in den Frauenstimmen und steigert sich stufenartig zum Forte und Fortissimo im achttimmigen Chor.

Das Gloria beginnt in choralartiger Einfachheit, aber wird abgeschlossen durch eine Fuge.

Das Credo bleibt einfach gehalten.

Im Sanctus benutzt Bruckner ein Thema der Missa Brevis von Palestrina. In keinem seiner Werke hat Bruckner je wieder ein fremdes Thema aufgegriffen.

Im Agnus Dei klingt das Werk wie ein Gebet des Friedens aus.

Ernst Ludwig

On ne peut évoquer pour la Messe en mi mineur de Bruckner un effectif de plein-air car Bruckner utilise les vents avec beaucoup de sobriété. Les instrumentistes étaient des musiciens empruntés à la fanfare militaire du régiment de la 14e infanterie du Grand-Duc de Hessen près du Rhin, placée sous la baguette du chef Ernst Ludwig (« Grossherzog von Hessen und bei Rhein » , Nummer 14) .

Bien que l'ensemble d'Ernst Ludwig ait été sans tromboniste alto, si Bruckner aurait vraiment voulu voir cette partie jouée par l'instrument, il aurait pu demander à un musicien du Théâtre municipal de Linz de l'interpréter. (Eugen Brixel)

(On ne peut écarter la possibilité que le tromboniste ténor de la fanfare ait été en mesure de doubler sur l'alto.)

« La grande réforme de la musique militaire autrichienne effectuée par le directeur de fanfare Andreas Leonhardt a été adoptée. Ce plan permettra la renaissance et l'instrumentation des ensembles militaires, aujourd'hui et pour les prochaines décennies. » (Erich Egg et Wolfgang Pfaundler : « Das große Tiroler Blasmusikbuch » , Vienne, 1979, page

57.)

Andreas Leonhardt

Le musicien autrichien, compositeur et « Kapellmeister » Andreas Leonhardt est né le 19 avril 1800 à Asch, en Bohême, et est décédé le 3 octobre 1866 à Vienne. Il apportera une contribution exceptionnelle à la ré-organisation de la vie musicale militaire en Autriche-Hongrie.

Leonhardt était le fils d'un marchand de tissu. Après sa formation musicale à Eger, Leonhardt entre, en 1818, à la chapelle du régiment d'infanterie de l'Empereur Alexandre, à Vienne. Durant ses temps libres, il étudie la musique. En 1820, lui et son régiment sont transférés à Naples. Sur place, il prend des leçons auprès de Niccolò Antonio Zingarelli qui cumule les postes de directeur du Conservatoire et de « Kapellmeister » de la cathédrale de Naples.

Lorsque le régiment se déplace à Prague, il va demeurer un membre de la fanfare. Là, il étudie la composition avec Wenzel Johann Tomaschek. Il obtient le poste vacant de chef musical du 27^e Régiment « Impérial et Royal » d'infanterie qui est transféré à Bologne, en 1829. En 1835, Leonhardt et son Régiment retournent à Graz. Il prend sa retraite de l'armée et retourne comme directeur du « Musikverein » de Styrie. En 1850, on lui offre le poste de « Kapellmeister » de l'Armée « Impérial et Royal ». Il se rend à Vienne. On lui demande aussi de réformer l'institution. Il va créer un fond de pension.

Andreas Leonhardt a composé des pièces Symphoniques et des marches militaires.

Son fils, Gustav von Leonhardt (1838-1891), deviendra le secrétaire général de la Banque Nationale d'Autriche.

...

Andreas Leonhardt (geboren 19. April 1800 in Asch, Böhmen ; gestorben 3. Oktober 1866 in Wien) war ein österreichischer Musiker, Komponist und Kapellmeister. Er machte sich um die Reorganisation des Militärmusikwesens in Österreich-Ungarn verdient.

Leonhardt war der Sohn eines Tuchhändlers. Nach seiner musikalischen Ausbildung in Eger trat Leonhardt 1818 in die Kapelle des Infanterie-Regiments « Kaiser Alexander » in Wien ein. In seiner Freizeit studiert er Musik. Mit dem Regiment wurde er 1820 nach Neapel versetzt. Dort nahm er nebenbei Unterricht bei Niccolò Antonio Zingarelli, dem Direktor des Konservatoriums und Kapellmeister an der Kathedrale von Neapel.

Als das Regiment nach Prag verlegt wurde, blieb er Mitglied der Regimentsmusik und studierte nebenher bei Wenzel Johann Tomaschek Komposition. Mit Erfolg bewarb er sich um die freigewordene Stelle des Regimentskapellmeisters beim Kaiserlich und Königlich 27. Infanterie-Regiments, das 1829 nach Bologna verlegt wurde. Mit dem 27. Infanterie-Regiment kehrte er 1835 nach Graz zurück, wo er aus der Armee ausschied und die Stelle des Direktors des Musikvereins für die Steiermark übernahm. Als ihm 1850 die Aufgabe des Kaiserlich und Königlich Armee-Kapellmeisters

angebotener wurde, ging er nach Wien und erwarb sich Verdienste um die Reorganisation des Kaiserlich und Königlich Militärmusikwesens und der Gründung des Militärkapellmeister-Pensionsvereins. Daneben komponierte er Werke für Sinfonieorchester beziehungsweise Militärmusik.

Sein Sohn war Gustav von Leonhardt (1838-1891) , Generalsekretär der Österreichischen Nationalbank.

Alexander-Marsch, 1853, bearbeitet von Deisenroth und andere, Bote & Bock (1970) .

Kronprinz-Rudolf-Marsch.

Prinz-Eugen-Marsch, bearbeitet Siegfried Somma, Helbling (1975) .

Alexander-Marsch für Blechbläser-Ensemble.

Radetzky Trauermarsch für orchester.

Zapfenstreich für orchester.

...

C'est bien plutôt dans les Messes polyphoniques de la Renaissance qu'il faut chercher les modèles du compositeur. La Messe est d'ailleurs dédiée à l'évêque de Linz, Franz-Josef Rüdiger, grand admirateur de Palestrina et ... de Bruckner. On relève, à son écoute, de nombreux passages se réclamant du pur style polyphonique comme dans les entrées fuguées du Christe et de la fin du Gloria. Il n'est pas jusqu'au Sanctus où Bruckner cite un thème de la Missa brevis de Palestrina. Toutefois, Bruckner ne saurait s'en tenir à un langage archaïque. Il ne renie rien des éléments d'une écriture au chromatisme extrêmement élaboré comme dans le Benedictus. La critique lui reprochera ces hardiesses et le courant Cécilianiste, tenant du conservatisme musical le plus strict, condamnera ces indécentes séductions.

Aussi faudra-t-il attendre le 15 juin 1952 pour que la pape Pie XII entende cette Messe de Bruckner exécutée à Saint-Pierre de Rome.

...

Comme la majorité de ses collègues, compositeurs de musique sacrée (avec l'exception notable de Ignaz P. Traumihler au monastère de Saint-Florian) , Anton Bruckner était insensible à l'attitude et la « ligne dure » adoptées par la branche allemande du mouvement Cécilien qui rejetait la Messe orchestrale jouée dans les églises ; se tournant délibérément vers le modèle « archaïque » de la polyphonie vocale du 16e siècle. Bruckner préférait la position autrichienne, beaucoup plus modérée, adoptée par l'organiste et compositeur Johann Evangelist Habert, le « Kapellmeister » de l'église de Gmunden qui préconisait un mélange équilibré des meilleurs aspects de l'ancien et du nouveau.

Johann Evangelist Habert

Musicien d'église, compositeur et auteur d'écrits sur la musique, le catholique autrichien Johann Evangelist Habert est né le 18 octobre 1833 à Oberplan, en Bohême du Sud, et est mort le 1 septembre 1896 à Gmunden, en Haute-Autriche. Fils d'un Maître boulanger, il fréquente l'école primaire de son village natal, dirigée par son grand-père. À partir de 1848, il étudie à l'École normale impériale et royale (« Kaiserlich-Königlich Präparandie ») de Linz, pour la formation des enseignants. En 1852, il devient professeur à Naarn sur le Danube et, plus tard en 1857, à Waizenkirchen. À partir de 1860, il agit comme organiste à l'église paroissiale de Gmunden am Traunsee. En 1878, il cumule aussi le poste de « Kapellmeister ». Johann Evangelist Habert sera connu pour ses œuvres sacrées, à mi-chemin entre l'épanchement Romantique et le mouvement Cécilianiste.

Messes :

Messe en ré majeur pour chœur mixte (SATB) et orgue, Opus 20 (édition Breitkopf & Härtel) .

Messe en si mineur pour chœur mixte (SATB) et orgue, Opus 73 (édition Breitkopf & Härtel) .

Messe en mi bémol en l'honneur de Sainte-Catherine de Sienne (édition Breitkopf & Härtel) (1868) .

Messe en fa en l'honneur de Saint-Joseph de Calasanz (édition Breitkopf & Härtel) (1869) .

Messe en do « Exultet jam angelica turba cælorum » (édition Breitkopf & Härtel) (1870) .

Messe en l'honneur de Grégoire le Grand basée sur le choral « Missa in Dominicis per annum » , édition Breitkopf & Härtel (1904) .

Motets :

« Ave Maria » .

« Adoramus te, Christe » pour chœur mixte (SATB) , édition Tonos.

« Deus tu convertens » , graduel.

« Pfingstgraduale » (« Graduale am Pfingstsonntag ») , graduel en latin pour chœur mixte (SATB) et orgue, Opus 12 (édition Coppenrath) .

Litanies.

Lieder et Chants.

Œuvres pour piano :

« Theoretisch-praktische Klavierschule » , Opus 70.

Œuvres pour orgue :

« Orgelbuch für die österreichische Kirchenprovinz » , Opus 33 (1881) .

« Praktische Orgelschule » , Opus 16, 2 Volumes (1892) .

« Kleine praktische Orgelschule » , Opus 101 (1895) .

Musique de chambre.

Œuvres orchestrales :

« Te Deum » pour petit orchestre, Opus 37.

Œuvres pédagogiques :

« Chorgesangschule » , Opus 22 (1882) .

Apprentissage théorique de la composition musicale, 4 Volumes (1889) ff.

...

Johann Evangelist Habert : Austrian Catholic church musician, composer and author of writings on music. He was born on 18 October 1833 in Oberplan, South Bohemia ; and died on 1 September 1896 in Gmunden, Upper-Austria. Son of a Master-baker, he attended primary school in his native village, where his grandfather served as head-Master. From 1848, he began studying at the Imperial-Royal Teachers' Training College (« Kaiserlich-Königlich Präparandie ») , in Linz. In 1852, he began teaching in Naarn, on the Danube (« Naarn an der Donau ») . He also served, in 1857, in Waizenkirchen. From 1860 until his death, he held the post of organist at the parish church of Gmunden am Traunsee. He also began working there, in 1878, as the Choir Director (« Kapellmeister ») . Habert was a highly-valued composer of church music, having 30 Masses and 16 « Magnificat » to his credit. His style is midway between Romantic effusion and the rigour of the Cecilian movement.

...

Johann Evangelist Habert, geboren 18. Oktober 1833 in Oberplan (Südböhmen) ; gestorben 1. September 1896 in Gmunden (Oberösterreich) , war ein katholischer Kirchenmusiker und Komponist.

Habert war der Sohn eines Bäckermeisters. Er besuchte die von seinem Großvater geleitete Volksschule in Oberplan sowie ab 1848 die Normalschule in Linz. Diese war mit einer Lehrerbildungsanstalt verbunden, welche er absolvierte.

Im Jahr 1852 wurde er zunächst Lehrer in Naarn an der Donau, später 1857 in Waizenkirchen. Ab 1860 arbeitete er als Stadtpfarrorganist in Gmunden am Traunsee, seit 1878 war er hier zugleich Regens chori.

Habert wurde durch zahlreiche von ihm verfasste kirchenmusikalische Werke bekannt.

Messen.

Motetten.

Litaneien.

« Te Deum » mit kleinem Orchester, Opus 37.

Lieder und Gesänge.

Klavierwerke.

Orgelwerke.

Kammermusik.

Orchesterwerke.

Unterrichtswerke.

Orgelbuch für die österreichische Kirchenprovinz, Opus 33 (1881) .

Chorgesangschule, Opus 22 (1882) .

Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition, 4 Bände (1889) ff.

Praktische Orgelschule, 2 Bände, Opus 16 (1892) .

Kleine praktische Orgelschule, Opus 101 (1895) .

Theoretisch-praktische Klavierschule, Opus 70.

Eine Gesamtausgabe seiner Werke, zunächst von ihm selbst, später von Alois Hartl herausgegeben erschien ab 1894 in 8 Serien.

Neben eigenen Werken gab er heraus :

Johann Joseph Fux : Messen, in Der Tonkunst in Österreich (DTÖ) I/I, Wien (1894) .

Johann Joseph Fux : Motetten in Der Tonkunst in Österreich (DTÖ) II/I, Wien (1895) .

Johann Stadlmayr : Hymnen, in Der Tonkunst in Österreich (DTÖ) III/I, Wien (1896) .

Außerdem redigierte er die von ihm gegründete Zeitschrift für katholische Kirchenmusik.

...

Johann Evangelist Habert : Katholisch Kirchenmusiker und Komponist, geboren 18.10.1833 Oberplan (Südböhmen) ; gestorben 01.09.1896 Gmunden (Oberösterreich).

Vater Lorenz, Bäckermeister ; M N. N. , Tochter der Schulmeisters Josef Jenne ; verheiratet N. N. ; I Sohn : Hans (geboren 1870) , Musikdirektor und Kapellmeister der Kurkapelle in Gmunden.

Während seiner Volksschulzeit in Oberplan erhielt Habert bei seinem Onkel, dem Schulmeister Franz Jenne, den ersten Unterricht in Orgelspiel, Singen, Violinspiel, Klarinette und Waldhornblasen. Autodidaktisch erlernte er Trompete, Posaune und Fagott. Der in Oberplan tätige Zisterzienserpater Gabriel, ein Verehrer und Sänger Schubertscher Lieder, ließ sich von Habert auf dem Klavier begleiten. In Linz, wo Habert die Höhere Schule und die Lehrerbildungsanstalt besuchte, setzte er 1848 seine musikalischen Studien fort. Nach seiner Tätigkeit als Lehrer in Naarn und Waizenkirchen erhielt er durch Vermittlung des Rechtsanwalts Kienzl, des Vaters des Komponisten Wilhelm Kienzl, 1860 die Stelle des Stadtpfarrorganisten in Gmunden am Traunsee, die er bis zu seinem Tode innehatte. 1866 wurde Habert bei einem Kompositions-Wettbewerb in Löwen (Belgien) für seine Franziskus-Messe (für 4stimmig gemischten Chor und Orgel Opus 8) mit dem 3. Preis bedacht. Die Faktur dieser Messe ist deutlich von seinen kontrapunktischen Studien an den Werken von Johann Joseph Fux geprägt. Der Satz wirkt ein wenig spröde durch die schulmäßige Imitation schlichter Motive. Dafür läßt sich vielfach eine ungekünstelte, vom liturgischen Geschehen angeregte Innerlichkeit beobachten. Habert gab auf Anregung Guido Adlers Fuxens Messen und Motetten in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich heraus. Adler erreichte auch, daß Habert zum korrespondierenden Mitglied der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen berufen wurde, die zugleich die Gesamtausgabe seiner Werke anlegte und finanziell unterstützte. Aus Haberts Beschäftigung mit der Gregorianik und mit den kirchenmusikalischen Restaurationsversuchen seiner Zeit entstand die Messe für 4 Singstimmen und großes Orchester zu Ehren Gregors des Großen, in der Melodieteile der « Missa in Dominicis per annum » verwendet werden. Das Orchester führt dabei keinen selbständigen Part aus, sondern verstärkt den Chorsatz, beziehungsweise füllt ihn klanglich auf. Die kurzen instrumentalen Einleitungen und Zwischenspiele sind durch ausgehaltene Bläserklänge und Dreiklangsbrechungen, beziehungsweise Tonrepetitionen in den Streichern gekennzeichnet, die an die Musik und die Instrumentierungsweise der Vorklassiker erinnern. Für Habert war diese Messe der Beweis dafür, daß der alte gregorianische Choral auch innerhalb des Instrumentalklangs lebendig erklingen könne. Er wandte sich, wie auch Anton Bruckner, in seinen Veröffentlichungen gegen die restaurativen Kräfte des deutschen Caecilianismus mit dem Zentrum Regensburg, der die konzertante instrumentale Kirchenmusik ablehnte. Nach seiner Meinung war von einer bloßen Nachahmung der Musik Palestrinas keine neue fruchtbare Kirchenmusik zu erwarten.

...

En comptant le « Requiem » de ses débuts, Anton Bruckner acheva 7 Messes, qui trouvèrent leur apogée dans les grandes mises en musique des années 1860 : celles en ré mineur, en mi mineur, et en fa mineur. Les Messes en ré mineur et en fa mineur sont les « successeurs » naturels des mises en musique Classique de Franz-Joseph Haydn et de Wolfgang Amadeus Mozart, conçues symphoniquement et allouant à l'orchestre un rôle de tout 1er plan. De ces compositeurs, Bruckner apprit le principe cyclique dans lequel l'Agnus Dei final reprend le matériau des mouvements antérieurs. De son bien-aimé Franz Schubert, il retint le lyrisme et la richesse harmonique ; et son sens inné du monumental, associé à ses connaissances du contrepoint de Jean-Sébastien Bach, le para à la perfection pour écrire de la musique à la plus grande échelle qui fut. Franz Liszt et Richard Wagner l'influencèrent également : le 1er surtout, dans les questions de développement thématique ; et le second, dans les innovations mélodiques et harmoniques, dans la taille et l'utilisation de l'orchestre. Aucune différence fondamentale ne sépare la forme et la texture des Symphonies de Bruckner de celles de ses œuvres chorales les plus substantielles, et toutes présentent des similitudes de trame thématique et de références. Ce ne fut pas avant 40 ans, âge auquel il composa sa Messe en ré mineur, que Bruckner montra des signes probants de maturité artistique. Lorsqu'on lui demandait pourquoi il avait mis si longtemps pour parvenir à un tel style assuré, personnel, il répondait : « Je n'ai pas osé avant. » . Il lui avait fallu une introduction à la musique de Wagner pour libérer son individualité.

Le « Neuer Dom » de Linz

For the 3rd important church in Linz, the « Neuer Dom » (the Cathedral of the Immaculate-Conception) , built from 1862 to 1924, in the historicizing style of French High-Gothic, Anton Bruckner wrote, on commission from Archbishop Franz-Josef Rüdiger, the Festive cantata « Preiset den Herrn » (**WAB 16**) to celebrate the laying of the foundation stone, as well as the Mass in E minor for the dedication of the votive chapel. Even then, Bruckner's organ playing was exciting admiration.

...

The New Cathedral (« Neuer Dom ») , also known as the Cathedral of the Immaculate-Conception (« Mariä-Empfängnis-Dom ») , is a Roman Catholic Cathedral located in Linz.

Construction plans were started in 1855 by Bishop Franz-Josef Rüdiger. The 1st stone was laid on 1 May 1862 - an event solemnised by the performance of Anton Bruckner's Festive Cantata, « Preiset den Herrn » (**WAB 16**) .

In 1924, Bishop Johannes Maria Gföllner consecrated the finished building as the Cathedral of the Immaculate-Conception. The plans, drawn by the Master builder of the Archdiocese of Cologne, Vincenz Statz, were made in the French High-Gothic style.

With 20,000 seats, the Cathedral is the largest (130 meters long ; and 5,170 square meters on the ground) , but not the highest church in Austria. The originally-planned, higher-spire was not approved because, in Austria-Hungary at the time, no building was allowed to be taller than the South Tower of the Saint-Stephen's Cathedral, in Vienna. At 135

metres, the New Cathedral is 2 meters shorter than the Viennese Cathedral.

Particularly noteworthy are the Cathedral's stained-glass windows. The most famous is the « Linz Window », which depicts the history of Linz. The windows also contain portraits of the various sponsors of the church's construction. During the Second World War, some windows, particularly in the southern part of the Cathedral, were damaged. Instead of restoring the original windows, they have been replaced with windows displaying modern art. Also noteworthy is the Nativity scene in the church burial vault, with its figures made by Sebastian Osterrieder, and the display of the « regalia » of Bishop Rüdiger.

...

Der Bau des römisch-katholischen Mariä-Empfängnis-Doms in Linz, auch Mariendom und Neuer Dom genannt, wurde 1855 durch den Linzer Bischof Franz-Josef Rüdiger aus Dank für die Bulle Ineffabilis Deus vom 8. Dezember 1854 veranlaßt.

1862 erfolgte die Grundsteinlegung, am 1. Mai 1924 wurde der Dom von Bischof Johannes Maria Gföllner schließlich als Marienkirche geweiht. Fertiggestellt wurde der Bau erst 1935, im Zuge der Feiern zum 150-Jahr-Jubiläum der Diözese Linz wurde zugleich der Domplatz neugestaltet.

Der Mariä-Empfängnis-Dom ist die (nach Fassungsvermögen) größte, nicht aber höchste Kirche Österreichs. Die ursprünglich geplante Höhe wurde laut einer verbreiteten, aber unbelegten Legende deshalb nicht bewilligt, da in Österreich-Ungarn kein Gebäude höher sein durfte als der Südturm des Stephansdomes in Wien. Mit 134,8 Meter ist der Turm des Mariä-Empfängnis-Domes in Linz um rund zwei Meter niedriger als der des Stephansdomes. Der Außenbau ist 130 Meter lang, die Hauptfirshöhe beträgt außen 44 Meter, die Breite des Langschiffs 27,5 Meter, die des Mittelschiffs 13,5 Meter und die des Querschiffs 60 Meter. Die Grundfläche beträgt 5.170 Quadratmeter, die gedeckte Dachfläche 7.120 Quadratmeter. Verbaut sind Sandstein aus Altlenzbach in Niederösterreich, Granit aus Oberösterreich für Säulen und Gesimse und Konglomerat aus Kremsmünster für die Krypta. Insgesamt besitzt der Dom (mit der Krypta) 142 Fenster, 54 Säulen und 17 Altäre.

Besonders bemerkenswert sind die Gemäldefenster. Das bekannteste ist wohl das sogenannte Linzer Fenster, das Darstellungen aus der Linzer Geschichte zeigt. Außerdem sind in den Fenstern auch die Abbilder verschiedener Sponsoren des Kirchenbaues abgebildet. Ebenfalls bemerkenswert ist auch die Krippe in der Gruftkirche mit Figuren von Sebastian Osterrieder und die Ausstellung des bischöflichen Ornaments von Bischof Rüdiger. Den Schlüssel zum neuen Dom schuf der Stahlschneider Michael Blümelhuber.

Durch das starke Bevölkerungswachstum der Industriestadt im 19. Jahrhundert war ein Kirchenneubau erforderlich, den äußeren Anlaß bot die 1854 veröffentlichte päpstliche Bulle Ineffabilis Deus. Die Pläne des Kölner Dombaumeisters Vincenz Statz lagen im April 1859 vor. Statz plante und errichtete den Dom ganz im Stil der französischen Hochgotik. Weitere Mitarbeiter waren die Dombaumeister Otto Schirmer, sein Sohn Franz Statz und Dombauleiter Matthäus Schlager. Zuerst entstanden 1862-1869 die Votivkapelle und 1870-1885 das Presbyterium bis zum Querschiff, danach

von 1886 bis 1901 der Turm und nach dessen Fertigstellung ab 1902 Langhaus und Querschiff.

Der Mariä-Empfängnis-Dom besitzt neun Glocken. Die ältesten beiden Glocken, die Annaglocke und die Joachimsglocke, hängen noch an ihrem ursprünglichen Platz, inmitten zweier Strebetürmchen auf der umlaufenden Galerie der Votivkapelle. Sie wurden am 29. September 1869 zum ersten Mal geläutet. Die übrigen sieben Glocken bilden das « eigentliche » Geläute. Sie hängen im Turm. Insgesamt hat das Geläut ein Gewicht von 17.700 kg. Wenn alle Glocken läuten, ist das Motiv des « Salve Regina » zu hören.

...

Siebzig Jahre nach der Gründung der Diözese Linz durch Kaiser Josef II. und nach der Sanktion durch Papst Pius VI. im Jahre 1785 verkündete der Linzer Diözesanbischof Franz-Josef Rüdiger (1884) , er plane den Bau einer Domkirche für das Bistum Linz. Sie sollte gleichermaßen kirchlicher Mittelpunkt der noch jungen Diözese sein wie auch ein Denkmal für die 1854 erfolgte Dogmatisierung der Unbefleckten Empfängnis.

Bis dahin diente die Linzer Jesuitenkirche, auch Ignatiuskirche genannt, als Domkirche. Anders als die gleichzeitig mit Linz errichteten Diözesen Sankt Pölten (Niederösterreich) und Budweis (Böhmen) , die bisherige Stiftskirchen benützten und sie bis zum heutigen Tag als Domkirchen verwenden, wollte Rüdiger nicht so etwas wie ein Untermieter sein und bleiben. Insgesamt 124 Jahre, von der Bistumsgründung bis zum Jahre 1909, war also die Jesuitenkirche auch Domkirche ; sie trug anschließend den Namen « Alter Dom » . Seither, also erst seit 79 Jahren, konnte Linz den « Neuen Dom » benützen, der allerdings erst 1924 geweiht wurde.

Bischof Rüdiger, der gebürtige Vorarlberger, den man zurecht vor allem als « großen Beter » wertete, konnte auch ein nüchterner Rechner und ein systematischer Organisator sein.

Den Dombau plante schon der junge Bischof zwei Jahre nach seiner Inthronisation im Jahre 1852. Er ging anfangs langsam, fast zögernd vor. Er beriet sich mit dem Domkapitel und seinem Freund Josef Feßler, dem späteren Bischof von Sankt Pölten. Erst nachdem er Kaiser Franz-Josef und den Papst informiert hatte, wandte er sich 1855 an die Gläubigen.

Für den Dombau sollten nur freiwillige Spenden verwendet werden ; auch diese konnten innerhalb einer bestimmten Frist zurückgefordert werden. Das Angebot des Kaisers, den Dombau steuerlich zu begünstigen, wurde nicht akzeptiert. Unterschätzte auch Rüdiger die Dauer des Dombaues, so erkannte er die Schwere der selbstübernommenen Aufgabe durchaus und ersuchte von vornherein den planenden Dombaumeister, keinen Gesamt-Kostenvoranschlag zu erstellen. Rüdiger war aber auch gegenüber seinen Nachfolgern, die den Dombau fortzusetzen hatten, misstrauisch. Er ließ die Grundfeste für den gesamten Dombau fertigen und schüttete diese wieder mit Erde zu ; nach seinem Tod sollte man sein Projekt weder kürzen noch verkleinern.

An der Planung Rudigers wurde tatsächlich nichts geändert, aber erst unter Rudigers viertem Nachfolger, unter Diözesanbischof Johannes Maria Gföllner (1924) , konnte 1924 der Dombau mit der Domweihe abgeschlossen werden,

nachdem bereits seit 1909 der Dom als Bischofskirche benützt werden konnte.

Unter den ersten drei Bischöfen wurden sechs Millionen Gulden verbaut, bis der Erste Weltkrieg vorerst eine Weiterführung des Dombaues im bisherigen Umfang unmöglich machte. Diese Summe hatte auch Rüdiger im Landtag genannt, als man den Bischof und seinen Dombau angriff. Schon im ersten Jahr nach Rudigers Aufruf waren 100.000 Menschen dem Dombauverein beigetreten.

Als am 1. Mai 1862 nach Beseitigung letzter Schwierigkeiten die feierliche Grundsteinlegung erfolgen konnte, war längst die Entscheidung über den Stil wie über den planenden und ausführenden Baumeister gefallen. Die neue Domkirche sollte « im gotischen Style » erbaut werden ; gelegentlich hatte man auch an einen byzantinischen Stil gedacht.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war ja im Bereich der Architektur eine merkwürdige « Zwischenzeit » . Die Phase des Barock war vorbei und dieser Stil erfreute sich überdies durchaus keiner Beliebtheit bis dann der Linzer Hermann Bahr wieder das Interesse am Barock wecken konnte. Der « Jugendstil » war erst im Entstehen und wer hätte es für möglich gehalten, einen Kirchenbau im Jugendstil zu errichten ? Schließlich wurde mit dem Bau von Antoni Gaudis « Sagrada Familia in Barcelona » erst 1883 begonnen und eigentlich bis heute nicht vollendet ; Otto Wagners Kirche Am Steinhof in Wien wurde erst 1905 begonnen und rief damals keine allzu große Begeisterung hervor. So siegte der « Historismus » beim « Neuen Dom » (und weiteren Linzer Kirchen) ohne daß irgend jemand Bedenken geäußert hätte, vielmehr stimmte sehr viel Prominenz unter ihnen Adalbert Stifter begeistert zu.

Als Baumeister bot sich der Kölner Vinzenz Statz (1898) an, der im Zusammenhang mit dem Preisausschreiben um die Wiener Votivkirche hochgelobt und viel gerühmt, aber nur mit dem zweiten Preis bedacht worden war. Sieger des Wettbewerbes wurde der Wiener Heinrich von Ferstel.

Der Krieg von 1866 und der Börsenkrach von 1873, erst recht der Erste Weltkrieg, hinterließen auch beim Linzer Dombau ihre Spuren. Immerhin konnte 1869 die Votivkapelle geweiht werden, wozu Bischof Rüdiger ein musikalisches Auftragswerk vergab, das noch nach 120 Jahren zu den Höhepunkten europäischer Musik zählt : Anton Bruckners E-Moll Messe. Anton Bruckner hätte nach dem Willen Rudigers in der Linzer Domgruft beigesetzt werden sollen, wo sich heute die Gräber der Linzer Bischöfe befinden, wurde aber 1896 unter der Orgel der Stiftskirche von Sankt Florian beigesetzt.

Wenn auch der Stil der Linzer Domkirche den an den Altären beschäftigten Künstlern und Kunsthandwerkern enge Grenzen auferlegte, so wurden doch die Domfenster eine sehr lebendige Chronik der Geschichte des Landes und der Diözese - nicht zuletzt der Planer und Erbauer dieser Domkirche. Zwei Jahre vor seinem Tod erklärte Bischof Rüdiger :

« Hochbejahrt, wie ich bin, sehe ich dem Tag, an welchem der Hirtenstab meiner Hand entfallen wird, aus dem Grund ruhig entgegen, weil ich in dem entstehenden Mariä-Empfängnis-Dom gleichsam eine Lebensversicherungsanstalt der Diözese erblicke. »

40 Jahre nach dem Tod des Bischofs wurde im Jahre 1924 der « Neue Dom » geweiht. Es war der größte Kirchenbau der Habsburger-Monarchie im 19. Jahrhundert. Als nach dem « Anschluß » Adolf Hitler den « Neuen Dom » besichtigte,

ließ sich der damalige Diözesanbischof Doktor Johannes Maria Gföllner entschuldigen und entsandte einen Kanonikus zur Begrüßung. In den letzten Kriegswochen traf eine amerikanische Bombe den Dom.

...

Der Dom verfügt über zwei Orgeln : Die Domorgel auf der Westempore, und eine Chororgel im Altarraum.

Die Domorgel ist ein Werk der dänischen Orgelbauwerkstatt Marcussen & Sohn aus dem Jahr 1968. Das Instrument hat 70 Register (5890 Pfeifen) , Schleifladen, mechanische Spiel- und Registertrakturen, im Pedal elektrische Registertrakturen mit drei freien Kombinationen. Barkerkoppeln erleichtern das Spiel mit gekoppelten Manualen. Im Gedächtnis an die Grundsteinlegung und den Erbauer des Domes wird die Orgel auch als Rüdiger-Orgel bezeichnet.

Die Chororgel im Altarraum wurde von der Orgelbauwerkstatt Pflüger (Feldkirch) im Jahr 1989 erbaut. Das Instrument verfügt über 27 Register und mechanische Spiel- und Registertrakturen.

...

Die Marcussenorgel im Linzer Mariendom, genannt die « Rüdigerorgel » , stellt einen Meilenstein in der Orgelbaugeschichte Österreichs dar. Mit der Erbauung dieses großen Werkes (70/IV/P) durch die dänische Orgelbaufirma Marcussen & Sohn (1968) mit mechanischer Spiel- und Registertraktur wurde ein Instrument von außerordentlichem Rang geschaffen. Die Kuratoren des Projektes, Hans Haselböck, Anton Heiller, Luigi Ferdinando Tagliavini und Egon Krauß konnten unter tatkräftiger finanzieller Mithilfe der oberösterreichischen Bevölkerung eine Orgel verwirklichen, die in Summe alle Ansprüche an eine Orgel im Sinne der « Dänischen Orgelreform » erfüllt : Ein dreimanualiges, norddeutsches Konzept mit Pedal, einem französischen Schwellwerk und spanischen Trompeten. Besonders beeindruckend sind für die Größe der Orgel ihre geringe Tiefe und das konsequente Werkprinzip.

70 klingende Register in bester Mensuration und Intonation sind für die Größe des Raumes völlig ausreichend. Das Intonationsprinzip, daß sich mit jedem Register im Klang wesentlich etwas ändern muß, konnte überzeugend verwirklicht werden. Die doppelte Belegung einiger 8 Fuß-Prinzipalregister im Prospekt hilft zudem, die Akustik des großen Raumes gut zu bewältigen. Die Konzeption der Orgel ist so fein abgestimmt, daß ein Großteil der Orgelliteratur bestens zu interpretieren ist. Trotz grundsätzlicher barocker Ausrichtung laßen sich Werke der romantischen und modernen Epoche sehr gut darstellen.

WAB 92

1866 : WAB 92 - « Vaterlandslied » (chant de la mère patrie) , cantate patriotique (87 mesures) en la bémol majeur pour 1 voix de ténor, 1 voix de baryton et 1 chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) . Composée à Linz sur le texte allemand « O könnt' ich dich beglücken, wie wollt' ich selig sein » (Ô comment vais-je être béni si seulement je pouvais vous rendre heureux) du poète, romancier et journaliste viennois August (Karl) Silberstein. Le compositeur Richard Wagner, vivant alors à Munich, organise un Festival choral. Il va confier au « Kapellmeister » Bruckner à la

tête de son Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » de Linz l'avant-première d'un chœur extrait de la fin du 3e Acte des « Maîtres-chanteurs de Nuremberg ». Au même programme, il 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 son « Vaterlandslied » .

1re édition : D 2321, 2784, 2785, édition Ludwig Döblinger, Vienne (1899) (1902) ; le 1er des « Zwei Männerchöre » .

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinthaler, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 77-89.

O könnt' ich dich beglücken,
Wie wollt' ich selig sein,
O du mein höchst Entzücken,
Du lieb Vaterland mein !

Willst du mein Leben,
Willst du mein Blut,
Ich will's dir geben,
Gar treu und gut !

Wie sollt' ich dich nicht lieben,
Da du so herrlich bist,
Es lacht ja hier wie drüben
Die Flur zu jeder Frist.

Lockt's mich zu Auen,
Streb' ich zur Höh',
O Reiz zu schauen,
Wohin ich geh !

Du Heimat, Land, voll Klarheit,
Voll edlem Geisteslicht,
Du Land voll edler Wahrheit,
O dich verlass ich nicht.

Ob manche Blüte
Fern gedeiht,
In deinem Gemüte
Die Herrlichkeit !

Wie süß, mit dir zu leben,
Für dich dem Tod sich weih'n,
Mein Geist wird dich umschweben,
Geh' ich zu Ew'gem ein.

O Gott, beschirme
Dies deutsche Blut,
Lenk' es durch Stürme
Zu höchstem Gut.

Bruckner et les jeunes filles

L'affection platonique d'Anton Bruckner envers les jeunes adolescentes le suivra tout au long de sa vie. Ce comportement étrange qui relève de la névrose pathologique et du concept moral de la virginité avant le mariage, s'est manifesté jusque dans sa 70e année. Sa vie sentimentale ne s'avérera pas aussi sombre, aussi absurde et aussi désespérante que l'on va le rapporter. Son objectif d'épouser une très belle jeune fille sera prêt de réussir à plusieurs occasions. Ses inhibitions, son manque de compromis et de maturité seront souvent la cause de ses échecs. Personnage effacé, timide, prude et solitaire, il ne réussira jamais à se marier.

WAB 91

Novembre 1866 : WAB 91 - « Vaterländisch Weinlied » (chant patriotique du vin) , cantate profane (12 mesures) en do majeur pour chœur d'hommes à 4 voix a cappella (TTBB) . Composée à Linz sur le texte allemand « Wer möchte nicht beim Rebensaft des Vaterlands gedenken ? » (qui peut oublier le jus tiré de la vigne de la patrie ?) du poète, romancier et journaliste viennois August (Karl) Silberstein (1827-1900) . Création à Linz, le 13 février 1868.

Patriotic Wine Song : male-choir a cappella in C major (12 bars with prelude, originally 6 stanzas) , **WAB 91**, Volume XXIII/2 No. 21.

Anton Bruckner met the poet August Silberstein personally :

« He was nice, but very full of his own importance. » , the composer judged.

Silberstein wrote the texts to Bruckner's « Germanenzug » (**WAB 70**) and « Helgoland » (**WAB 71**) , which Bruckner termed « exceptionally good » and « magnificent » . In 1868, Bruckner used 2 texts from Silberstein's book « Trutz-Nachtigall » (1st published in 1859, and reprinted very often) : « Vaterländisches Weinlied » (**WAB 91**) and the fatherland song « O könnt' ich dich beglücken » (Oh, could I make you happy) (**WAB 92**) . The songs were written in November 1866 and were premiered by the Liedertafel (orphéon) « Frohsinn » under Bruckner's personal direction in the « Redoutensaal » in Linz, on 4 April 1868. On 2 September 1894, the « Neues Wiener Journal » published a new text of « Vaterländisches Weinlied » under the title : « Eine Wein-Legende » . This adaptation had been written by «

Bibamus » , probably the pseudonym of Wilhelm Wiesberg (1850-1896) .

No. 53, édition Emil Berté & Cie, Vienne (1892) . Le numéro 5 du recueil « Wiener Componistenalbum » , page 18.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Angela Pachovsky - Anton Reinhaller, Vienne (2001) ; « Weltliche Chorwerke » , pages 90-91.

Wer möchte nicht beim Rebensaft
Des Vaterlands gedenken ?
Ein Lebehoch aus voller Kraft
Wollen wir ihm schenken!
Wie die Reben
Mög' sich's heben
In dem Streben auf zum Licht !

Der Wein ist echter deutscher Trank,
Er gleicht uns aufs meiste.
Aus vielen Stämmen frisch und schlank,
Vereint zu einem Geiste.
Einst ein Drücken,
Doch ein Schmücken
Und ein Glücken
In der Kraft !

Der Geist von unserm Heimatsgrund,
Der kennt kein rasch Verzischen,
Er wird bis zu der letzten Stund'
Mit Kraft die Welt erfrischen
Kein Verprassen !
Doch erfassen,
Nimmer lassen,
Helle Tat !

So mag der Wein, voll Geist und Licht,
Uns als ein Sinnbild prangen,
Sein Alter kennt die Schwäche nicht,
Nur Geist und Kraft erlangen.
Drum mit Jahren,
Nur zum Klaren,
Und ein Paaren

Mit dem Geist.

Der Wein, der meldet fest und treu
Vom Grund, dem er entsprossen,
Es zeigen Kraft und Mild' stets neu
Den deutschen Landsgenossen.
Nah und ferne
Bleibt drum gerne
Treu dem Sterne
Deutscher Ehr' !

So hebt die Gläser hoch zur Weih',
Die wir dem Weine geben,
Und aus dem Herzen dringt der Schrei :
Das Vaterland soll leben !
Geist und Klarheit,
Kraft und Wahrheit,
Ruhm zu allezeit,
Für und für !

WAB 56

6 décembre 1866 : **WAB 56** - « Der Abendhimmel » n° 2 (le ciel du soir) , cantate profane (38 mesures) en fa majeur pour quatuor vocal masculin a cappella. La 2e version. Composée à Linz sur le texte allemand « Wenn ich an deiner Seite im Abenddunkel geh' » (lorsque je marche à vos côtés dans l'obscurité du soir) de l'officier autrichien, écrivain, poète épique et dramaturge, Joseph Christian Freiherr von Zedlitz. Dédiée à l'honorable Association chorale de Basse-Autriche (« Dem löblichen niederösterreichischen Sängerbund gewidmet ») . Création à Vienne, le 11 décembre 1898.

Bruckner a terminé cette composition de 2 strophes en janvier 1862, avec la dédicace suivante :

« À mes chers amis, messieurs P. T. Munsch, 1er ténor ; Docteur Stifler, 2e ténor ; Docteur Benoni, 1re basse ; Docteur Weinmann, 2e basse. »

Présentée pour chœur d'hommes (à la place du quartette original) , la représentation n'eut lieu qu'après la mort de Bruckner, le 4 juillet 1900, à Linz. Franz Prammer a dirigé l'orphéon « Frohsinn » . La critique a été très positive, c'est ce qu'a écrit le critique du « Linzer Zeitung » (quotidien de Linz) du 7 juillet 1900. Il parle d'une « splendide création de notre Maître du pays, Docteur Anton Bruckner, qui a fait passer tout ce qu'il ressentait au plus profond de lui dans les sonorités de cette œuvre, qui, par sa beauté, sa tendresse et sa plénitude des sons est capable de séduire tous les cœurs » . Peu de représentations de cette œuvre sont connues, l'une d'entre elles a eu lieu, par exemple, le

20 novembre 1924, à l'occasion de la « Fête Bruckner » tenue à l'Université de Vienne. Le 6 décembre 1866, Bruckner termine sa 2e adaptation musicale (**WAB 56**) avec une dédicace au « Sängerbund » de Basse-Autriche. Dans une lettre du 11 décembre 1866, Bruckner propose cette composition (avec le « Vaterländisches Weinlied » , **WAB 91**, et « O könnt' ich dich beglücken » , **WAB 92**) à Anton Michaël Storch, autrefois chef de chœur du « Sängerbund » de Basse-Autriche. Même cette 2e adaptation fut jouée très rarement jusqu'alors.

1re édition : D 2784, édition Ludwig Döblinger, Vienne (1902) ; le 2e des « Zwei Männerchöre » .

UE 2918, Universal-Edition, Vienne ; le 2e des « Zwei Männerchöre » .

Édition Ernst Eulenburg, Zürich ; n° 798 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 75-76.

...

Décembre 1866 : Richard Wagner rewrites the libretto of « Die Meistersinger von Nürnberg » and works seriously on the composition of its music.

La « Damnation de Faust » de Berlioz

16 décembre 1866 : Anton Bruckner assiste, à la grande « Redoutensaal » de Vienne, à la « Damnation de Faust » sous la direction d'Hector Berlioz en personne.

« La Damnation de Faust » , Opus 24, est une œuvre musicale pour orchestre, solistes et chœur du compositeur français Hector Berlioz, inspirée de Faust de Johann Wolfgang von Goethe. Sous-titrée légende dramatique en 4 parties, elle fut créée au Théâtre national de l'Opéra-Comique Paris le 6 décembre 1846. Le livret est une adaptation de Berlioz et Almire Gandonnière à partir de la traduction en prose de Gérard de Nerval de la pièce de Goethe. Le plan en est semblable, mais le découpage et les aspects mis en avant diffèrent considérablement de cette dernière. De même que Goethe s'était emparé du Faust de Christopher Marlowe, Berlioz s'est emparé du Faust de Goethe et en a fait une sorte d'auto-portrait musical.

3 fragments en particulier en sont souvent extraits et joués indépendamment en concert : la Marche hongroise, le Ballet des sylphes et le Menuet des follets.

La genèse :

Après un 1er projet de ballet, Hector Berlioz entame, en 1828, une mise en musique du Faust de Goethe : les 8 scènes de Faust, Opus I :

I. Chants de la fête de Pâques.

II. Paysans sous les tilleuls - Danse et chant.

III. Concert de Sylphes - Sextuor.

IV. Écot de joyeux compagnons - Histoire d'un rat.

V. Chanson de Méphistophélès - Histoire d'une puce.

VI. Le roi de Thulé.

VII. Romance de Marguerite.

VIII. Sérénade de Méphistophélès.

Ces 8 scènes de Faust sont publiées à compte d'auteur en 1829, et sont envoyées à Goethe, qui n'a visiblement pas répondu au compositeur. À partir de 1830, donc très vite après leur composition, Hector Berlioz se détourne de ces 8 fragments.

Le manuscrit de La Damnation de Faust :

Dès 1845, soit une quinzaine d'années après l'ébauche des 8 scènes primitives, Hector Berlioz s'intéresse à nouveau à Faust et se penche sur la traduction de Gérard de Nerval. Il demande à un certain Almire Gandonnière de rimer quelques scènes, tandis que lui-même rime d'autres passages et écrit des passages entiers ; le manuscrit de la partition indique : « Les paroles du récitatif de Méphistophélès dans la cave de Leipzig, de la chanson latine des étudiants, du récitatif qui précède la danse des Follets, du Final de la 3e partie, de toute la 4e (à l'exception de la Romance de Marguerite) et de l'Épilogue, sont de Monsieur Hector Berlioz. » .

Hector Berlioz part en voyage en Autriche, Hongrie, en Bohême et en Silésie, en octobre 1845, et ne cesse d'y songer et d'y travailler dans des situations rocambolesques : en chemin de fer, en bateau, en voiture, à tout moment du jour et de la nuit. Il intègre une partie des 8 scènes primitives à la nouvelle partition et y met un point final à son retour à Paris en octobre 1846, de manière urgente ici aussi, comme l'indiquent ses Mémoires : « Toujours à l'improviste, chez moi, au café, au jardin des Tuileries et jusque sur une borne du boulevard du Temple. » .

La chute de La Damnation de Faust :

La création par Hector Berlioz même à l'Opéra-Comique, le 6 décembre 1846, est un échec, ainsi que la 2^e tentative, le 20 décembre. Le manque de public provoque la ruine de l'auteur. Ce seront du reste les seules exécutions de La Damnation de Faust sur le sol français du vivant de Berlioz.

La résurrection de La Damnation de Faust :

Ruiné, Hector Berlioz, part en 1847 à l'étranger sur les conseils d'Honoré de Balzac. Il dirige son œuvre à Saint-Petersbourg, le 15 mars, et à Moscou, le 18 avril. On la joue à Berlin le 10 juin 1847, ce qui lance la carrière allemande de Berlioz, et le 7 février 1848 à Londres.

Édouard Colonne et Jules Pasdeloup redonnent La Damnation de Faust aux Parisiens, le 18 février 1877, prélude à une centaine de concerts triomphaux au Châtelet.

Une version scénique est inaugurée, le 18 février 1893, à Monte-Carlo par Raoul Gunzbourg. Depuis lors, La Damnation de Faust connaît une double carrière, l'une en version de concert et l'autre en version scénique.

À noter que le Chœur Symphonique de Paris sous la direction de Xavier Ricour a tenté, par 2 fois, une approche originale mêlant les 2 versions, le chœur amateur y chantait sur scène sans partition, les solistes évoluant au milieu des choristes (Cirque d'Hiver 1998, Châtelet 2009) .

La distribution :

Marguerite (mezzo-soprano) .

Faust (ténor) .

Méphistophélès (basse ou baryton) .

Brander (basse) .

Chœurs.

Argument :

Ire partie :

Plaines de Hongrie.

C'est le début du printemps, Faust chante sa solitude dans la nature. Au loin, des paysans dansent (Chœur des paysans) et un défilé de soldats se préparant au combat surgit (marche hongroise, ou Marche de Rakoczy) .

2e partie :

Cabinet de Faust.

Lamentation du docteur Faust, qui s'apprête à avaler une boisson empoisonnée. Apparition de Méphistophélès, alors que sa main est arrêtée par les chants de la fête de Pâques se déroulant sous ses fenêtres.

Cave d'Auerbach (« Auerbachs Keller ») .

Faust accepte de suivre Méphisto ou Méphistophélès vers la découverte des plaisirs. Ils se retrouvent ainsi à la Cave d'Auerbach où des buveurs ivres chantent leur joie, l'un d'eux, Brander, entame la chanson du Rat. Il est suivi de Méphisto qui lui répond par la chanson de la Puce, sous les vivats des buveurs. Seul Faust n'apprécie pas ce genre de plaisir : c'est un échec pour le démon.

Bords de l'Elbe.

Désireux d'opérer plus habilement, Méphisto propose à Faust de dormir sur un lit de roses aux bords de l'Elbe. Méphisto appelle les Sylphes à charmer Faust et à lui faire apparaître Marguerite en songe.

Faust à son réveil ne désire plus que rencontrer Marguerite. Méphisto lui propose alors de se joindre au cortège des Étudiants et des Soldats pour gagner la ville où réside Marguerite.

3e partie :

Chambre de Marguerite.

Faust, caché derrière un rideau, contemple l'arrivée de Marguerite qui chante la ballade du Roi de Thulé. Tandis qu'elle s'endort, Méphistophélès fait irruption afin de l'ensorceler.

Il exhorte les feux-follets à se manifester (Menuet) puis chante en leur compagnie la Sérénade. Pendant ce temps Faust s'est introduit dans la chambre de Marguerite.

La jeune fille tombe dans les bras de Faust. Mais Méphistophélès brise ce court instant de bonheur en emportant Faust. Ameuté, le voisinage raille Marguerite.

4e partie :

Complainte de Marguerite abandonnée. Méphistophélès rejoint Faust, seul en pleine nature, et lui apprend l'incarcération de sa bien-aimée, accusée à tort de la mort de sa mère, causée par un philtre magique donné par Faust lui-même à

Marguerite. Course à l'abîme, pandæmonium, triomphe de Méphistophélès.

Épilogue :

Sur la terre.

Faust tombe en enfer.

Dans le ciel.

Chœur d'anges et d'esprits célestes qui accueillent Marguerite.

Particularités :

Chœurs.

Cette œuvre a la particularité d'avoir une partie chorale beaucoup plus importante que dans n'importe quel ouvrage lyrique. Le chœur est assimilé à un personnage.

Il y a des chœurs mixtes : Danse des Paysans, Chant de Pâques (fin) , Chœur des Sylphes, Chœur des Voisins, Chœur des Anges ;

Des chœurs pour hommes seuls : Chant de Pâques (début) , Chœur des Buveurs, Triple Chœur Soldats, Étudiants et Soldats et Étudiants, Chœur des Feux-Follets, Pandémonium.

Et des chœurs pour femmes seules : Chœur des Pèlerines (Course à l'Abîme) , Chœur des Anges (début) . Les femmes chantent à 2 voix et les hommes à 4 voix.

Le Chœur des Anges requiert aussi l'intervention d'un chœur d'enfants.

Particularités musicales :

Le Triple Chœur Soldats, utilise la polyrythmie ternaire et binaire : 6/8 (battu à la noire pointée) pour le Chœur des Soldats , 2/4 (battu à la noire) pour le Chœur des Etudiants et pour synchroniser la superposition des 2 dans le Chœur des Soldats et Étudiants ensemble la noire pointée du 1er est à la même vitesse que la noire du second.

Dans le Chœur des Sylphes, les chanteurs sont aussi utilisés comme des instruments de musique. Les interventions du type ... de bourgeons pampres verts et de grappes vermeilles ... ou ... une beauté les suit, ingénue et pensive, à sa paupière luit une larme furtive ... sonnent comme des onomatopées, ce rôle est généralement dévolu à la petite harmonie (flûte, clarinette, hautbois, basson) , ce qui est d'ailleurs la cas dans la pièce instrumentale qui suit Danse

des Sylphes.

L'œuvre est en français, excepté le Chœur des Étudiants en latin et une grande partie du Pandémonium dans une langue inventée par le compositeur, à noter le propos d'Hector Berlioz sur la partition : Chœur de Démones aussi nombreux que possible, chœur en langue infernale.

Texte des chœurs :

Ronde des paysans.

1re partie, Allegro, noire pointée égale 100.

Les bergers laissent leurs troupeaux Pour la fête, ils se rendent beaux ; Fleurs des champs et rubans sont leur parure,
Sous les tilleuls les voilà tous, Ha ! ha ! ha ! Landerira ! Suivez donc la mesure !

Ils passaient tous comme l'éclair Et les robes volaient en l'air mais bientôt on fut moins agile le rouge leur montait
au front Et l'un sur l'autre dans le rond Ha ! ha ! ha ! Landerira ! Tous tombaient à la fille.

Ne me touchez donc pas ainsi ! Paix ! ma femme n'est point ici ! Profitons de la circonstance dehors il l'emmena
soudain Et tout allait son train Ha ! ha ! ha ! Landerira ! La musique et la danse.

Chant de la fête de Pâques :

2e partie. Religioso moderato assai, noire égale 69.

Christ vient de ressusciter Quittant du tombeau le séjour funeste, Au parvis céleste il monte plus beau vers les gloires
immortelles, tandis qu'il s'élance à grand pas ses disciples fidèles languissent ici bas hélas ! c'est ici qu'il nous laisse
sous les traits brûlants du malheur Ô divin Maître ! ton bonheur est cause de notre tristesses. Mais croyons en sa
parole éternelle. Nous le suivrons un jour, Au céleste séjour Où sa voix nous appelle. Hosanna !

Chœur des buveurs :

Scène VI, Allegro con fuoco, noire égale 160.

À boire encor ! du vin Du Rhin !

Oh ! qu'il fait bon, quand le ciel tonne, Rester près d'un bol enflammé, Et se remplir comme une tonne Dans un
cabaret enfumé ! J'aime le vin et cette eau blonde Qui fait oublier le chagrin. Quand ma mère me mit au monde,
J'eus un ivrogne pour parrain.

Allegro, noire égale 126.

Qui sait quelque plaisante histoire ? En riant le vin est meilleur. A toi Brander Il n'a plus de mémoire !

(Brander : j'en sais une et j'en suis l'auteur)

Eh bien donc ! vite !

(Brander : puis qu'on m'y invite je vais vous chanter du nouveau)

Bravo ! bravo !

(Chanson de Brander)

Fugue :

Allegro ma non troppo, noire égale 96.

Amen !

Chœur des gnomes et de sylphes :

(Andante)

Dors ! heureux Faust ! Bientôt, oui, bientôt sous un voile D'or et d'azur tes yeux vont se fermer. Au front des cieux va briller ton étoile ; Songes d'amour vont enfin te charmer De sites ravissants la campagne se couvre, Et notre œil y découvre Des fleurs, des bois des champs, Et d'épaisses feuillées Où de tendres amants Promènent leur pensées Au front des cieux va briller ton étoile Mais plus loin sont couverts les longs rameaux des treilles De bourgeons, pampres verts Et de grappes vermeilles Vois ces jeunes amants Le long de la vallée, Sous la fraîche feuillée Une beauté les suits Ingénue et pensive ; À sa paupière luit Une larme furtive Faust, elle t'aimera. Le lac étend ses flots À l'entour des montages, Dans les vertes campagnes Il serpente en ruisseaux.

(Allegro)

Là, de chants d'allégresse la rive retentit. Ha ! D'autres chœurs là sans cesse La danse nous ravit. Les uns gaiment s'avancent Au tour des coteaux verts Ha ! De plus hardis s'élancent, Au sein des flots amers, Le lac étend ses flots A l'entour des montagnes ; Dans les vertes campagnes Il serpente en ruisseaux. Partout l'oiseau timide, Cherchant l'ombre et le frais S'enfuit d'un vo rapide Au milieu des marais Tous, pour goûter la vie ! C'est elle, Si belle, Qu'Amour te destina. Tous cherchent dans les cieux Une étoile chérie Qui s'alluma pour eux. Dors heureux Faust, dors !

Chœur des soldats :

(Final, Allegro)

Villes entourées De murs et remparts Fillettes sucrées, Aux malin regards, Victoire certaine Près de vous m'attend. Si grande est la peine, Le prix est plus grand.

Aux sons des trompettes, Les braves soldats S'élancent aux fêtes Ou bien aux combats Fillettes et villes Font les difficiles ; Bientôt tout se rend Si grande est la peine, Le prix est plus grand.

Chanson d'étudiants :

(Istesso tempo)

Jam nox stellata velamina pandit. Nunc bibendum et amandum est. Vita brevis fugax qui voluptas Gaudeamus igitur.

Nobis suridente lunâ, per urbem quae rentes puellas, eamus ! Ut cras, fortunati Caesares, dica Veni, vidi vici !

chœur des soldats et des étudiants :

Reprise simultanée de Villes entourées de murs et remparts ... , avec Jam nox stellata ...

Chœur de Follets :

(3e partie, tempo di valse, suit la sérénade de Méphistophélès et son éclat de rire sec)

Bonne nuit Fais grande résistance S'il ne t'offre d'avance un anneau conjugal Il te tend les bras Près de lui tu cours, vite. Bonne nuit, hélas ! ma petite Ha !

Chœur des voisins dans la rue :

(suit le trio et chœur de la scène XIX, Allegro, blanche égale 116)

Holà, mère Oppenheim ! vois ce que fait ta fille ! L'avis n'est pas ors de saison : Un galant est dans ta maison, Et tu verras dans peu s'accroître ta famille Holà ! Holà ! Ah ! Ah ! Ah !

Petit chœur derrière la scène :

(4e partie, Allegretto)

Au son des trompettes, Les braves soldats S'élance aux fêtes Ou bien aux combats.

Si grande est la peine, Le prix est plus grand. Jam nox stellata ...

La course à l'abime :

(Allegro, noire égale 144)

Sancta Maria, ora pronobis ! Sancta Magdalena, ora pronobis ! Sancta Margarita ! Ah !

Pandoemonium :

(Maestoso, noire égale 69 ; il s'agit d'un texte partiellement écrit dans la langue du diable)

Has ! Irimidu Karabrao ! Has ! Has ! Has !

(les princes des ténèbres) De cette âme si fière À jamais es-tu maître et vainqueur, Méphisto ? Faust a donc librement signé l'acte fatal qui le livre à nos flammes ? Has ! Has !

(Allegro vivace)

Tradi oun marexil fir tou dinxé burrudixé. Fory my dinkorkitz, O mérikariu ! Omevixé ! Mérikariba ! me rondor dinkorlits, Mit aysko, merondor, mit aysko ! oh !

(Allegro, blanche pointée égale 72)

Diff ! Diff ! me rondor aysko ! Has ! Has ! Santan ! Has ! Has ! Belphégor ! Has ! Has ! Méphisto ! Has ! Has ! Kroïx
Diff : Diff : As ta roth ! Dif ! Diff ! Belzébuth ! Belphégor ! As ta roth ! Méphisto ! Sat, sat ra yk ir ki mour

Épilogue sur la terre :

(Andantino, avec le caractère du récitatif, noire égale 76)

Alors l'Enfer se tut. l'affreux bouillonnement de ses grands lacs de flammes, Les grincements de dents de ses tourmenteurs d'âmes Se firent en tendre Et, dans ses profondeurs, un mystère d'horreur s'accomplit. O terreurs ! Dans le ciel

(Maestoso non troppo lento, noire égale 56)

Laus ! Laus ! Hosanna ! Hosanna ! Elle a beaucoup aimé Seigneur ! Margarita !

Apothéose de Marguerite - chœur d'esprits célestes :

(Moderato. Un peu moins lent.)

Remonte au ciel, âme naïve Que l'amour égara ; Viens revêtir ta beauté primitive Qu'une erreur altéra. Viens ! les vierges divines, Tes sœurs, les Séraphines, Sauront tarir les pleurs Que t'arrachent en cor les terrestres douleurs. Conserve l'espérance, Et souffrance, Et souris au bonheur ! Viens Margarita ! Viens ! Viens ! Viens !

Le monastère de Wilhering

La foi catholique d'Anton Bruckner s'avérera une importante source de consolation. Il trouvera un refuge spirituel en jouant de l'orgue (surtout durant ses vacances estivales) dans les célèbres abbayes de Saint-Florian, Klosterneuburg, Kremsmünster et Wilhering où il était en très bons termes avec certains religieux cisterciens. Il les visitera plus souvent à mesure qu'il prendra de l'âge.

Stift Klosterneuburg : A-3400 Klosterneuburg, Stiftsplatz 1 - www.stift-klosterneuburg.at

Stift Kremsmünster : A-4550 Kremsmünster - www.stift-kremsmuenster.at

Bruckner a souvent visité le monastère de Wilhering. Ses séjours duraient souvent plusieurs semaines. Il appréciera fortement le grand-orgue du jubé de style Baroque, réalisé en 1883, en raison de ses sonorités brillantes. Il est l'œuvre du facteur autrichien Léopold Breinbauer. (Il possède maintenant plus de 48 registres.) L'orgue du chœur, près de la chaire, fut érigé en 1746 par le facteur autrichien Nikolaus Rumel, l'aîné.

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

...

Anton Bruckner had a very high-opinion of the choir organ at Wilhering. Anton Weiß, the uncle of Johann Baptist Weiß (Bruckner's cousin and 1st organ teacher) was organist there, and Bruckner paid several visits to the abbey when working in Linz and, later, in Vienna.

Collection musicale historique du monastère de Wilhering

Par Stefan Ikarus Kaiser (de l'Académie autrichienne des sciences) .

The historical music archive of Wilhering Abbey, near Linz in Upper-Austria, contains over 1,400 musical sources and is considered to be one of the most important collections of music in Austria. The long music tradition of the Cistercian

abbey, which was founded in 1146, still continues to this day in the practice of regular High-Mass with orchestral accompaniment and with a certain emphasis on organ music. The abbey church has 2 famous historic organs by the Austrian organ builders Nikolaus Rummel (1746) and Leopold Breinbauer (1884). The historic music archive documents show this extensive practice, especially in the 18th and 19th Centuries. Besides copies of musical works by a number of central European composers, there are manuscripts by some well-known Austrian composers who maintained contact with the abbey either by working as chorus Masters, organists, or copyists ; or through personal acquaintances, for example Matthias Pernsteiner, Father Hugo Dürrenberger, Adolf Festl, Ignaz Arnleitner, and Anton Bruckner and his pupil Karl Borromäus Waldeck. Therefore, works by these composers ended-up in the archival holdings as autograph manuscripts, copies, or printed music. Over half of the music holdings were documented through earlier RISM card indexes. Revising and supplementing these RISM data according to the latest research began in 2011. This paper gives a report on these current activities in the music archive.

The historical music collection of Wilhering Abbey is considered to be one of the most important collections of music in Austria. Its stocks are closely linked with the rich practice of music ranging from former periods until today. The following texts will give a brief overview of this local history of music as well as the related sources in the music collection of the monastery.

The Cistercian abbey of Wilhering, situated by the river Danube near Linz in Upper-Austria, is one of the oldest monasteries in Central Europe. It was founded in 1146. In the following decades, the 1st monastery building was constructed in the Romanesque style. Very early, in the middle of the 14th Century, there is evidence of the existence of an organ. Besides the Gregorian chant, which is regarded as the highest form of liturgical music by the Cistercian order, the organ music must have been of particular importance from the Middle-Ages until our days. The next organ to be built was the one by Master Paul Peuerl from Steyr in Upper-Austria, in 1619. In 1733, the whole monastery was burned-down and neither the Peuerl organ together with the organ positives nor the music books with polyphonic music survived. Only several medieval manuscripts containing the Gregorian chant remained and are still kept in the library of the abbey.

The new church with its extremely famous architecture, ornamental decoration, its frescoes and paintings by Bartolomeo Altomonte is considered one of the most important existing monuments of the Rococo period in Central Europe. Therefore, prayer and sacred music also became important considerations in the architectural conception of this church. The choir organ was built by the famous Master Nicolaus Rumel, in 1746, as an architectural counterpart to the pulpit. Apart from some minor repairs, the instrument has survived more or less in its original state.

The main organ was built by an unknown Master of the famous « Egedacher » school. It was perfectly integrated in the architecture of the new Rococo church. Thus, the practice of liturgical music reached a high representative level, especially during the ruling periods of 3 abbots : Johann Baptist Hinterhölzl, Raymund Schedelberger and his successor Alan Aichinger. Since that time, the names of certain « regentes chori », mostly clerics, and paid organists, mostly lay persons, who were also responsible for the copying music manuscripts have appeared in the documents. Therefore, a considerable number of music manuscripts originate from this period.

A special school of several choirboys provided regular church music for the abbey. Certainly, due to the lack of personal contacts to the great composers of the Baroque and Classical eras, like in other Upper-Austrian monasteries such as Kremsmünster or Lambach, the abbey's musical fame is not very well documented.

However, the many copies of music by Franz-Josef Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Johann Michael Haydn meet the expectations of a high musical standard. The musical practice continued during the Austrian Emperor Joseph II's reign, although the abbey was threatened with being abolished like other monasteries, such as the Benedictine Abbey Garsten near Steyr or the Cistercian Abbey Baumgartenberg by the river Danube. Considering the necessities of the liturgical services at the new bishop's church in Linz, a great number of music instruments and music manuscripts were transferred to the property of the « archdukedom » government and the new diocese. The contemporary copies of music belonging to Wilhering Abbey contain instrumental church music of other Austrian composers from those times, such as Franz Aumann, Georg Pasterwitz and Stanislaus Reidinger.

At the beginning of the 19th Century, the Tyrolean Matthias Pernsteiner, who had been the titular organist of Wilhering for some years, is the 1st well-known composer mentioned here. The name of a certain Joseph Löffler, organist and copyist, often appears in the music manuscripts. Father Evangelist Prandstetter who acted as « regens chori », from 1833 until 1859, gave new impetus to church music in Wilhering, linking this period to the very beneficial era of the highly-reputed abbot Alois Dorfer. During his long ruling period covering the entire 2nd half of the 19th Century, economic and cultural life of the monastery flourished to a very respectable extent.

The well-known Upper-Austrian composer Adolf Festl, born in Bohemia, who worked as an organist, teacher and who was an extremely prolific copyist in Wilhering, from 1848 until 1861, contributed a lot to musical life in Wilhering. Like Anton Bruckner, he had Johann August Dürrnberger as his teacher in Linz. Father Hugo Dürrnberger, his son, was a member of the Cistercian convent in Wilhering. Father Hugo composed several pieces of religious music. In 1861, Festl went to the parish of Oberneukirchen in the northern part of Upper-Austria, which is canonically administered by the Wilhering Abbey. To this place, he transferred many copies of music. After his death in Linz, in 1902, those copies were brought back to Wilhering as well as to the historical music archives of the Linz Cathedral. Over the last few years, a complete record of this collection was produced for the RISM database. Festl was in permanent contact with the composer Johann Evangelist Habert in Gmunden. This highly-appreciated church musician was the main representative of Austrian Cecilianism. Concerning the inclusion of instrumental church music, for example, he was not, compared to Southern German Cecilianism, a hardliner, as he highly-appreciated masses by Robert Führer, for instance. Some compositions by Festl are preserved in the collection. In 1850, he wrote a « Requiem » for choir and orchestra on the occasion of the funeral service of the abbot Johann Baptist Schober in Wilhering. Furthermore, Festl arranged many pieces of music from the Baroque and Classical eras by adding certain instruments like horns or clarinets to the original work. In Upper-Austrian music history, he was the most productive copyist that have been come across. According to recent research, more than 100 copies of music in the collections of Wilhering and the Linz Cathedral are connected with Festl's work. In 1860, Festl compiled the 1st summary inventory of the existing music manuscripts.

Anton Bruckner had found his spiritual home in the famous abbeys of Saint-Florian, 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. During his summer holidays, he often visited this monastery and stayed there for several weeks. On the occasion of the special celebration of the Guardian Angels church holiday in Wilhering, Bruckner dedicated a composition to Abbot Alois Dorfer, in 1868 : the Hymn of the Guardian Angels (« Schutzengelhymnus») . Furthermore, Bruckner completed parts of his Mass in E minor in Wilhering, in 1882.

The artistically gifted Abbot Alois 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, Carl Waldeck, 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.

The following abbot, Father Theobald Grasböck, decided to found a grammar school run by Wilhering Abbey. In 1895, he made the choir boys into the 1st form of this new school, which was gradually extended in the following years. The practice of music in the abbey was supported by the humanistic and musical education provided by the new grammar school. The school had a choir and an orchestra, which supported the church music and also concerts and plays in the abbey. Several well-qualified musicians taught music at the school and worked as « regentes chori » or organists at the church : Father Petrus Schmid, who played the organ and the harmonium and Johann Kirchschräger, the father of the later Austrian president Rudolf Kirchschräger, who was titular organist and music teacher and Otto Rippl, a very well-known Austrian organist and prolific composer, finally Karl Orel, later organist at the Benedictine Abbey of Kremsmünster and the Brno Cathedral and Julius Webinger, who worked as an organist, music teacher and was a well-known Austrian composer. At this point, let's refer to the works of Franz Gruber, who had been teaching at the grammar school for many years until the beginning of the Second World War. He composed many pieces both of sacred and secular music. He left a great orchestral mass, the « Missa solemnis in honorem Sancti Theobaldi Abbatis » , dedicated to Abbot Theobald Grasböck on occasion of his 20 year anniversary as an abbot. Recently, this mass was found among the documents and its performance is planned for the upcoming Autumn Organ Festival Wilhering (« Wilheringer Orgelherbst ») .

After 1945, Wilhering abbey and grammar school had to make a new start in every area of spiritual and cultural life. Several Cistercian clerics acted as « regentes chori » , most recently Father Balduin Sulzer, from 1960 until today. He has achieved international reputation as a composer. While Father Balduin was working as the director of music at Linz Cathedral, from 1981 until 1986, the highly-renowned titular organist Johann Wilfried Hübl was appointed as « regens chori » . Both honourable artists took all efforts to revive and perform rare pieces of sacred music found among the stocks in the music collection Wilhering. So the long music tradition of the Cistercian abbey continues in the regular High-Mass with orchestral accompaniment putting certain emphasis on organ music. In addition to being the successor to the organist Hübl, who died in 2000, Stefan Ikarus Kaiser was recently appointed to manage the historical music collection, too.

So far, the music archives have been documented in several catalogues at different levels of archival depth. The complete collection contains about 1,400 sources, generally in alphabetical order by the name of the composer. One 3rd is printed material. The numerus currens, sometimes with supplements of letters after the numbers, was introduced

at the beginning of the 20th Century. The hand-written index cards, which were compiled by several people at that time, serve as the only complete record we have. It contains only basic information on composers, titles, instrumentation of works and whether the material is hand-written or printed. The 1st thematic catalogue was compiled by Karl Mitterschiffthaler, in 1979. In his catalogue, he only listed a selected part of the music collection, generally the manuscripts from the 18th and early 19th Centuries, as well as a very limited range of printed music. Probably parallel to this work, the RISM card indexes of the collection, based on the selection by Mitterschiffthaler, had been recorded and sent to the former editorial office in Kassel, so that they could be processed there. Strangely, the information on those records did not match the Mitterschiffthaler catalogue in all points. Some records are completely missing, while others quoted more precise data, for instance the physical size or the number of parts of the material. Due to the selective way of proceeding, at that time, the collection was locally divided into 2 parts : the 1st, called in Latin « series prima » , holds the catalogued material, the 2nd, called « series secunda » , has not been revised. Nowadays, as the former signatures have been maintained, the material must be searched for either in the 1st or in the 2nd part of the collection. Although the « numerus currens » was not really destroyed, chances of finding documents have decreased. Moreover, the whole collection also contains some smaller parts including historical writings on music theory and education, several music manuscripts and prints, a corpus of compositions belonging to the former school orchestra, liturgical works such as some hand-written choir books from the 17th to the 19th Century and, finally, a stock with historical periodicals on church music such as « Musica Sacra » or « Musica Divina » . Now, all the existent RISM entries compiled for the Wilhering collection will be revised and supplemented, according to the latest research. The music sources missing so far with the Kallisto program will be catalogued too.

In the course of the research, we begin with the revision of the existing records by comparing each of them with every single document. Usually, the diplomatic titles and the information given on copyists, owners and other people have to be revised. Several musical incipits must be supplied. The dates of the sources must be specified according to the known ruling periods of the abbots, which are often cited as owners of the documents. All performance dates, watermarks and some numbers of recent work catalogues have to be supplied. Information concerning the numbers of pages and the actual state of conservation of the material has to be provided. Finally, the material has to be arranged and put into archival slip cases. The problem of the division of the collection will also be found in the new location, which reflects the progress of the work.

In the series « prima » of the collection, over 300 sources was revised so far, containing works by composers from the 18th and 19th Centuries, in alphabetical order from letters A to H.

From the 18th or late- 17th Century

Anton Kajetan Adlgasser (2 titles) , Johann Georg Albrechtsberger (5 titles) , Ferdinand Arbesser (1 title) , Franz Asplmayr (3 unique copies of String Quartets, which are missing from the thematic catalogue. One of these pieces, called a « Symphony » has recently been performed in Wilhering) , Benedict Anton Aufschneider (6 contemporary copies) , Franz-Josef Aumann (10 titles, 1 work missing from the thematic catalogue) , the Venetian composer Andrea Bernasconi (4 copies) , Johann Nepomuk Boog (4 contemporary copies) , Antonio Caldara (18 contemporary copies, one of them seems to contain a mass by Caldara, unknown up to now) , Karl Ditters von Dittersdorf (5 copies) , the

Viennese composer Father Georg Joseph Donberger (9 copies of rare compositions) , Johann Ernst Eberlin (8 copies from the 18th and 19th Centuries) , the Upper-Austrian composer of the early Baroque Franz Anton Ertl (8 copies) , Father Raymund Fröhlich, Cistercian composer of the former Lower-Austrian convent Säusenstein (2 titles) , Johann Joseph Fux (5 copies, 2 pieces of music are missing from the work catalogue) .

From the early 18th or 19th Century

Johann Caspar Aiblinger (2 titles) , Ignaz ABmayr (1 copy) , the Tyrolian composer Alois Bauer (7 titles) , Franz Bühler (15 titles, also some printed 1st editions) , Joseph Leopold Eybler (15 titles) , Robert Führer (a very large number of manuscripts and early prints) .

Finally, it should be noted that any further information on the sources in the music collection of Wilhering can be consulted in the RISM database. The number of these records will increase continuously.

...

Wilhering, une commune située dans le district Linz-Land en Haute-Autriche, est réputée pour son couvent de cisterciens de style Rococo. Le suffixe « ing » du nom de lieu provient de la colonisation bavaroise au Moyen-âge.

Située à l'ouest de Linz sur la rive sud du Danube, la commune est limitrophe de Linz à l'est et de Aschach à l'ouest. Limitée par le fleuve au nord, les collines boisées du « Kürnberg » représentent une frontière naturelle.

La 1re mention du village dans un document date de l'an 982, mais le 1er peuplement de la région est estimé à l'Âge du bronze. Des découvertes archéologiques (de la monnaie et des récipients) attestent également une colonisation Romaine. En 500 après Jésus-Christ environ, les Bavarois se sont installés à Wilhering. C'est les seigneurs de Wilhering qui ont fondé au XIIe siècle un couvent ainsi qu'un chapitre des Cisterciens. Intégrée dans le « Reich » pendant la 2e Guerre mondiale et libérée par les alliés américains, Wilhering est devenue aujourd'hui une commune d'une grande valeur culturelle.

L'abbaye et l'église des Cisterciens sont fondées le 30 septembre 1146 par 12 moines de l'abbaye de Rein, le monastère compte de nos jours une trentaine de membres. Lors d'un incendie au XVIIe siècle, l'église a été presque entièrement détruite. Elle fut reconstruite dans le style Rococo. Depuis, l'abbaye de Wilhering est un des monuments Rococo les plus célèbres des pays germanophones.

Un lycée religieux a été établi en 1895. Des moines du monastère continuent d'y enseigner.

L'exposition du peintre autrichien Fritz Fröhlich peut être visitée toute l'année.

...

Wilhering Abbey is a Cistercian monastery in Wilhering in Upper-Austria, about 8 kilometers (5 miles) from Linz. The buildings, re-constructed in the 18th Century, are known for their spectacular Rococo decoration.

The monastery was founded by Ulrich and Kolo of Wilhering, who donated their family's old castle for the purpose, in accordance with the wish of their deceased father, after the family had moved to their new castle at Waxenberg. It was settled initially by Augustinian Canons, but in the 1st years the new foundation was beset with problems. On 30 September 1146, Ulrich replaced the canons with Cistercian monks from Rein Abbey in Styria, but, after less than 40 years, only 2 monks remained. In 1185, Heinrich, the 4th abbot, transferred the abbey to Burkhard, abbot of Ebrach Abbey, the mother house of Rein, and the monastery was soon re-settled by monks from Ebrach, and the community was established for the future on a secure footing.

Wilhering later founded Hohenfurth Abbey, today known as Vyšší Brod Abbey, in the Czech Republic (1258) , Engelszell Abbey in Upper-Austria (1295) , and Säusenstein Abbey in Lower-Austria (1334) . In 1928, the monastery founded a daughter house at Apolo, La Paz in Bolivia as part of a mission drive.

The abbey almost came to an end during the Protestant Reformation, when Abbot Erasmus Mayr absconded with its funds to Nuremberg, where he married. By 1585, there were no monks left at the abbey, which was only saved by the efforts of Abbot Alexander Lacu, who was installed by the Emperor during the Counter-Reformation.

The abbey buildings were almost entirely destroyed by fire on 6 March 1733. Of the previous buildings, only a Romanesque doorway, parts of the Gothic cloister and 2 tombs remained. Abbot Johann Baptist Hinterhölzl (1734-1750) made emergency repairs to the church using the remnants of the walls. The church was later completely rebuilt in the Rococo style by Johann Haslinger of Linz, who may have been working to designs by Martino Altomonte, designer of the high altar. The ceiling and altar paintings are by Martino Altomonte and his son Bartolomeo, while the richly coloured stucco work is by Johann Michael Feichtmayr and Johann Georg Uebelherr. The result is now one of the most significant Rococo buildings in the German-speaking world.

In 1940, Wilhering Abbey was expropriated by the Nazis, and the monks were expelled ; some were arrested and sent to concentration camps, while others were forced into military service. The abbot, Doctor Bernhard Burgstaller, was imprisoned and died of starvation in 1941. The buildings were used at 1st to accommodate the seminary from Linz, and then, from 1944, for displaced Germans from Bessarabia and as a military hospital. In 1945, American troops took over the premises. The monks returned in the same year to resume monastic life and to reopen the school. As of 2007, the monastic community numbered 28.

Today, the abbey's business enterprises (mainly forestry, farming, and greenhouses) provide a sound economic basis for the monastery. Kürnberg Forest (Kürnberger Wald) , owned by the abbey and situated between Wilhering and Linz, forms a green belt that is highly-beneficial to the people of the region.

Under Abbot Theobald Grasböck, the abbey secondary school (« Gymnasium ») was founded with facilities for boarding in 1895. At first, it consisted only of a private lower school. In the school year 1903-1904, the school was granted

permission to accept state pupils. From the school year 1917-1918, upper forms were added, and the 1st Matura examinations were held in 1922. In 1938, the school and the boarding-house were suspended by the National-Socialist régime. After the war, the school was immediately re-established, and re-opened in the autumn of 1945. In 1956, a new boarding-house wing was constructed.

The monastic buildings of the Cistercians were to be constructed, as closely as was possible, in the likeness of the mother house at Cîteaux. The entire monastery premises had to be surrounded by a wall. The main axis of the church had to be on an east-west line. The cloister, the « heart of the monastery » , was to adjoin the southern front of the church. The chapter house and the common room had to be placed in the east section of the cloister. Upstairs in the eastern range was the monks' dormitory, connected by stairs with the church and the cloister. In the southern section of the cloister lay the monks' refectory, and in front of it, projecting into the cloister, a pavilion with a washing-fountain, called the « fountain-chapel » . The lay-brothers' refectory and dormitory were placed in the western range of the cloister, and the kitchen in the south-western corner. The section of the cloister next to the church was used as a lecture-hall and had to be furnished with a pulpit. This ground plan was also retained in the Baroque layout of Wilhering Abbey. The prestigious buildings, however, which had been planned to surround the outer court of the abbey, were meant as extensions.

Nothing remains of the original castle of Wilhering nor of any buildings erected by the monks of Rein. The monks of Ebrach, however, started the construction of a church in 1195 in the Romanesque style, repeatedly rebuilt in the following Centuries ; of this, there now remain only the portal and the 2 Gothic Schaunberg family tombs located on either side of the entrance by the western wall of the abbey church.

Originally, access to the church was forbidden to the public, in keeping with the wish of the Cistercians for seclusion. However, for the use of their tenantry they erected a special church, the so-called « people's church » , known from an old engraving in the cloister, which also shows the guesthouse by the road, the fish-pond, the gate-house with the monastery wall and the garden with the mill. Today, the fish-pond, the guesthouse and parts of the gate-house still remain. The guesthouse is considered one of the oldest parts of the monastery buildings. It was the abbey inn until 1970, and now houses a museum of modern art exhibiting works of the painter Fritz Fröhlich. Along with the former wine-cellar and the brewery, which ceased operation around 1930, it is now separated from the main building complex by a road.

The present abbey buildings comprise the medieval nucleus (the church, the cloister and the quadrangular buildings of the convent) , the extensions from the Baroque period (the abbatial suite, the domed wing, the stables, barns and farm buildings) and the new buildings of the school erected after World War II. To the west lies the abbey park, open to the public, with its stock of exotic trees and the Baroque pavilion. Further on are the greenhouses of the horticultural nursery which also belongs to the abbey.

The prominent attraction of the abbey's outer court is the west façade with the tower and, to the right, the abbatial suite. The tower was erected between 1735 and 1740 and consists of 3 storeys, which, due to their upward tapering, resemble an extended telescope. It is adorned with rich figural decorations. The plain round-arched Romanesque portal

of the former 12th Century church was integrated into the present Rococo church.

According to the German art historian Cornelius Gurlitt :

« The abbey church of Wilhering is the most brilliant achievement of the Rococo style in the German-speaking world.
»

It gives the impression that more decoration, colour, sculptures, paintings and stucco work could not be found in a single place. The Baroque dream that heavenly light heartedness and timeless happiness can be brought down to earth, a dream which in the Rococo period reached its nearly unrestrained climax, has come true at Wilhering. Moreover, all the individual elements are in harmony and seem to be connected in some way : the altars, the pulpit, the 2 organs, the choir stalls, the putti and the frescoes with numerous saints, with clouds and blue sky. These artists had a uniform feeling for style and taste.

The ground plan of the present church is the same as that of the old church from before 1733. Johann Haslinger, a little-known Master mason from Linz, was entrusted with the building supervision by Abbot Hinterhölzl. This abbot engaged various freelance artists to carry out the programme for the decoration, which is recorded in a banderol in the ceiling fresco of the chancel :

« Assumpta est Maria in caelum, gaudent angeli » .

The well-known Baroque painter Martino Altomonte, who was over eighty during this commission, created the altar-pieces within 6 years. According to a Cistercian custom, the high altar-piece is dedicated to the Assumption of Mary. The 2 anterior altar-pieces, placed nearest to the high altar, refer to Mary's work in the Benedictine and Cistercian Orders. The pictures on the 2 middle altars show the death of Saint-Joseph and the guardian angel. Both altar-pieces at the back are dedicated to the « 14 Holy Helpers » (« die Vierzehn Nothelfer ») : the holy virgins and the intercessors for agriculture. The paintings represent late- Baroque Italian Classicism.

The fresco painter was Martino Altomonte's son, Bartolomeo. Although he was a lesser artist, he directed the greatest attention to frescoing the ceilings. In a way it was Bartolomeo's endeavour to create a perfect heavenly illusion, the desire to create a « new Heaven » , according to Saint-John's vision in the « Book of Revelation » . According to the abbot's wish, the frescoes had to be similar to those of the abbey at Spital am Pyhrn, showing Mary ascending to the glory of Heaven. The angels, the whole world and the Saints of Heaven were to take part in Our Lady's triumph, assumption and coronation. Bartolomeo Altomonte succeeded in painting a fresco of more than 450 square meters (approximately 540 square yards) . This extensive ceiling fresco is characteristic of the specific atmosphere in the church. The painting mainly shows Saints related to the Cistercian Order, who are arranged in groups. The transition from fresco to plastic decoration is fluid. The richly gilded frames of stucco take-up the liveliness of the picture and pass it on to the periphery of the vault. The transept shows frescoes praising the Virgin Mary in an allegorical manner. The idea is that grace will be heaped upon those who venerate Mary, and that all continents are united with her by the virtues of faith, hope and charity.

The fresco in the flat cupola of the crossing is a combined work by the Italian painter of architectural perspective, Messenta, and Altomonte. The picture is an allegory of Mary's triumph over sin and the sinner's due punishment, symbolized by mankind chained to the globe. The frescoes in the presbytery and below the organ loft show angels playing musical instruments in honour of the Queen of Heaven. The fresco in the Grundemann Chapel is complementary to the altar-piece of the chapel, whose subject is the wiping-out of the original sin by Christ's redeeming blood. In the centre of the fresco, there is the Christ Child being offered the instruments of Christ's Passion.

The Austrian stuccoer Franz-Josef Holzinger of Saint-Florian was commissioned to do the stucco work (1739-1741) . However, he was forced to interrupt his work by the War of the Austrian Succession, and his commission was later discontinued, as his stuccoing was unsatisfactory. The work was continued by the Augsburg-born Master stuccoers, Johann Michaël Feichtmayr and Johann Georg Uebherr, 2 members of the Wessobrunner School. They applied the then highly-admired and fashionable rocaille cartouche ornamentation, redecorated Holzinger's stuccoing with great skill, created the lively curved retables surrounding the large altar-pieces, and fashioned the pulpit as well as the casing of the choir organ. They also furnished the continuous main cornice with red stuccoed marble and all the pilasters with the same material in an elegant grey. Moreover, Uebherr himself created the 16 life-sized statues of Saints for the altars, the figures of the Holy Trinity above the high altar, the statue of Saint-Bernard of Clairvaux, the most famous abbot of the Cistercians, for the sounding-board of the pulpit and the royal harpist David above the choir organ. It was also Feichtmayr and Uebherr who placed the numerous glazed stucco putti and angels' heads throughout the church.

They sent for the gilder Johann Georg Frueholz of Munich, who was known to them, to provide the final gloss to the interior of the church by gilding it abundantly. In the meantime, 2 lay-brothers of Wilhering, Eugen Dymge and Johann Baptist Zell, carved the choir stalls and the pews.

The choir organ, a counterpart of the pulpit, was made in 1746 by Nikolaus Rumel the elder. The famous Austrian composer Anton Bruckner counted it among his favourites. 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 essential work of decorating and furnishing was completed in 1748. At that time, the monastery's debts amounted to 122,000 Austrian florins, a sum equivalent to the value of 10,000 cows.

The mystery of this abundantly and solemnly decorated space lies in the interplay of many single decorative elements. The beauty displayed here is likely to disclose itself best to those who do not analyse the details, but appreciate the whole interior in its entirety.

The latest overall restoration of the church took place between 1971 and 1977 under the artistic direction of Professor Fritz Fröhlich.

La guerre austro-prussienne de 1866

La guerre austro-prussienne de 1866 opposa l'Empire d'Autriche et ses alliés de la Confédération germanique au Royaume de Prusse (seulement soutenu par quelques principautés mineures ou ses voisins immédiats, mais aussi par la jeune Italie) . Prélude à l'Unité allemande, dans le monde germanique, elle est parfois appelée la Guerre allemande (Deutscher Krieg) , la Guerre fratricide allemande (Deutscher Bruderkrieg) , la guerre d'Unification (Einigungskrieg) , la Guerre germano-allemande (Deutsch-deutscher Krieg) ou la guerre de 7 Semaines (Siebenwöchiger Krieg) . Elle est liée à la 3e guerre d'Indépendance italienne.

L'Autriche des Habsbourg-Lorraine était historiquement la nation dominante de l'Empire puis de la Confédération germanique, mais à partir du Printemps des Peuples, la puissance montante de la Prusse, militaire et économique, posa le problème de l'hégémonie au sein de la Confédération germanique. La Prusse, militaire, industrielle et protestante, aspirait à diriger une nouvelle Allemagne, unifiée sous son aile et excluant l'Autriche, empire catholique, agraire et multi-ethnique (avec une majorité de peuples non-germaniques) . Il s'agissait de la réalisation de la vision d'une Kleindeutschland (petite Allemagne) dominée par la Prusse, par opposition à l'idée de Grossdeutschland, vision traditionnelle d'une Allemagne dominée par l'Autriche depuis le XIVe siècle. Déjà en 1740, 1778 et 1785, Marie-Thérèse puis Joseph II avaient été confrontés aux ambitions du roi Frédéric II de Prusse.

Cette guerre fut le point culminant de la lutte pour la suprématie en Allemagne que se livraient le Royaume de Prusse et l'Empire d'Autriche depuis 1740. La Prusse dispose d'une armée puissante, modernisée, bien équipée et rodée par la guerre des Duchés. Elle met en déroute les alliés de l'Autriche à la bataille de Langensalza (27 et 28 juin 1866) , puis défait l'Autriche à la bataille de Sadowa le 3 juillet 1866. Le Traité de Prague dissout la Confédération germanique. La Prusse peut alors créer la Confédération de l'Allemagne du Nord et imposer son roi comme président permanent. Prudemment, elle n'englobe pas les États du Sud. L'intégration de ces derniers, qui achèvera l'unité allemande, sera atteinte après la guerre franco-prussienne de 1870.

Le conflit prend son origine dans l'opposition entre les couronnes d'Autriche (Maison de Habsbourg-Lorraine) et de Prusse (dynastie des Hohenzollern) que l'on qualifie généralement de dualisme allemand. Le succès de la Prusse s'explique non seulement par sa prospérité économique, fruit de l'unification douanière des principautés d'Allemagne (le Zollverein) à l'exclusion de l'Autriche, mais aussi dans sa forte tradition militaire cultivée par les milieux réactionnaires, lesquels militaient pour une décision militaire dans la solution de la question allemande. Le casus belli fut la contestation de l'administration prussienne des duchés de Schleswig et de Holstein à la suite de la guerre des duchés.

En ce début d'année 1866, les perspectives de victoire tournaient en faveur de la Prusse, car l'Autriche traversait une sévère crise économique et se trouvait en délicatesse avec la Russie depuis ses prises de position dans la Guerre de Crimée, jugées inamicales à la cour de Saint-Pétersbourg. Cette dernière circonstance rendait peu probable une intervention russe, malgré les liens dynastiques de la maison du tsar avec les familles régnantes des états pro-autrichiens de Darmstadt et de Stuttgart (et malgré les considérations de stabilité intérieure des États allemands) . Tandis que par la Convention d'Alvensleben de 1863, la Prusse se conciliait le Tsar, l'Autriche tendait encore un peu plus ses relations avec la Russie en critiquant l'oppression militaire de la Pologne catholique. En outre, Saint-Pétersbourg était préoccupé par des problèmes de politique intérieure et n'eut part, dans les mois précédant le conflit,

qu'à des tentatives avortées pour interrompre l'escalade des menaces.

Selon l'historien britannique A. J. P. Taylor, Bismarck renâclait à se lancer dans un conflit, dans la mesure où cela l'amènerait à partager le pouvoir avec des généraux d'état-major dont il estimait peu les compétences. Les 2 principales personnalités du Haut Commandement prussien étaient alors le général en chef Helmuth von Moltke et le ministre de la Guerre, le baron Albrecht von Roon. En fait, les raisons qui ont amené la Prusse à déclarer la guerre à l'Autriche procèdent sans doute d'autres facteurs que de la seule politique de Bismarck.

Dès 1862, le baron von Roon, qui avait été l'un des principaux partisans de la nomination de Bismarck à la chancellerie, avait mis en application diverses réformes de l'armée : il avait tout d'abord rendu la conscription obligatoire pour tous les sujets du roi de Prusse. Jusqu'alors, l'effectif de l'armée était fixe depuis des décennies, alors que la population du pays s'était très fortement accrue (de 10,3 millions d'habitants en 1816 à 18,5 millions en 1861) , rendant l'ancien système de plus en plus impopulaire : tandis que les Prussiens servaient dans l'armée de réserve jusqu'à l'âge de 40 ans, près d'un tiers de la population des provinces rhénanes (où la population s'était fortement accrue par suite de l'expansion des mines et de la sidérurgie) n'étaient soumis qu'à un bref passage dans la Landwehr, une milice civile soumise à une discipline moins stricte. La conscription universelle, associée à une prolongation de la durée du service (de 2 à 3 ans) , fit passer l'effectif de 211,000 à 264,000 hommes. L'armée de réserve comptait un effectif à peu près comparable. La durée du service permettait également de mieux entraîner les recrues que ne le faisait l'Autriche, qui n'hésitait pas à démobiliser définitivement les civils une fois le service accompli, l'armée de métier ne servant qu'aux défilés militaires et aux missions ordinaires de maintien de l'ordre. Lorsque la guerre éclata, il fallut reprendre à zéro l'instruction des conscrits. Cependant, la cavalerie et l'artillerie autrichienne étaient au moins aussi bien entraînées que leurs rivales prussiennes : l'Autriche disposait même de 2 remarquables divisions de cuirassiers. Le conflit avec la Prusse montra toutefois que cette arme ne faisait plus la décision sur les champs de batailles modernes.

Une grande différence entre le dispositif de mobilisation des 2 royaumes résidait dans l'organisation territoriale : tandis que la Prusse était organisée en Kreise (littéralement : « cercles ») , les appelés se trouvant systématiquement à moins de 30 kilomètres d'un bureau de mobilisation, l'Autriche s'ingéniait à mobiliser les hommes loin de leur domicile, afin de les empêcher de prendre part à des soulèvements indépendantistes. Ainsi, la Prusse pouvait organiser une levée en masse beaucoup plus rapidement que son voisin autrichien.

En outre, les voies ferrées de Prusse étaient bien plus étendues que celles de l'Autriche-Hongrie, permettant de reporter très vite des troupes d'un front à l'autre. Il en résultait une meilleure capacité de concentration des forces. Von Moltke, présentant ses plans au baron von Roon, déclara :

« Nous disposons de l'incalculable avantage de pouvoir projeter les 285,000 hommes de notre infanterie par 5 lignes de chemin de fer, et de la concentrer, au moins en théorie, en l'espace de 25 jours. L'Autriche ne dispose, elle, que d'une ligne de chemin de fer, de sorte qu'il lui faudrait 45 jours pour nous opposer seulement 200,000 hommes. »

Il avait précédemment affirmé que la guerre avec l'Autriche tombait au meilleur moment.

L'armée autrichienne de Bohême, commandée par le général Ludwig von Benedek disposait des avantages qu'offre ordinairement une position centrale, à savoir de pouvoir battre successivement des troupes dispersées le long du front, n'eût été que la vitesse de projection des forces prussiennes annulait cet avantage : lorsque l'armée autrichienne serait complètement mobilisée, elle ne pourrait se porter sur une armée prussienne sans risquer que les 2 autres se portent, l'une sur une aile, l'autre sur ses arrières.

L'infanterie prussienne était équipée du fusil Dreyse, un fusil à chargement par la culasse permettant de tirer à une meilleure cadence qu'un fusil à chargement par le canon. Lors de la campagne d'Italie (1859), les Français avaient pris l'avantage, entre autres parce que les fusils de l'époque tiraient à longue distance au-dessus de l'objectif : leurs troupes purent arriver au corps à corps sans pertes excessives. Tirant les conclusions de cette confrontation, les Autrichiens mirent au point une Stosstaktik (combat à la baïonnette). Quoiqu'ils eussent quelques informations sur les nouveaux fusils prussiens, ils firent de la Stosstaktik un principe essentiel. Concernant l'artillerie, c'étaient les Autrichiens qui étaient en avance : tous leurs canons étaient à chargement par la culasse. Les usines Krupp venaient de développer une arme similaire (qui causerait la surprise lors de la guerre franco-prussienne de 1870), mais elles n'équipaient les régiments que très lentement. Comme on le verra, les généraux prussiens, par une guerre de mouvement énergique, feront en sorte que l'artillerie autrichienne ne puisse se déployer convenablement.

La guerre austro-prussienne est le 1er conflit armé auquel s'applique la première Convention de Genève, signée par douze états dont la Prusse et l'Italie sont les deux seuls à être parties au conflit.

Cette guerre a été préparée par la guerre des Duchés de 1864, dont l'enjeu était de démontrer que la Prusse était le champion du nationalisme allemand et d'entraîner l'Autriche dans une guerre contre le Danemark pour conquérir les duchés du Schleswig et du Holstein, majoritairement peuplés d'Allemands. La gestion commune de ces duchés permit à la Prusse de trouver un prétexte menant à la guerre contre l'Autriche. La Prusse est alors forte de l'appui de la bourgeoisie rhénane et des nationalistes, ainsi que des libéraux, intéressés par une réorganisation des pouvoirs. L'Autriche a, quant à elle, l'appui de la Confédération germanique. La majorité des États allemands (notamment le royaume de Bavière, le royaume de Wurtemberg, le grand-duché de Bade, le royaume de Hanovre, le royaume de Saxe et le Grand-duché de Hesse) soutiennent l'Autriche.

La guerre affectait peu les intérêts britanniques. Pourtant, Londres s'engagea massivement dans une initiative de paix regroupant les pays européens non-allemands ; toutefois, Berlin parvint à tenir la France à l'écart de cette coalition pacifique : le Premier ministre de Prusse, Otto von Bismarck, sut mettre à profit les préoccupations françaises du moment pour remettre en cause le statu quo territorial. Lors de l'entrevue de Biarritz avec l'Empereur Napoléon III (3 septembre 1865), il avait laissé entendre une possibilité d'annexion territoriale en faveur de la France concernant la Belgique et le Luxembourg, sans pour autant prendre d'engagement ferme, car il n'évoquait qu'une solution négociée avec l'Autriche. Paris observa donc une neutralité aux conditions que Bismarck avait bien voulu dicter, et dut plus tard militer seule pour ses revendications territoriales, son « allié prussien » s'étant désengagé.

Bismarck sut, en outre, gagner à ses vues la toute jeune Italie, amie de la France, dans la mesure où celle-ci cherchait

à reconquérir la Vénétie et des îles de l'Adriatique autrefois vénitiennes, toujours sous occupation autrichienne. Une proposition autrichienne de cession de la Vénétie, obtenue sous la pression de la France, était ambiguë et parvint trop tard : depuis le 8 avril 1866, la Prusse et l'Italie avaient passé un traité secret d'attaque commune contre l'Autriche, mûri depuis 3 mois, en contravention des articles III et II de l'Acte confédéral allemand.

Avec son projet de réforme confédérale, consistant à remplacer le congrès des représentants présidé par l'Autriche par un parlement librement élu, le gouvernement prussien misait sur un mouvement nationaliste attisé par une propagande active. Cette opposition constitutionnelle de la Prusse assombrit toutefois sérieusement les relations avec ses alliés du Deutscher Nationalverein, d'obédience luthérienne.

Afin de ramener le débat sur le terrain du droit constitutionnel et de reprendre de l'influence sur les parlements provinciaux, l'Autriche mit au vote devant le parlement de la Confédération germanique, le 1er juin 1866, la proposition d'un vote d'auto-détermination populaire sur l'avenir du Duché de Holstein. Le duché, à vrai dire, était alors sous administration autrichienne, mais l'Autriche, sous la pression de la Prusse, tolérait le gouvernement parallèle du duc fantoche Frédéric VIII de Schleswig-Holstein et, en accord avec ce dernier, convint de mettre en place le scrutin. La Prusse considéra que ces menées contrevenaient au pacte de Gastein, par lequel Prusse et Autriche avaient, en 1865, partagé leurs domaines réservés dans le condominium (cogestion territoriale) du Schleswig-Holstein, et arrêté les principes de gouvernement.

Le 9 juin, les troupes prussiennes occupèrent le Holstein, de sorte que l'Autriche fit sur le champ voter par le Bundestag de la confédération la mobilisation générale malgré le droit de la Prusse à la légitime défense. Dans quelle mesure la Prusse était-elle encore tenue aux lois de la Confédération ? La réponse à cette question était peu claire. Toujours est-il que le 14 juin, le parlement de la Confédération vota la mobilisation par 9 voix contre 6. La Prusse dénonça ce vote comme une infraction à la constitution, et proclama la dissolution de la Confédération germanique.

L'auto-dissolution de la Confédération devait intervenir finalement à l'issue de la Paix de Prague le 23 août 1866, à Augsbourg.

Les alliés de la Prusse sont, outre le royaume d'Italie, les grands duchés d'Oldenbourg, de Mecklembourg-Schwerin et de Mecklembourg-Strelitz, le duché de Brunswick, les villes hanséatiques de Hambourg, Brême et Lübeck et d'autres états de moindre importance (dont ceux de Thuringe) .

Du côté de l'Autriche (ou plus précisément du côté de la Confédération germanique) , on compte les états d'Allemagne centrale : Saxe, Royaume de Bavière, Bade, Wurtemberg, Hanovre, Hesse-Darmstadt, Hesse-Cassel, Hesse-Hombourg, Nassau et d'autres états de moindre importance.

Mais la principale caractéristique du conflit, et dans laquelle il faut voir l'un des plus grands succès du chancelier Bismarck, est l'abstention des grandes puissances européennes.

Après une invasion sans combat du royaume de Saxe par la coalition prussienne, la Première armée prussienne se

porte le 23 juin sur Seidenberg et Zittau et l'Armée de l'Elbe sur Waltersdorf et Schluckenau dans le Royaume de Bohême.

C'est le 26 juin qu'ont lieu les Iers engagements significatifs avec la Bataille de Hühnerwasser (aujourd'hui Kuřivody) , les combats de Sichrow, Turnau (aujourd'hui Turnov) et la bataille de Podol : ils opposent différentes divisions de la Première armée prussienne commandée par le prince Frédéric-Charles et de l'Armée de l'Elbe sous les ordres du général von Bittenfeld, aux unités de la Première armée autrichienne et du corps expéditionnaire saxon.

Le lendemain 27 juin, la Deuxième armée prussienne, commandée par le prince héritier Frédéric-Guillaume parvient à franchir les Monts des Géants en empruntant plusieurs routes de col, et se heurte à l'ennemi lors des batailles de Nachod et de Trautenau. Cette dernière bataille est l'une des rares victoires autrichiennes de ce conflit : dès le lendemain, les Prussiens les défont simultanément à Skalitz, à Soor-Burkersdorf et à Münchengrätz.

Le 29 juin, le corps d'armée de Frédéric-Charles de Prusse intercepta la Première armée autrichienne et les Saxons qui se repliaient, tandis que sur le front Est, on combattait à Königinhof et Schweinschädel (aujourd'hui Svinistany) . Puis les Prussiens perdirent le contact avec l'ennemi, et ne parvinrent à le localiser de nouveau (au nord-ouest de Sadowa) que le 2 juillet.

Les contingents prussiens stationnés à Minden et Hambourg avaient été défaits le 27 juin 1866 par l'armée du Hanovre à la bataille de Langensalza ; toutefois, les Hanovriens, qui y avaient essuyés de lourdes pertes, durent capituler faute de renforts le 29 juin devant la supériorité numérique écrasante des Prussiens. Un monument commémore toujours cette victoire des Hanovriens au centre-ville de Minden. Les alliés des Prussiens attaquèrent alors Cassel et Francfort, tandis que l'aile droite de l'Armée de l'Elbe se portait sans attendre aux portes de Nuremberg.

Au sud, entre temps, l'armée autrichienne avait battu l'armée italienne du général Alfonso La Marmora à la bataille de Custoza le 24 juin 1866 ; la Marine Impériale autrichienne (Marine austro-hongroise) , commandée par Wilhelm von Tegetthoff, en infériorité numérique vainquit le 20 juillet au combat naval de Lissa (aujourd'hui Vis) une flotte italienne engagée dans un débarquement sur l'île, revendiquée par les italiens. Ce fut d'ailleurs l'un des derniers combats navals où l'on employa la tactique de l'éperonnage.

Les armées prussiennes regroupées remportent finalement une bataille décisive le 3 juillet 1866 près de Königgrätz en Bohême (aujourd'hui Hradec Králové) , sous le commandement de Guillaume Ier en personne (bataille connue en France sous le nom de « Sadowa ») .

Le chef d'état-major prussien est Helmuth von Moltke, le père spirituel de la stratégie prussienne de l'attaque en masse. Dans le camp autrichien, les espoirs reposent pour l'essentiel sur le génie militaire du commandant en chef Ludwig von Benedek : dans le combat qui s'annonce, la Prusse a le dessous, non seulement numériquement (160,000 hommes contre 250,000 hommes) mais aussi techniquement.

Benedek avait d'abord décliné le commandement de l'armée du nord, car il n'avait aucune expérience de ce théâtre

d'opération et il avait trouvé cette armée mal équipée, ce que la bataille allait d'ailleurs effectivement montrer. Après la défaite de Sadowa, il fut démis de son commandement et comparut devant le conseil de guerre. Le jugement fut toutefois annulé à la demande du gouvernement : on ordonna à Benedek de garder à jamais le silence sur cette bataille, ordre auquel il obtempéra.

Helmuth von Moltke avait divisé l'armée prussienne en 3 corps distincts. Le combat s'engagea d'abord à l'initiative de l'Armée de l'Elbe commandée par Herwath von Bittenfeld et le Premier corps d'armée commandé par le prince Frédéric Charles de Prusse, sur l'armée autrichienne, qui avait pris position au nord de la place-forte de Königgrätz.

En dépit de lourdes pertes, l'armée prussienne n'obtint d'abord aucun résultat tangible. Il devait revenir au Deuxième corps d'armée, qui gagnait le front à marche forcée sous le commandement du prince héritier Frédéric-Guillaume, de faire l'ouverture décisive. Le prince Frédéric-Guillaume entreprit une attaque de flanc pour faire diversion et soulager les 2 Iers corps d'armée. Au cours de cette manœuvre, il parvint à s'emparer des hauteurs de Chlum, d'où il put mettre en batterie son artillerie et balayer l'ennemi par un tir d'enfilade. Sadowa devint ainsi le symbole du triomphe de la solution petite-allemande.

Les combats d'Üttingen, ultimes engagements de cette guerre, terminent la campagne du Main, le 26 juillet 1866, avec une victoire prussienne sur l'armée Bavaroise. Le combat de Blumenau, le dernier jour du conflit, permit encore aux Autrichiens d'empêcher les Prussiens de s'emparer de Presbourg (aujourd'hui Bratislava) .

La défaite de l'Autriche et, formellement, de la Confédération allemande, s'explique principalement par l'obligation de diviser l'armée entre 2 fronts, et l'inadéquation de l'armement pour contrer la tactique prussienne du combat d'artillerie. Les contingents prussiens sont également équipés d'une arme moderne, le fusil Dreyse. Au total, 600,000 hommes avaient combattu dans les rangs de la Confédération, 500,000 hommes pour la Prusse et ses alliés, et 300,000 pour l'Italie. Grâce à l'institution du service militaire, la Prusse compensait approximativement une population 2 fois inférieure à celle des territoires de la coalition des Habsbourg-Lorraine. D'après les statistiques, les pertes sur les seuls théâtres d'opération de Bohême, de Basse-Autriche et de Slovaquie se montaient à :

Autriche : 1,313 officiers, dont 330 tués, ainsi que 41,499 soldats, dont 5,328 tués.

Saxe : 55 officiers, dont 15 tués, ainsi que 1,446 soldats, dont 120 tués.

Prusse : 359 officiers, dont 99 tués, ainsi que 8,794 soldats, dont 1,830 tués.

Les régiments prussiens, italiens et leurs alliés enregistraient au total 37,000 morts et blessés, soit beaucoup moins que leurs ennemis.

Francfort-sur-le-Main doit payer 25 millions de florins (« Gulden ») à la Prusse comme réparations de guerre sous 24 heures (ultimatum du 20 juillet 1866 signé du général prussien Edwin von Manteuffel) .

Afin de prendre de vitesse une possible intervention française ou russe, Bismarck invite le roi de Prusse à ne pas pousser à fond sa victoire, mais plutôt à conclure une paix très rapidement. Il doit pour cela déployer toute sa force de persuasion, car Guillaume Ier de Prusse, en dépit de son opposition initiale à la politique d'agression, que l'état-major n'était parvenu qu'à grand peine à surmonter, entend à présent dicter à l'Autriche des conditions d'armistice très dures et pour cela est prêt à faire marcher ses armées sur Vienne. Passé un différend momentané, il se rallie finalement aux vues de son gouvernement.

Les pourparlers de Nikolsburg, menés le 26 juillet 1866 avec Napoléon III, constituent l'étape décisive vers la résolution du conflit : au terme de ces accords préliminaires, l'Autriche, réduite à un combat désespéré, cède sur l'essentiel, à savoir l'abandon de sa politique allemande. Ces pourparlers sont sanctionnés par la Paix de Prague (1866) signée avec la Prusse, et la Paix de Vienne signée avec le royaume d'Italie.

L'Italie y gagne la Vénétie, mais de façon indirecte : l'Autriche ayant remis cette province à la France, à charge pour elle de la remettre au vainqueur. La Prusse, de son côté, annexe le Schleswig-Holstein, et place les anciens états souverains de Hanovre (avec la déposition de Georges V de Hanovre), le duché de Nassau, la Hesse-Cassel, et la ville libre de Francfort (suicide du bourgmestre Karl Fellner) sous administration militaire. Ainsi, le royaume de Prusse réalise la continuité territoriale entre ses provinces occidentales de Rhénanie et de Westphalie, et son berceau originel du Brandebourg à l'est de l'Elbe. D'autres membres de l'alliance comme le Duché de Saxe-Cobourg et Gotha tombent sous la dépendance de la Prusse.

La Confédération allemande est dissoute et une Confédération de l'Allemagne du Nord, dirigée par la Prusse, est proclamée le 18 août 1866 en application de la solution petite-allemande, légitimant et affirmant l'hégémonie de la Prusse en Allemagne. Les états d'Allemagne méridionale, à savoir le royaume de Bavière, le royaume de Wurtemberg, le Grand-duché de Bade (dont l'indépendance est reconnue sous la pression de la France), et une partie du Grand-duché de Hesse (qui survit moyennant quelques concessions territoriales grâce à l'intercession de la Russie) conservent leur indépendance. La région de Haute-Hesse, comme le Duché de Saxe-Cobourg et Gotha est intégrée à la Confédération de l'Allemagne du Nord, et évite ainsi l'annexion pure et simple. La reconstitution d'une confédération d'Allemagne méridionale s'étendant du Main au lac de Constance, stipulée par les articles de la Paix de Prague (1866) échouera grâce aux menées de Bismarck : les duchés du sud-ouest se rallieront finalement autour de la Bavière. L'exclusion de l'Autriche de la politique allemande apparaît avec le recul comme totale, même si l'Empereur François-Joseph ne le reconnut pas d'emblée.

Avec l'euphorie populaire qui s'ensuit, Otto von Bismarck remporte un succès éclatant au plan de la politique intérieure, d'autant qu'il obtient des parlementaires son amnistie pour avoir, hors de tout cadre légal, levé un budget de guerre (adoption de la loi d'immunité). Les débats autour de cette question diviseront longtemps le Parti progressiste allemand, membre de l'opposition.

Les relations diplomatiques avec la France, jusque-là cordiales, se détériorent nettement après la victoire de la Prusse. L'Empereur Napoléon III, en effet, attendait en contrepartie de son attitude bienveillante des compensations territoriales sur la rive gauche du Rhin : dépassé par la brièveté du conflit, ses revendications tombent à plat. En France, des voix

s'élèvent contre l'Impérialisme prussien avec le slogan « Vengeance pour Sadowa ! » . La politique étrangère de Napoléon III, comme celle de Bismarck, étant fondée sur l'Impérialisme, l'échec de nouvelles annexions au nord-est de la France (plutôt contre productives pour l'image de la France en terre allemande) devait, tôt ou tard, se traduire par la formation d'un nouvel axe diplomatique Paris - Vienne. L'ancien Premier ministre de Saxe, le Comte von Beust, devenu ministre des Affaires étrangères et chancelier de la monarchie d'Autriche-Hongrie, artisan d'une politique pro-française, ne sera toutefois pas en mesure de s'opposer aux calculs politiques de Bismarck.

(Le comte Beust, l'un des principaux artisans du compromis austro-hongrois de 1867 fait part à l'Empereur François-Joseph de ses inquiétudes : une politique renforçant le poids des Slaves en Autriche serait en contradiction avec le rapprochement amorcé avec Berlin depuis 1870.)

Dans le cadre des pourparlers de paix, la Bavière, la Bade et le Wurtemberg (la Hesse-Darmstadt, au sud de la ligne frontalière du Main restera indépendante jusqu'à la Crise luxembourgeoise) concluent avec la Prusse un « traité de protection mutuelle » qui ouvre la voie à la Guerre de 1870. La Prusse élargit son domaine d'influence en réveillant par toute l'Allemagne le sentiment national, en se proclamant le bouclier contre la Russie et en appelant les états d'Allemagne méridionale à l'union économique par le biais du Zollverein, tant et si bien qu'elle parvient à faire proclamer l'Empire allemand le 18 janvier 1871 dans la Galerie des glaces du château de Versailles. Menacé par la Russie et la Hongrie d'une attaque militaire de la France, l'Empereur d'Autriche, quant à lui, se résigne à se comporter en simple prince allemand, politique conciliante d'où naîtra, peu à peu, une certaine neutralité, puis même un rapprochement avec le 2e « Reich » , prémices à la Duplice.

AB 65 : 1867

Prosperité économique de la Double Monarchie sur fond de montée des nationalismes et de l'anti-sémitisme

Après la guerre de 1867, l'Empereur Franz-Josef fut forcé d'accepter un compromis (« Ausgleich ») avec la nation hongroise, représentée par sa noblesse. Ce compromis accordait à la Hongrie sa propre constitution et un statut quasi indépendant. Désormais, l'Empire s'appellerait Autriche-Hongrie, et serait qualifié ordinairement de Double Monarchie.

L'Autriche et la Hongrie devinrent donc des États séparés ayant chacun sa constitution, son gouvernement, son parlement, et sa langue. Les Magyars dominaient en Hongrie tandis que les Allemands occupaient une position privilégiée en Autriche. Les 2 États restaient liés par un unique monarque (qui était Empereur en Autriche et roi en Hongrie) et par 3 ministres communs (Affaires étrangères, Guerre et Finances) .

Le Compromis de 1867 inspira des mouvements d'autonomie parmi d'autres groupes nationaux au sein de l'Empire. À côté des Magyars et des Allemands (qui comptaient environ 10 millions de personnes chacun) , l'Empire dans son entier rassemblait au moins 9 autres nationalités majeures : Tchèques, Polonais, Ruthènes (Ukrainiens) , Slovaques, Serbes, Roumains, Croates, Slovènes, et Italiens. Environ 6,5 millions de Tchèques vivaient en Bohême-Moravie, et la minorité polonaise de Silésie autrichienne étaient également non négligeable. Tous les efforts des groupes nationaux pour parvenir à l'autonomie furent torpillés par la Hongrie, déterminée à ne pas altérer la structure politique mise en

place par le Compromis.

La Constitution de 1867 fixa le système politique dans la partie autrichienne de la Double Monarchie jusqu'en 1918, mais son Libéralisme affiché fut restreint dans la pratique. Le droit de vote resta lié au droit de propriété (suffrage censitaire) , si bien que l'aristocratie conserva une influence considérable. Les ministres n'étaient responsables que devant l'Empereur qui, lui-même, avait le droit de décréter l'état d'urgence lui conférant le pouvoir de gouverner sans consulter le parlement.

L'Autriche vécut néanmoins à cette époque (1867-1873) une croissance économique rapide et importante qui contribua grandement à stabiliser et fusionner la zone économique austro-hongroise dont les bases politiques récentes étaient encore fragiles. Mais cet essor industriel fulgurant donna aussi lieu à une spéculation financière, sanctionnée le 9 mai 1873, par un « krach » boursier sans précédent. Survenant à la veille de l'inauguration de l'Exposition Universelle qui devait consacrer le triomphe des Années Fondatrices de l'Autriche-Hongrie, la crise eut un effet traumatisant sur les investisseurs. Les conflits sociaux se multiplièrent, ainsi que les mouvements nationalistes, de nombreux partis politiques émergèrent, ainsi qu'un virulent sentiment anti-sémite. À partir des années 1880, la vie politique fut dominée par les conflits entre les différentes nationalités.

Mais à côté de ces aspects négatifs, l'Autriche concrétisa aussi quelques avancées sociales importantes. Ainsi, le Maire de Vienne, le populiste, anti-sémite catholique et opportuniste Karl Lueger, fit de sa ville l'une des capitales européennes les plus progressistes du continent avec son programme de « socialisme municipal » incluant la construction d'hôpitaux, d'écoles, de parcs, de tramways, etc. Vienne devint aussi, à cette époque, le centre de d'une vie artistique et culturelle extraordinaire. Aussi populaire à Vienne que l'Empereur lui-même, il influença le jeune Adolf Hitler.

À la veille de la Première Guerre Mondiale (en 1913) , l'Autriche-Hongrie était une grande puissance économique. Malgré le sous-développement de régions périphériques (Galicie, Transylvanie, Croatie, Bosnie-Herzégovine) , elle était le 3e producteur de charbon, le 5e de fer et la 4e puissance industrielle d'Europe, juste derrière la Grande-Bretagne, l'Allemagne et la France, même s'il faut relativiser son influence financière. Car sa principale faiblesse restait l'origine étrangère de ses capitaux (60 % allemands ; 30 % français) qui la rendait dépendante de ses voisins en matière d'investissement.

La Constitution de 1867

La défaite de 1866 détermine l'Empereur François-Joseph à faire droit, dans une large mesure, aux revendications des Hongrois. Le compromis de 1867 avec la Hongrie, accord entre la dynastie de la maison d'Autriche et la nation hongroise établissant l'autonomie des Magyars, contribue à l'affaiblissement de la politique centralisée de Vienne en créant une Monarchie bicéphale avec 2 zones d'influence se trouvant, de part et d'autre, de la Leitha.

Rivière qui sert de frontière entre la Basse-Autriche et le Royaume de Hongrie. À partir du compromis de 1867, elle prête son nom à la partie non hongroise de la Monarchie : la Cisleithanie correspondant à l'appellation officielle de « Royaumes et pays représentés au Conseil d'Empire » (« die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder »).

Cependant, le terme de Monarchie austro-hongroise sera plus généralement utilisé.

Cette nouvelle organisation politique, qui institue le dualisme austro-hongrois nécessite la mise en place de réformes afin de doter la Cisleithanie d'une nouvelle constitution.

À la fin de 1866, les responsables politiques hongrois négocient avec l'Empereur une ré-organisation de la Monarchie. Le comte Ferdinand de Beust (1809-1886), homme d'État saxon, ministre des Affaires étrangères puis Chancelier Impérial, traite avec le comte hongrois Jules Andrassy (1823-1890), Libéral modéré. Le 17 février 1867, François-Joseph nomme un gouvernement hongrois présidé par Andrassy. Fin-mai, le texte du compromis est signé par le Parlement hongrois. Chacun des 2 États membres possède son propre parlement bicaméral ainsi que son gouvernement. Il existe cependant des ministères communs aux 2 États : le ministère des Affaires étrangères, le ministère des Affaires militaires et le ministère du Budget. Les ministres n'appartiennent à aucun des 2 gouvernements et ne sont responsables ni vis-à-vis du Parlement hongrois, ni vis-à-vis du Parlement autrichien. Le contrôle de ces ministères est effectué par une délégation comportant 60 membres de chaque État. Concernant le dualisme austro-hongrois, voir Jozsef Galantai, « Der österreichisch-ungarische Dualismus 1867-1918 », Corvina Österreichischer Bundesverlag, Wien, Budapest, 1985 : « Das System der gemeinsamen Angelegenheiten », pages 37 à 53.

Les différentes défaites militaires et, partant, diplomatiques ont également des conséquences sur le cours de la politique intérieure. Le prestige de l'Empereur, et, par là même, le système néo-absolutiste sont entamés. Or, les fortes dépenses que ces guerres ont occasionnées ont été supportées en grande partie par la bourgeoisie. De ce fait, François-Joseph doit à présent composer avec cette bourgeoisie Libérale à qui les élections ont donné la majorité à la Chambre basse du « Reichsrat » et qui aspire à une expression politique de ses idées. Il est intéressant de noter que l'Angleterre, pays pionnier du Libéralisme capitaliste, fait pression sur la Monarchie habsbourgeoise, l'encourageant à s'engager dans la voie du Libéralisme en lui attribuant des crédits. Dans ce contexte général, François-Joseph, en dépit de ses inclinations personnelles vers une politique conservatrice, ne peut refuser de faire voter une nouvelle constitution par les députés (21 décembre 1867) et de nommer pour la 1^{re} fois, le 30 décembre 1867, un Premier ministre Libéral : le prince Carl Auersperg, qui demeure cependant une personnalité issue de l'aristocratie.

Carl Auersperg, (Prague, 1814 ; Prague, 1890) : homme politique. À partir des années 1840, il siège à la Diète de Bohême. Il s'oppose au système de Metternich. Pendant la période réactionnaire, il se retire de la vie publique. Il revient et reprend ses fonctions dès la promulgation de la Constitution de 1861. En décembre 1867, il est nommé président du « ministère bourgeois » (« Bürgerministerium »), mais démissionne dès novembre 1868 en raison de divergences avec le chancelier Impérial Beust. En tant que membre de la Chambre haute, Auersperg soutient la mouvance centraliste de la politique Libérale.

Les Libéraux allemands, parti dominant de Cisleithanie, assurent à présent le pouvoir. Le prince Auersperg forme un cabinet appelé « ministère bourgeois » (Bürgerministerium) en nommant à la tête des différents ministères de nombreuses personnalités issues de la bourgeoisie : Carl Griska, à l'Intérieur ; Leopold Hasner, au ministère de l'Éducation et des Affaires culturelles ; Ignaz Plener, au Commerce ; Eduard Herbst, à la Justice ; Rudolf Brestel, aux Finances ; Johann Nepomuk Berger, ministre sans portefeuille ; et 2 aristocrates : le comte Eduard Taaffe, à la Défense,

et le comte Adam Potocki, à l'Agriculture. Ce « Bürgerministerium » placé sous la présidence du prince Carl Auersperg jusqu'en septembre 1868, puis celle du comte Eduard Taaffe jusqu'en juin 1870, enfin celle de J. W. Berger, inaugure l'ère Libérale. L'opinion publique attend de ce ministère la mise en application des revendications de la bourgeoisie dans les domaines de la culture, de l'économie et de la politique intérieure. N'oublions pas que cette époque est marquée par la poursuite de l'ascension de la bourgeoisie qui va connaître son âge d'or.

Eduard Herbst (Vienne, 1820 ; Vienne, 1892) : juriste, homme politique. Il va rapidement s'affirmer comme le mentor du parti Libéral accordant une importance aux considérations juridiques. Il a enseigné, avec Leopold von Hasner, le droit à l'Université de Prague, en 1858. En 1861, il siège à la Diète de Bohême, puis est député au « Reichsrat ». Herbst entre dans le gouvernement du « Bürgerministerium » où il restera jusqu'en avril 1870. Il participe notamment à l'élaboration de la législation des lois de mai 1868. En 1873, il participe à la réforme électorale concernant l'élection des députés au « Reichsrat ». Il siègera jusqu'en 1891 à la Diète de Bohême.

Comte Eduard Taaffe (Vienne, 1833 ; Nalzovy, République tchèque, 1895) : homme d'État. Il exerce successivement les fonctions de ministre de la Défense et de la Sécurité publique, de 1867 à 1870 ; Premier ministre de 1869 à 1870 ; et ministre de l'Intérieur de 1870 à 1871, puis de 1879 à 1893. Soutenu par les conservateurs autrichiens, tchèques et polonais, il exerce ses talents de médiateur entre les différentes nationalités de la Monarchie. Ses idées Libérales le conduisent au développement d'une législation sociale, qui, en 1882, régleme le nombre d'heures de travail, le respect du repos du dimanche et établit un système d'assurance maladie et accident.

Comte Alfred Potocki (Lancut, Pologne, 1822 ; Paris, 1889) : homme d'État. Issu d'une riche famille aristocratique et catholique de Galicie, il est membre de la Chambre haute du Parlement, en 1861 ; puis ministre de l'Agriculture, en 1867. De 1870 à 1871, il exerce les fonctions de Premier ministre et de ministre de l'Agriculture et de la Défense de Cisleithanie. De 1875 à 1883, il devient gouverneur de Galicie où il est l'un des plus riches propriétaires terriens.

Le 21 décembre 1867, quelques jours avant la nomination de Carl Auersperg par François-Joseph, les députés votent la Constitution comportant 19 articles de lois constitutionnelles. Non octroyée par l'Empereur, elle émane cette fois d'un débat politique suivi d'un vote au « Reichsrat ». La responsabilité ministérielle et le rôle du « Reichsrat » sont élargis en ce qui concerne la politique intérieure. L'Empereur, qui est également roi de Hongrie, conserve son pouvoir dans le domaine de la diplomatie et de la défense.

Ces lois, s'inspirant des textes constitutionnels précédents (diplôme d'octobre 1860 et patente de février 1861), offrent à la Monarchie un régime Libéral. Les 2 chambres sont maintenues ainsi que le régime électoral des 4 curies. Ce régime électoral est loin d'être véritablement démocratique puisqu'il ne reconnaît alors « qu'à 6 % de la population active mâle la capacité politique », selon les propos de l'historien Jean-Paul Bled. Enfin, ce système électoral fondé sur la combinaison d'un cens élevé et d'un découpage inégalitaire donne à la bourgeoisie libérale allemande une confortable majorité qui lui permet de réaliser sa politique.

Cependant, la Constitution se veut égalitaire par rapport à l'ensemble des territoires de la Monarchie. L'article 19 offre aux nationalités certaines garanties :

« Tous les groupes ethniques de l'État ont des droits égaux et chaque groupe ethnique a le droit inviolable de préserver et de cultiver sa culture nationale et sa langue. L'égalité de toutes les langues coutumières dans les pays de la couronne est reconnue dans les écoles, l'administration et la vie publique. »

« Alle Volksstämme des Staates sind gleichberechtigt, und jeder Volksstamm hat ein unverletzliches Recht auf Wahrung und Pflegeseiner Nationalität und Sprache. Die Gleichberechtigung aller landesüblichen Sprachen in Schule, Amt und öffentlichen Leben wird vom Staate anerkannt. »

L'Empereur conserve la responsabilité de la nomination des ministres et du président du Conseil (« Ministerpräsident ») en étant tenu de s'appuyer sur une majorité parlementaire, devenant ainsi un monarque constitutionnel. Il peut également convoquer et ajourner le « Reichsrat » .

L'article 13 :

« Chacun a le droit à travers la parole, l'écrit, l'impression ou la représentation iconographique d'exprimer librement son opinion au sein du cadre légal. La presse ne doit être ni sous la contrainte de la censure, ni limitée par un quelconque système de licence. »

« Jedermann hat das Recht, durch Wort, Schrift, Druck oder bildliche Darstellung seine Meinung innerhalb der gesetzlichen Schranken frei zu äussern. Die Presse darf weder unter Zensur gestellt, noch durch das Konzessionssystem beschränkt werden. »

Ainsi, dans le cadre de cette nouvelle constitution, le champ des libertés individuelles et collectives paraît-il s'élargir. La Monarchie semble enfin pouvoir s'appuyer sur une véritable Constitution. Les menaces de guerre n'existant plus, les Libéraux réduisent le budget militaire et travaillent principalement au développement économique, industriel et commercial, mais aussi à la libéralisation de la société.

...

Février 1867 : The « Ausgleich » (compromise ; « kiegyezés » , in Hungarian) establishes the Dual Monarchy of Austria-Hungary, signed by Franz-Josef of Austria and a Hungarian delegation led by Ferenc Deák. The compromise follows a series of failed constitutional reforms of the Habsburg Empire. Under the new arrangement, the Magyar dominated government of Hungary gains near equal status to the « Austrian » government, based in Vienna. This forms a twin country united only at the top through the King-Emperor and the common Ministries of Foreign Affairs and of War. Each half of the country had its own Prime Minister and parliament : in Hungary, the Diet is restored to power.

The Austrian half of the dual monarchy begins to move towards constitutionalism. A constitutional system with a « Reichsrat » (Parliament) is created, and a bill of rights is enacted - however, the parliament's effectiveness is hampered by conflicts between Parties representing different ethnic groups.

During the period from 1867 until 1914, the « Gründerzeit » , Austria becomes an industrialized country (except for the Alpine regions) , with a lot of construction, and expansion of cities and railway lines.

Austria also gives autonomy to its province of Galicia (now part of Ukraine - the capital : Lemberg ; « Lwów » in Polish ; « Lviv » in Ukrainian) .

...

Anton Bruckner apparut d'abord pour les Viennois comme un compositeur de musique d'église. Après le grand succès de la Messe en ré mineur, donnée le **10 février 1867** à la chapelle de la « Hofburg » , Bruckner se verra charger d'en composer une autre.

10 février 1867 : The music of Anton Bruckner (aged 42) is heard for the 1st time in Vienna, with a performance at the « Hofburgkapelle » of the Mass in D minor (**WAB 26**) , conducted by Johann Herbeck. The composer is at the organ.

17 février 1867 : Richard Wagner and Cosima's 2nd daughter, Eva, is born.

22 mars 1867 : Anton Bruckner entend pour la 1re fois la 9e Symphonie de Beethoven. Il s'agit d'un concert donnée à Vienne sous la direction de Johann Herbeck.

25 mars 1867 : Arturo Toscanini is born in Parma, Italy.

Mai 1867 : The Universal Exhibition opens in Paris.

Mai 1867 : The Paris newspaper, « Le Moniteur Universel du Soir » (The Universal Evening Monitor) , carries the 1st advertisement for the Michaux bicycle company. Within months, the bicycle craze is born. The wealthy young men who are its 1st proponents gather in the « Bois-de-Boulogne » and ride to the Universal Exhibition fairgrounds, showing-off their machines to visitors from all over Europe who, in turn, purchase their own and have them shipped home.

Le TOC de Bruckner et son internement à Bad Kreuzen

1867 : La tragédie frappe Bruckner. Après avoir longtemps souffert d'interminables attaques de dépression, combinées à un doute de lui-même presque pathologique et à une irrésistible impulsion qui le poussait à accumuler une kyrielle de diplômes inutiles, il développa l'état clinique de « numéromanie » , besoin compulsif de compter tous les objets sans raison apparente.

Bruckner, le Symphoniste, s'imposait une discipline de travail devenue insupportable. La solitude, le surmenage dû à l'excès de travail, les nombreuses angoisses (le doute maladif et les craintes morbides face à l'avenir) , les déceptions

sentimentales (dont celle d'un nouvel échec d'une demande en mariage) pesèrent à nouveau sur sa santé et, plus particulièrement, sur son équilibre psychique.

De manière significative, Bruckner fut obsédé par le doute vis-à-vis de ses propres capacités professionnelles, mis en évidence par la prise constante d'examens scolaires et la soif de diplômes officiels. Certaines caractéristiques du langage musical formel de ses Symphonies devraient également être considéré dans le contexte de sa personnalité complexe, en particulier son état neurologique.

Il est permis d'y déceler la véhémence de passions longtemps contenues. Pensons à l'insistance, la répétition incessante des phrases et des motifs dans un de ses Climax suivi d'un apaisement serein. Et les fréquentes révisions de ses Symphonies qui l'occuperont jusqu'à la fin de sa vie.

Il serait à propos d'associer ce point de vue avec la décompensation de sa névrose obsessionnelle qui survient en **mai 1867** et qui nécessitera 3 mois de cure. Nous dirions aujourd'hui qu'il s'agissait d'une sorte de trouble obsessionnel-compulsif : de TOC. L'objet de ses obsessions étaient nombreuses et variées ; consistant essentiellement en comptomanie ou numéromanie (soit la pulsion irrésistible d'accumuler et de compter des objets de toutes sortes, sans raison apparente) qui s'était fait sentir un peu de temps avant et devenait de plus en plus intense :

Compter les feuilles d'un arbre, les grains de sable au sol, les pierres retrouvées sur la route, dénombrer les étoiles dans le ciel, les pignons d'église et de cathédrales, les statues dans les parcs, les pavés de la chaussée, les fenêtres des immeubles, les perles des colliers des dames, les motifs imprimés de leur robe. Il sera torturé par l'idée fixe de devoir renflouer le Danube. Jusque dans son grand âge, il grimpa au sommet des clochers pour analyser les positions respectives de la croix, du paratonnerre et de la pomme, élément de décoration des églises autrichiennes ; la numérotation des barres et des longueurs de phrases dans les manuscrits de ses Symphonies ; il comptabilisait également, dans son journal personnel, le nombre de prières récitées quotidiennement et le nombre de danses qu'il a pu avoir avec des filles, lors de fêtes villageoises. Il se demandait pourquoi une femme s'immole dans un Opéra de Wagner.

Le Syndrome d'Asperger

Le syndrome d'Asperger est un trouble du spectre autistique qui se caractérise, comme les autres formes d'autisme, par des difficultés significatives dans les interactions sociales, associées à des intérêts restreints et des comportements répétés. Le langage et le développement cognitif sont cependant relativement préservés par rapport aux autres troubles du spectre autistique. Bien qu'elles ne soient pas retenues pour le diagnostic, une maladresse physique et une utilisation atypique du langage sont souvent rapportées.

Ce syndrome a été nommé d'après les travaux du pédiatre autrichien Hans Asperger qui décrit, en 1943, des enfants chez lesquels on constate un déficit de communication non verbale, une diminution de l'empathie, et une maladresse physique. Ces travaux ne furent révélés qu'en 1981 par Lorna Wing, puis traduits en anglais par Uta Frith, en 1991, et connaissent depuis une médiatisation importante.

La cause ou les causes exactes du syndrome d'Asperger sont encore inconnues. Certains chercheurs évoquent une cause génétique. La flore intestinale pourrait également être mise en cause. Cependant, les techniques d'imagerie cérébrale n'ont pas identifié de phénomène pathologique commun évident.

Lorsque le diagnostic est établi, une prise en charge pluri-disciplinaire avec différentes techniques complémentaires est proposée. Cependant, l'efficacité de certaines interventions est difficile à estimer car les données sur le sujet sont encore limitées. La prise en charge est centrée sur les thérapies comportementales, qui se concentrent sur des déficits spécifiques : capacités de communications faibles, routines obsessionnelles et répétées, maladresse physique. La plupart des enfants s'améliorent quand ils deviennent adultes, mais des difficultés sociales et de communication peuvent persister.

Certains chercheurs comme Simon Baron-Cohen et des personnes atteintes du syndrome d'Asperger ont posé la question de savoir si le syndrome d'Asperger doit être considéré comme une différence plutôt que comme un handicap qu'il faut traiter ou guérir.

Les limitations handicapantes, socialement en particulier, sont associées à une singularité qui se révèle parfois être une compétence exceptionnelle.

L'ensemble des troubles psychologiques liés à l'autisme reste difficile à définir et leur classification fait souvent l'objet de débats multi-disciplinaires. Le syndrome d'Asperger est généralement reconnu comme faisant partie des troubles du spectre autistique qui est un ensemble de troubles psychologiques présentant des caractéristiques proches et difficilement dissociables (d'où l'utilisation du terme « spectre autistique ») . Sont distingués au sein de ce spectre :

L'autisme infantile.

Le syndrome d'Asperger.

L'autisme atypique.

Ils sont caractérisés par des troubles de la communication et des interactions sociales qui perturbent le développement de l'individu et ils sont accompagnés de comportements et de centres d'intérêt restreints et répétitifs. Les classifications ont le mérite de permettre de poser un diagnostic le moins subjectivement possible. Elles ont l'inconvénient de ne pas prendre en compte toute la complexité de la personne et de son environnement (famille) .

La Classification internationale des maladies (CIM-10) publiée par l'Organisation mondiale de la santé (OMS) codifie le syndrome d'Asperger (F84.5) et le désigne en tant que :

« Syndrome de validité nosologique incertaine, caractérisé par une altération qualitative des interactions sociales réciproques, semblable à celle observée dans l'autisme, associée à un répertoire d'intérêts et d'activités restreints,

stéréotypés et répétitifs. Il se différencie de l'autisme essentiellement par le fait qu'il ne s'accompagne pas d'un retard ou d'une déficience du langage ou du développement cognitif. »

La plupart des sujets présentant ce trouble ont une intelligence normale, mais ils sont habituellement maladroits. Les anomalies persistent souvent à l'adolescence et à l'âge adulte et ne semblent guère influencées par l'environnement.

La psychopathie autistique et le trouble schizoïde de l'enfance peuvent être inclus. La schizophrénie simple (F20.6) , la personnalité anankastique (F60.5) , le trouble de l'attachement de l'enfance (F94.1 et F94.2) , le trouble obsessionnel compulsif (F42) et le trouble schizotypique (F21) doivent être exclus.

Le Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux (DSM-IV) est une classification très générale des troubles psychiatriques et apparentés faite par l'Association américaine de psychiatrie. C'est pourtant la référence la plus souvent désignée pour définir ce syndrome, DSM-IV F84.5 (299.80) syndrome d'Asperger :

Altération qualitative des interactions sociales, comme en témoignent au moins 2 des éléments suivants :

Altération marquée dans l'utilisation, pour réguler les interactions sociales, de comportements non verbaux multiples, tels que le contact visuel, la mimique faciale, les postures corporelles et les gestes.

Incapacité à établir des relations avec les pairs correspondant au niveau du développement : le sujet ne cherche pas spontanément à partager ses plaisirs, ses intérêts ou ses réussites avec d'autres personnes (par exemple, il ne cherche pas à montrer, à désigner du doigt ou à apporter les objets qui l'intéressent) .

Manque de réciprocité sociale ou émotionnelle.

Caractère restreint, répétitif et stéréotypé, des comportements, des intérêts et des activités, comme en témoigne au moins un des éléments suivants :

Préoccupation circonscrite à un ou plusieurs centres d'intérêt stéréotypés et restreints, anormale soit dans son intensité, soit dans son orientation.

Adhésion apparemment inflexible à des habitudes ou à des rituels spécifiques et non fonctionnels.

Maniérismes moteurs stéréotypés et répétitifs (par exemple, battements ou torsions des mains ou des doigts, mouvements complexes de tout le corps) .

La perturbation entraîne une altération cliniquement significative du fonctionnement social, professionnel, ou dans d'autres domaines importants.

Il n'existe pas de retard général du langage significatif sur le plan clinique (par exemple, le sujet a utilisé des mots

isolés vers l'âge de 2 ans et des phrases à valeur de communication vers l'âge de 3 ans) .

Au cours de l'enfance, il n'y a pas eu de retard significatif sur le plan clinique dans le développement cognitif ni dans le développement, en fonction de l'âge, des capacités d'autonomie, du comportement adaptatif (sauf dans le domaine de l'interaction sociale) et de la curiosité pour l'environnement.

Le trouble ne répond pas aux critères d'un autre trouble envahissant du développement spécifique, ni à ceux d'une schizophrénie.

Les critères de diagnostic du DSM-IV ont suscité quelques réserves techniques. En particulier, Tony Attwood formule 2 critiques principales de ces critères. Premièrement, le DSM-IV fait de l'autisme et du syndrome d'Asperger 2 diagnostics incompatibles (avec une règle hiérarchique faisant qu'en cas de double diagnostic d'autisme et de syndrome d'Asperger, le diagnostic d'autisme l'emporte) . Le DSM-IV distingue l'autisme du syndrome d'Asperger sur la base du retard du langage, un critère fragile et qui perd toute pertinence chez les adolescents et les adultes. La 2e réserve de Tony Attwood porte sur le point D, qui exclut les enfants ayant un retard du langage du diagnostic du syndrome d'Asperger. Dans les faits, beaucoup d'enfants avec le syndrome d'Asperger ont eu un retard du langage. De plus, l'exemple que donne le DSM-IV correspond bel et bien à un enfant ayant un retard du langage.

Dans la nouvelle version du Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux, le syndrome d'Asperger n'est plus classé en tant que trouble à part, et, à la place, est classé dans la section du trouble du spectre autistique (TSA) . Sous cette nouvelle proposition de classification, les cliniciens noteraient la sévérité des symptômes cliniques présents dans le TSA (sévère, moyen ou modéré) . Cette position est contestée par certains cliniciens qui préfèrent en rester dans la définition du DSM-IV.

La référence française, I.03 Syndrome d'Asperger, définit la « présence d'un syndrome autistique sans retard du développement cognitif et surtout du développement du langage. L'autonomie de ce syndrome par rapport à l'autisme infantile, et notamment aux formes d'autisme dites “ de haut niveau ” est discutée. C'est notamment dans de tels cas qu'ont été décrites des capacités particulières dans certains domaines (mémoire, calcul, etc.), isolées de l'ensemble du fonctionnement psychique. »

Le syndrome d'Asperger est considéré comme se situant dans la partie haute du spectre des troubles autistiques, à la différence de l'autisme de Kanner, encore appelé autisme « classique » . La différence principale entre l'autisme de Kanner et le syndrome d'Asperger est l'absence de trouble du langage, ce qui facilite la prise en charge thérapeutique et éducative.

Au sein même de la partie haute du spectre autistique, il n'existe pas de consensus sur les critères qui distingueraient le syndrome d'Asperger de l'autisme de haut niveau, ni même sur la nécessité de distinguer autisme et syndrome d'Asperger. Dans un bon nombre de cas, il se révèle difficile de trancher entre l'autisme de haut niveau et le syndrome d'Asperger (ceci est, par exemple, le cas du conférencier et auteur de livres sur le syndrome d'Asperger, Stephen Shore) . Les critères de distinction entre l'autisme de haut niveau et le syndrome d'Asperger pourraient être :

Un Asperger ne connaît pas de retard du langage, ce qui est le cas dans l'autisme de haut niveau.

Un Asperger présente un QI verbal supérieur au QI performance, à l'inverse d'un autiste de haut niveau.

Un individu atteint du syndrome d'Asperger souffrirait globalement moins de difficultés dans les interactions sociales.

Le syndrome d'Asperger s'accompagne souvent de traits plus marqués tels que l'hypersensibilité à certains bruits ou aliments, dysgraphie, élocution très particulière (ton de la voix, prosodie, tendance au langage très formalisé même chez les enfants) , propension aux routines répétitives et maladresse physique.

Carol Gray et Tony Attwood ont récemment proposé des critères de diagnostic, non reconnus officiellement, tenant compte des découvertes récentes.

Les causes de l'autisme d'Asperger demeurent inconnues. En témoigne le récent rapport du comité de la revue scientifique de renommée mondiale « Nature : Autism, the enigma » . L'éditorial s'ouvre sur cette phrase :

« Malgré les progrès réalisés, les efforts pour élucider comment les gènes et l'environnement influencent le développement de l'autisme sont encore loin d'atteindre leur but. »

Le taux de prévalence du syndrome d'Asperger peut varier de 2,5 à 36 pour 10 000. Le syndrome d'Asperger représenterait environ 10 % des TED21. Pour des raisons toujours discutées, le taux de prévalence des TED a tendance à augmenter au fil du temps. Elle n'est pas expliquée à ce jour. Diverses hypothèses explicatives sont actuellement étudiées (élargissement des critères de diagnostic, meilleure connaissance de la pathologie par les médecins et leurs familles, changement des conditions environnementales) .

Le syndrome est diagnostiqué chez 3 à 4 garçons pour une fille mais un écart généralement plus faible (répartition égale) , parfois plus fort (jusqu'à 9 garçons pour une fille) est avancé par différents chercheurs pour la répartition réelle (comptant les non-diagnostiqués) .

La situation est intermédiaire entre les situations française et québécoise. De nombreuses associations de parents d'enfants Asperger et autistes existent et un centre de diagnostic (le SUSA) a été créé. L'enseignement officiel, tel qu'il est organisé en Belgique francophone, n'offre pas un encadrement scolaire suffisant pour tous ces enfants. Pour les adultes, presque rien n'existe, si ce n'est le SUSA. Dans la région flamande, un enfant Asperger peut compter sur l'enseignement intégré à l'école élémentaire et dans le secondaire. Cela inclut 2 heures de cours par semaine avec un enseignant spécialisé. Dans l'enseignement secondaire, par exemple, l'élève Asperger bénéficie de temps supplémentaire aux examens, peut passer des examens séparément et recevoir une information concernant les relations avec les personnes de son âge.

Le syndrome d'Asperger est bien connu du grand public au Canada, ce qui fait dire à certains qu'il y a eu des

diagnostics abusifs. Laurent Mottron écrit :

« Une épidémie de syndrome d'Asperger liée à la capacité du diagnostic de TED de générer des services, et à sa notoriété médiatique, s'est donc répandue au Québec ces dernières années. »

D'après lui, cette hausse du nombre de diagnostics a conduit à réviser le dossier de nombreuses personnes, atteintes du syndrome, bénéficiant de prestations sociales.

Le syndrome eut du mal à être reconnu et ne l'est pas encore totalement. Il peut être ignoré par les professionnels, parfois réticents à annoncer le diagnostic à cause d'orientations théoriques personnelles ; le syndrome d'Asperger n'existe pas en tant qu'entité distincte dans les précédentes versions de la CFTMEA et n'y a été individualisé que dans la dernière version (année 2000) . Notons que les termes « dysharmonie de développement » ; « dysharmonie d'évolution » ; « dysharmonie évolutive » ; « dysharmonie psychotique » ; « trouble complexe et multiple du développement (MCDD Multiple-complex Developmental Disorder) » sont souvent utilisés en France pour décrire les troubles autistiques. Ces termes ne figurent pas dans la nomenclature internationale CIM1026 et ne devraient plus être utilisés, selon les recommandations. De fait, depuis quelques années, certaines associations dénoncent des diagnostics de « dépression infantile » qui sont de plus en plus souvent prononcés à tort, en lieu et place des anciennes « dysharmonies » .

L'approche française se défait néanmoins progressivement d'une imprégnation psychanalytique qui propose une prise en charge singulière du diagnostic et de la prise en charge de ce syndrome.

L'avis n° 102 du Comité consultatif national d'éthique du 6 décembre 2007 a officiellement reconnu les chiffres de 350,000 à 600,000 autistes en France, soit entre 0,6 % et 1 % de la population, ainsi que les multiples difficultés et déficiences du système français de prise en charge.

Plusieurs représentations conceptuelles ont été proposées pour rendre compte du syndrome d'Asperger. Parmi elles :

Une « faible cohérence centrale » , théorie émise par Uta Frith en 1989, puis largement remise en cause.

Une anomalie liée à la théorie de l'esprit, incapacité à comprendre normalement ce qui est émis par l'autre (selon Uta Frith & Simon Baron-Cohen) , ou incapacité à émettre des éléments recevables par l'autre, donc à être compris normalement (selon Tony Attwood) .

Un cerveau « hypermasculin » (selon Simon Baron-Cohen) .

L'utilisation du principe de théorie de l'esprit dans le cadre de l'autisme date de 1985 avec la publication de l'article.

Les enfants autistes ont-ils une « théorie de l'esprit » ? La conclusion tirée des expériences est l'existence d'un déficit spécifique indépendant du niveau intellectuel. Les auteurs précisent dans l'article « nos résultats renforcent fortement

l'hypothèse selon laquelle les enfants autistes considérés à l'échelle du groupe échouent à employer la théorie de l'esprit » .

Ce n'est que plus tard que cette hypothèse est affinée dans le cadre du syndrome d'Asperger et plusieurs chercheurs dont Uta Frith et son élève Simon Baron-Cohen le lient plus spécifiquement à l'attribution de fausses croyances.

Pourtant les personnes diagnostiquées avec un syndrome d'Asperger atteignent le même niveau de performance que les sujets contrôles à certains tests de la théorie de l'esprit, et cette interprétation est inversée plus tard par Tony Attwood et Carol Gray qui pensent qu'elles présentent une difficulté d'expression et une souffrance née de l'incompréhension des autres :

« Ce n'est pas qu'ils ont nécessairement une incompréhension de ce que l'autre peut ressentir (mauvaise théorie de l'esprit, ToM = Theory of Mind) mais qu'ils ne savent pas mettre en application ces informations, et/ou ne savent pas exprimer ce qu'ils ressentent.

Un Aspie pourra savoir qu'il devrait exprimer tel ou tel sentiment dans une circonstance particulière, mais ne saura pas comment l'exprimer, c'est-à-dire quelle attitude choisir. La solution proposée par Attwood est donc l'apprentissage d'attitudes types correspondant à des circonstances précises (exemple : apprendre à s'excuser en cas d'impair, se construire des phrases-types, etc.) .

En conséquence de cette difficulté d'expression, les Aspies souffrent aussi de l'incompréhension des autres, ou plutôt de la fausse croyance qu'ont les autres de les avoir compris. »

En 2002, Simon Baron-Cohen publie un article qui sera traduit en français, en 2004, sous le titre :

« L'autisme : une forme extrême du cerveau masculin ? »

Il propose que le syndrome d'Asperger, et l'autisme de façon générale, serait la manifestation d'un « cerveau hyper-masculin » (« “ extreme male brain ” theory of autism ») .

Il s'appuie sur le principe d'une plus forte propension masculine à s'intéresser aux « systèmes mécaniques » qu'aux mécanismes de l'échange social. Une expérience montre par exemple qu'à l'âge d'un jour, les garçons s'intéressent plus aux représentations de systèmes mécaniques qu'aux représentations de visages, et inversement pour les filles.

Simon Baron-Cohen parle de cerveau masculin plus apte à « systémiser » et de cerveau féminin plus apte à « empathiser » ; et, sur la base d'un questionnaire lié soit à l'un soit à l'autre, a réalisé des tests dont il ressort que, dans le cas du syndrome d'Asperger, l'empathisation apparaît comme défaillante alors que la systémisation semble, au contraire, plus développée. C'est dans ce contexte qu'il parle de cerveau hyper-masculin, et il explique que cette théorie vient concurrencer celle d'un faible niveau de cohérence centrale émise par Uta Frith, en 1989, sur la base de leurs travaux communs.

Des études montrent que les enfants exposés à une concentration élevée de testostérone lors de la vie fœtale sont plus susceptibles de présenter des traits autistiques.

À partir des années 1920, différents concepts se font jour dans la littérature médicale pour décrire des traits de personnalité, des comportements semblables à ce que décrit le psychiatre autrichien Hans Asperger dans « psychopathie autistique de l'enfance » qui est considéré comme la 1^{re} identification du syndrome. Dans ce texte proposé à publication, le 8 octobre 1943, mais effectivement publié en 1944, H. Asperger a décrit le comportement particulier de 4 enfants de sa clinique et a utilisé la terminologie d'autisme indépendamment de son confrère Leo Kanner qui a identifié, la même année aux États-Unis, l'autisme infantile (ce qui a longtemps été la seule définition acceptée de l'autisme) .

La description de la psychopathie autistique d'Asperger, bien que rattachée aujourd'hui aux troubles du spectre autistique (TSA) , est à l'origine difficilement comparable à l'autisme infantile de Kanner. Élaborée en pleine période d'eugénisme nazi, alors que les handicapés étaient stérilisés ou tués, la description d'Asperger s'attache tout particulièrement à défendre la valeur des individus autistes, en mettant clairement en avant leur potentiel, au-delà de la lourdeur du handicap :

« Nous sommes convaincus que les personnes autistes ont leur place dans la communauté sociale. Ils s'acquittent parfaitement de leurs tâches, peut-être mieux que n'importe qui, et nous parlons ici d'individus qui, dans leur enfance, ont eu les pires difficultés et ont causé d'innombrables soucis à leurs soignants. »

En 1981, l'an après la mort de Hans Asperger, la psychiatre anglaise Lorna Wing a publié une étude concernant 34 cas d'enfants autistes de haut niveau.

Utilisant le terme de « syndrome d'Asperger » , elle a popularisé cette approche et, depuis lors, les recherches sur l'autisme de haut niveau se multiplient notamment dans les pays anglophones, contribuant à faire connaître le syndrome d'Asperger au grand public. On lui attribue souvent la 1^{re} utilisation de l'appellation de « syndrome d'Asperger » mais, d'après un journal japonais de médecine clinique, la 1^{re} utilisation en anglais vient du sociologue allemand, Gerhard Bosch, qui a aussi écrit sur le sujet dès 1962.

L'article de Lorna Wing modifia et étendit légèrement la conception qu'Asperger se faisait de ce que l'on a depuis appelé syndrome d'Asperger. Par exemple, elle précisa que certains individus affectés par ce syndrome pouvaient connaître des difficultés d'apprentissage, ce qu'Asperger ne mentionna plus dans ses textes postérieurs à celui de 1944.

Parallèlement, toute une « culture Aspie » s'est mise en place, à travers des sites internet, des associations, des publications autobiographiques.

Suite à un célèbre article de Steve Silberman dans « Wired » , « The Geek Syndrome » , le nom de « syndrome geek » est aussi employé de manière inappropriée en référence au syndrome d'Asperger.

Certaines personnalités connues présentent ou présenteraient un syndrome d'Asperger (voir « expression autistique » pour une liste plus complète) :

Le pianiste virtuose Glenn Gould selon le psychiatre américain Peter Oswald.

L'écrivain anglais Daniel Tammet a été diagnostiqué par Simon Baron Cohen.

L'ancien champion du monde d'échecs Bobby Fischer selon Steve A. Furman.

Le surfeur Clay Marzo.

L'informaticien Bram Cohen, créateur du protocole « BitTorrent » .

Le pirate informatique Adrian Lamo, responsable de l'arrestation de Chelsea Manning.

Le pirate informatique Gary McKinnon, accusé d'avoir piraté des ordinateurs de l'armée américaine et de la NASA.

Le chanteur et pianiste Adam Young plus connu pour son projet musical « Owl City » et sa chanson « Fireflies » .

La chanteuse multi-instrumentiste et compositrice Philippa Brown, connue sous le nom de « Ladyhawke » .

Satoshi Tajiri, créateur du jeu vidéo « Pokémon » .

Susan Boyle, chanteuse écossaise qui s'est fait connaître par sa prestation musicale dans le cadre de l'émission de télévision britannique « Britain's Got Talent » .

Valéry Grancher, artiste français, pionnier de l'art internet en France.

Chief Keef, rappeur américain.

Paul Dirac, physicien et mathématicien britannique, un des fondateurs de la mécanique quantique.

Le comédien français Thierry Redler.

Le professeur d'économie Vernon Smith a reçu le prix de la Banque de Suède en sciences économiques en mémoire d'Alfred Nobel (« Prix Nobel » d'économie) , en 2002.

...

Asperger syndrome (AS) , also known as Asperger disorder (AD) or simply Asperger's, is an autism spectrum disorder (ASD) that is characterized by significant difficulties in social interaction and non-verbal communication, alongside restricted and repetitive patterns of behavior and interests. It differs from other autism spectrum disorders by its relative preservation of linguistic and cognitive development. Although not required for diagnosis, physical clumsiness and atypical (peculiar or odd) use of language are frequently reported. The diagnosis of Asperger's was eliminated in the 2013 5th edition of the Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5) and replaced by a diagnosis of autism spectrum disorder on a severity scale.

The syndrome is named after the Austrian pediatrician Hans Asperger who, in 1944, studied and described children in his practice who lacked non-verbal communication skills, demonstrated limited empathy with their peers, and were physically clumsy. The modern conception of Asperger syndrome came into existence in 1981 and went through a period of popularization, becoming standardized as a diagnosis in the early 1990's. Many questions and controversies remain about aspects of the disorder. There is doubt about whether it is distinct from high-functioning autism (HFA) ; partly because of this, its prevalence is not firmly established.

The exact cause of Asperger's is unknown. Although research suggests the likelihood of a genetic basis, there is no known genetic cause and brain imaging techniques have not identified a clear common pathology. There is no single treatment, and the effectiveness of particular interventions is supported by only limited data. Intervention is aimed at improving symptoms and function. The mainstay of management is behavioral therapy, focusing on specific deficits to address poor communication skills, obsessive or repetitive routines, and physical clumsiness. Most children improve as they mature to adulthood, but social and communication difficulties may persist. Some researchers and people with Asperger's have advocated a shift in attitudes toward the view that it is a difference, rather than a disability that must be treated or cured.

The extent of the overlap between AS and high-functioning autism (HFA - autism unaccompanied by intellectual disability) is unclear. The ASD classification is to some extent an artifact of how autism was discovered, and may not reflect the true nature of the spectrum ; methodological problems have beset Asperger syndrome as a valid diagnosis from the outset. In the 5th edition of the Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5) , published in May 2013, AS, as a separate diagnosis, was eliminated and folded into autism spectrum disorder. Like the diagnosis of Asperger syndrome, the change was controversial and AS was not removed from the WHO's ICD-10.

The World Health Organization (WHO) defines Asperger syndrome (AS) as one of the autism spectrum disorders (ASD) or pervasive developmental disorders (PDD) , which are a spectrum of psychological conditions that are characterized by abnormalities of social interaction and communication that pervade the individual's functioning, and by restricted and repetitive interests and behavior. Like other psychological development disorders, ASD begins in infancy or childhood, has a steady course without remission or relapse, and has impairments that result from maturation-related changes in various systems of the brain. ASD, in turn, is a subset of the broader autism phenotype, which describes individuals who may not have ASD but do have autistic-like traits, such as social deficits. Of the other four ASD forms, autism is the most similar to AS in signs and likely causes, but its diagnosis requires impaired communication and allows delay in cognitive development ; Rett syndrome and childhood disintegrative disorder share several signs with

autism but may have unrelated causes ; and pervasive developmental disorder not otherwise specified (PDD-NOS) is diagnosed when the criteria for a more specific disorder are unmet.

As a pervasive developmental disorder, Asperger syndrome is distinguished by a pattern of symptoms rather than a single symptom. It is characterized by qualitative impairment in social interaction, by stereotyped and restricted patterns of behavior, activities and interests, and by no clinically significant delay in cognitive development or general delay in language. Intense preoccupation with a narrow subject, one-sided verbosity, restricted prosody, and physical clumsiness are typical of the condition, but are not required for diagnosis.

A lack of demonstrated empathy has a significant impact on aspects of communal living for persons with Asperger syndrome. Individuals with AS experience difficulties in basic elements of social interaction, which may include a failure to develop friendships or to seek shared enjoyments or achievements with others (for example, showing others objects of interest) , a lack of social or emotional reciprocity (social « games » give-and-take mechanic) , and impaired non-verbal behaviors in areas such as eye contact, facial expression, posture, and gesture.

People with AS may not be as withdrawn around others compared to those with other, more debilitating forms of autism ; they approach others, even if awkwardly. For example, a person with AS may engage in a one-sided, long-winded speech about a favourite topic, while misunderstanding or not recognizing the listener's feelings or reactions, such as a wish to change the topic of talk or end the interaction. This social awkwardness has been called « active but odd » . This failure to react appropriately to social interaction may appear as disregard for other people's feelings, and may come across as insensitive. However, not all individuals with AS will approach others. Some of them may even display selective mutism, speaking not at all to most people and excessively to specific people. Some may choose only to talk to people they like.

The cognitive ability of children with AS often allows them to articulate social norms in a laboratory context, where they may be able to show a theoretical understanding of other people's emotions ; however, they typically have difficulty acting on this knowledge in fluid, real-life situations. People with AS may analyze and distill their observations of social interaction into rigid behavioral guidelines, and apply these rules in awkward ways, such as forced eye contact, resulting in a demeanor that appears rigid or socially naive. Childhood desire for companionship can become numbed through a history of failed social encounters.

The hypothesis that individuals with AS are predisposed to violent or criminal behavior has been investigated, but is not supported by data. More evidence suggests children with AS are victims rather than victimizers. A 2008 review found that an overwhelming number of reported violent criminals with AS had coexisting psychiatric disorders such as schizoaffective disorder.

People with Asperger syndrome display behavior, interests, and activities that are restricted and repetitive and are sometimes abnormally intense or focused. They may stick to inflexible routines, move in stereotyped and repetitive ways, or preoccupy themselves with parts of objects.

Pursuit of specific and narrow areas of interest is one of the most striking features of AS. Individuals with AS may collect volumes of detailed information on a relatively narrow topic such as weather data or star names, without necessarily having a genuine understanding of the broader topic. For example, a child might memorize camera model numbers while caring little about photography. This behavior is usually apparent by age 5 or 6. Although these special interests may change from time to time, they typically become more unusual and narrowly focused, and often dominate social interaction so much that the entire family may become immersed. Because narrow topics often capture the interest of children, this symptom may go unrecognized.

Stereotyped and repetitive motor behaviors are a core part of the diagnosis of AS and other ASDs. They include hand movements such as flapping or twisting, and complex whole-body movements. These are typically repeated in longer bursts and look more voluntary or ritualistic than tics, which are usually faster, less rhythmical and less often symmetrical.

According to the Adult Asperger Assessment (AAA) diagnostic test, a lack of interest in fiction and a positive preference towards non-fiction is common among adults with AS.

Although individuals with Asperger syndrome acquire language skills without significant general delay and their speech typically lacks significant abnormalities, language acquisition and use is often atypical. Abnormalities include verbosity, abrupt transitions, literal interpretations and miscomprehension of nuance, use of metaphor meaningful only to the speaker, auditory perception deficits, unusually pedantic, formal or idiosyncratic speech, and oddities in loudness, pitch, intonation, prosody, and rhythm. Echolalia has also been observed in individuals with AS.

3 aspects of communication patterns are of clinical interest : poor prosody, tangential and circumstantial speech, and marked verbosity. Although inflection and intonation may be less rigid or monotonic than in classic autism, people with AS often have a limited range of intonation : speech may be unusually fast, jerky or loud. Speech may convey a sense of incoherence ; the conversational style often includes monologues about topics that bore the listener, fails to provide context for comments, or fails to suppress internal thoughts. Individuals with AS may fail to detect whether the listener is interested or engaged in the conversation. The speaker's conclusion or point may never be made, and attempts by the listener to elaborate on the speech's content or logic, or to shift to related topics, are often unsuccessful.

Children with AS may have an unusually sophisticated vocabulary at a young age and have been colloquially called « little professors » , but have difficulty understanding figurative language and tend to use language literally. Children with AS appear to have particular weaknesses in areas of non-literal language that include humor, irony, teasing, and sarcasm. Although individuals with AS usually understand the cognitive basis of humor, they seem to lack understanding of the intent of humor to share enjoyment with others. Despite strong evidence of impaired humor appreciation, anecdotal reports of humor in individuals with AS seem to challenge some psychological theories of AS and autism.

Individuals with Asperger syndrome may have signs or symptoms that are independent of the diagnosis, but can affect the individual or the family. These include differences in perception and problems with motor skills, sleep, and emotions.

Individuals with AS often have excellent auditory and visual perception. Children with ASD often demonstrate enhanced perception of small changes in patterns such as arrangements of objects or well-known images ; typically, this is domain-specific and involves processing of fine-grained features. Conversely, compared to individuals with high-functioning autism, individuals with AS have deficits in some tasks involving visual-spatial perception, auditory perception, or visual memory. Many accounts of individuals with AS and ASD report other unusual sensory and perceptual skills and experiences. They may be unusually sensitive or insensitive to sound, light, and other stimuli ; these sensory responses are found in other developmental disorders and are not specific to AS or to ASD. There is little support for increased fight-or-flight response or failure of habituation in autism ; there is more evidence of decreased responsiveness to sensory stimuli, although several studies show no differences.

Hans Asperger's initial accounts and other diagnostic schemes include descriptions of physical clumsiness. Children with AS may be delayed in acquiring skills requiring motor dexterity, such as riding a bicycle or opening a jar, and may seem to move awkwardly or feel « uncomfortable in their own skin » . They may be poorly coordinated, or have an odd or bouncy gait or posture, poor hand-writing, or problems with visual-motor integration. They may show problems with proprioception (sensation of body position) on measures of developmental coordination disorder (motor planning disorder) , balance, tandem gait, and finger-thumb apposition. There is no evidence that these motor skills problems differentiate AS from other high-functioning ASDs.

Children with AS are more likely to have sleep problems, including difficulty in falling asleep, frequent nocturnal awakenings, and early morning awakenings. AS is also associated with high levels of alexithymia, which is difficulty in identifying and describing one's emotions. Although AS, lower sleep quality, and alexithymia are associated, their causal relationship is unclear.

Hans Asperger described common symptoms among his patients' family members, especially fathers, and research supports this observation and suggests a genetic contribution to Asperger syndrome. Although no specific gene has yet been identified, multiple factors are believed to play a role in the expression of autism, given the phenotypic variability seen in children with AS. Evidence for a genetic link is the tendency for AS to run in families and an observed higher incidence of family members who have behavioral symptoms similar to AS but in a more limited form (for example, slight difficulties with social interaction, language, or reading) . Most research suggests that all autism spectrum disorders have shared genetic mechanisms, but AS may have a stronger genetic component than autism. There is probably a common group of genes where particular alleles render an individual vulnerable to developing AS ; if this is the case, the particular combination of alleles would determine the severity and symptoms for each individual with AS.

A few ASD cases have been linked to exposure to teratogens (agents that cause birth defects) during the 1st 8 weeks from conception. Although this does not exclude the possibility that ASD can be initiated or affected later, it is strong evidence that it arises very early in development. Many environmental factors have been hypothesized to act after birth, but none has been confirmed by scientific investigation.

Asperger syndrome appears to result from developmental factors that affect many or all functional brain systems, as opposed to localized effects. Although the specific underpinnings of AS or factors that distinguish it from other ASDs are unknown, and no clear pathology common to individuals with AS has emerged, it is still possible that AS's mechanism is separate from other ASDs. Neuro-anatomical studies and the associations with teratogens strongly suggest that the mechanism includes alteration of brain development soon after conception. Abnormal migration of embryonic cells during fetal development may affect the final structure and connectivity of the brain, resulting in alterations in the neural circuits that control thought and behavior. Several theories of mechanism are available ; none are likely to provide a complete explanation.

The under-connectivity theory hypothesizes under-functioning high-level neural connections and synchronization, along with an excess of low-level processes. It maps well to general-processing theories such as weak central coherence theory, which hypothesizes that a limited ability to see the big picture underlies the central disturbance in ASD. A related theory (enhanced perceptual functioning) focuses more on the superiority of locally oriented and perceptual operations in autistic individuals.

The mirror neuron system (MNS) theory hypothesizes that alterations to the development of the MNS interfere with imitation and lead to Asperger's core feature of social impairment. For example, one study found that activation is delayed in the core circuit for imitation in individuals with AS. This theory maps well to social cognition theories like the theory of mind, which hypothesizes that autistic behavior arises from impairments in ascribing mental states to oneself and others, or hyper-systemizing, which hypothesizes that autistic individuals can systematize internal operation to handle internal events but are less effective at empathizing by handling events generated by other agents.

Standard diagnostic criteria require impairment in social interaction and repetitive and stereotyped patterns of behavior, activities and interests, without significant delay in language or cognitive development. Unlike the international standard, the DSM-IV-TR criteria also required significant impairment in day-to-day functioning ; DSM-5 eliminated AS as a separate diagnosis in 2013, and folded it into the umbrella of autism spectrum disorders. Other sets of diagnostic criteria have been proposed by Szatmari et al. , and by Gillberg and Gillberg.

Diagnosis is most commonly made between the ages of 4 and 11. A comprehensive assessment involves a multi-disciplinary team that observes across multiple settings, and includes neurological and genetic assessment as well as tests for cognition, psycho-motor function, verbal and non-verbal strengths and weaknesses, style of learning, and skills for independent living. The « gold standard » in diagnosing ASDs combines clinical judgment with the Autism Diagnostic Interview-Revised (ADI-R) (a semi-structured parent interview) and the Autism Diagnostic Observation Schedule (ADOS) - a conversation and play-based interview with the child. Delayed or mistaken diagnosis can be traumatic for individuals and families ; for example, misdiagnosis can lead to medications that worsen behavior. Many children with AS are initially misdiagnosed with attention deficit hyperactivity disorder (ADHD) . Diagnosing adults is more challenging, as standard diagnostic criteria are designed for children and the expression of AS changes with age ; adult diagnosis requires painstaking clinical examination and thorough medical history gained from both the individual and other people who know the person, focusing on childhood behavior. Conditions that must be considered in a differential diagnosis include other ASDs, the schizophrenia spectrum, ADHD, obsessive-compulsive disorder, major

depressive disorder, semantic pragmatic disorder, non-verbal learning disorder, Tourette syndrome, stereotypic movement disorder, bipolar disorder, and social-cognitive deficits due to brain damage from alcohol abuse.

Under-diagnosis and over-diagnosis are problems in marginal cases. The cost and difficulty of screening and assessment can delay diagnosis. Conversely, the increasing popularity of drug treatment options and the expansion of benefits has motivated providers to over-diagnose ASD. There are indications AS has been diagnosed more frequently in recent years, partly as a residual diagnosis for children of normal intelligence who are not autistic but have social difficulties.

There are questions about the external validity of the AS diagnosis. That is, it is unclear whether there is a practical benefit in distinguishing AS from HFA and from PDD-NOS ; the same child can receive different diagnoses depending on the screening tool. The debate about distinguishing AS from HFA is partly due to a tautological dilemma where disorders are defined based on severity of impairment, so that studies that appear to confirm differences based on severity are to be expected.

Parents of children with Asperger syndrome can typically trace differences in their children's development to as early as 30 months of age. Developmental screening during a routine check-up by a general practitioner or pediatrician may identify signs that warrant further investigation. The diagnosis of AS is complicated by the use of several different screening instruments, including the Asperger Syndrome Diagnostic Scale (ASDS) ; Autism Spectrum Screening Questionnaire (ASSQ) ; Childhood Autism Spectrum Test (CAST) (previously called : the Childhood Asperger Syndrome Test) ; Gilliam Asperger's Disorder Scale (GADS) ; Krug Asperger's Disorder Index (KADI) ; and the Autism Spectrum Quotient (AQ ; with versions for children, adolescents and adults) . None have been shown to reliably differentiate between AS and other ASDs.

Asperger syndrome treatment attempts to manage distressing symptoms and to teach age-appropriate social, communication and vocational skills that are not naturally acquired during development, with intervention tailored to the needs of the individual based on multidisciplinary assessment. Although progress has been made, data supporting the efficacy of particular interventions are limited.

The ideal treatment for AS coordinates therapies that address core symptoms of the disorder, including poor communication skills and obsessive or repetitive routines. While most professionals agree that the earlier the intervention, the better, there is no single best treatment package. AS treatment resembles that of other high-functioning ASDs, except that it takes into account the linguistic capabilities, verbal strengths, and non-verbal vulnerabilities of individuals with AS. A typical program generally includes :

An applied behavior analysis (ABA) technique called social skills training for more effective interpersonal interactions.

Cognitive behavioral therapy to improve stress management relating to anxiety or explosive emotions and to cut back on obsessive interests and repetitive routines.

Medication, for coexisting conditions such as major depressive disorder and anxiety disorder.

Occupational or physical therapy to assist with poor sensory processing and motor coordination.

Social communication intervention, which is specialized speech therapy to help with the pragmatics of the give and take of normal conversation.

An ABA procedure, known as positive behavior support, includes training and support of parents and school faculty in behavior management strategies to use in the home and school.

Of the many studies on behavior-based early intervention programs, most are case reports of up to 5 participants and typically examine a few problem behaviors such as self-injury, aggression, non-compliance, stereotypies, or spontaneous language ; unintended side effects are largely ignored. Despite the popularity of social skills training, its effectiveness is not firmly established. A randomized controlled study of a model for training parents in problem behaviors in their children with AS showed that parents attending a 1 day workshop or 6 individual lessons reported fewer behavioral problems, while parents receiving the individual lessons reported less intense behavioral problems in their AS children. Vocational training is important to teach job interview etiquette and workplace behavior to older children and adults with AS, and organization software and personal data assistants can improve the work and life management of people with AS.

No medications directly treat the core symptoms of AS. Although research into the efficacy of pharmaceutical intervention for AS is limited, it is essential to diagnose and treat co-morbid conditions. Deficits in self-identifying emotions or in observing effects of one's behavior on others can make it difficult for individuals with AS to see why medication may be appropriate. Medication can be effective in combination with behavioral interventions and environmental accommodations in treating co-morbid symptoms such as anxiety disorder, major depressive disorder, inattention and aggression. The atypical anti-psychotic medications risperidone and olanzapine have been shown to reduce the associated symptoms of AS ; risperidone can reduce repetitive and self-injurious behaviors, aggressive outbursts and impulsivity, and improve stereotypical patterns of behavior and social relatedness. The selective serotonin reuptake inhibitors (SSRIs) fluoxetine, fluvoxamine, and sertraline have been effective in treating restricted and repetitive interests and behaviors.

Care must be taken with medications, as side-effects may be more common and harder to evaluate in individuals with AS, and tests of drugs' effectiveness against co-morbid conditions routinely exclude individuals from the autism spectrum. Abnormalities in metabolism, cardiac conduction times, and an increased risk of type 2 diabetes have been raised as concerns with these medications, along with serious long-term neurological side effects. SSRIs can lead to manifestations of behavioral activation such as increased impulsivity, aggression, and sleep disturbance. Weight gain and fatigue are commonly reported side-effects of risperidone, which may also lead to increased risk for extra-pyramidal symptoms such as restlessness and dystonia and increased serum prolactin levels. Sedation and weight gain are more common with olanzapine, which has also been linked with diabetes. Sedative side-effects in school-age children have ramifications for classroom learning. Individuals with AS may be unable to identify and communicate their internal moods and emotions or to tolerate side effects that for most people would not be problematic.

There is some evidence that children with AS may see a lessening of symptoms ; up to 20 % of children may no longer meet the diagnostic criteria as adults, although social and communication difficulties may persist. As of 2006, no studies addressing the long-term outcome of individuals with Asperger syndrome are available and there are no systematic long-term follow-up studies of children with AS. Individuals with AS appear to have normal life expectancy, but have an increased prevalence of co-morbid psychiatric conditions, such as major depressive disorder and anxiety disorder that may significantly affect prognosis. Although social impairment is life-long, the outcome is generally more positive than with individuals with lower functioning autism spectrum disorders ; for example, ASD symptoms are more likely to diminish with time in children with AS or HFA. Although most students with AS/HFA have average mathematical ability and test slightly worse in mathematics than in general intelligence, some are gifted in mathematics and AS has not prevented some adults from major accomplishments such as Vernon L. Smith winning the Nobel Prize.

Although many attend regular education classes, some children with AS may utilize special education services because of their social and behavioral difficulties. Adolescents with AS may exhibit ongoing difficulty with self care or organization, and disturbances in social and romantic relationships. Despite high cognitive potential, most young adults with AS remain at home, although some do marry and work independently. The « different-ness » adolescents experience can be traumatic. Anxiety may stem from preoccupation over possible violations of routines and rituals, from being placed in a situation without a clear schedule or expectations, or from concern with failing in social encounters ; the resulting stress may manifest as inattention, withdrawal, reliance on obsessions, hyperactivity, or aggressive or oppositional behavior. Depression is often the result of chronic frustration from repeated failure to engage others socially, and mood disorders requiring treatment may develop. Clinical experience suggests the rate of suicide may be higher among those with AS, but this has not been confirmed by systematic empirical studies.

Education of families is critical in developing strategies for understanding strengths and weaknesses ; helping the family to cope improves outcomes in children. Prognosis may be improved by diagnosis at a younger age that allows for early interventions, while interventions in adulthood are valuable but less beneficial. There are legal implications for individuals with AS as they run the risk of exploitation by others and may be unable to comprehend the societal implications of their actions.

Prevalence estimates vary enormously. A 2003 review of epidemiological studies of children found autism prevalence rates ranging from 0.03 to 4.84 per 1,000, with the ratio of autism to Asperger syndrome ranging from 1.5:1 to 16:1 ; combining the geometric mean ratio of 5:1 with a conservative prevalence estimate for autism of 1.3 per 1,000 suggests indirectly that the prevalence of AS might be around 0.26 per 1,000. Part of the variance in estimates arises from differences in diagnostic criteria. For example, a relatively small 2007 study of 5,484 8 year old children in Finland found 2.9 children per 1,000 met the ICD-10 criteria for an AS diagnosis, 2.7 per 1,000 for Gillberg and Gillberg criteria, 2.5 for DSM-IV, 1.6 for Szatmari et al. , and 4.3 per 1,000 for the union of the four criteria. Boys seem to be more likely to have AS than girls ; estimates of the sex ratio range from 1.6:1 to 4:1, using the Gillberg and Gillberg criteria.

Anxiety disorder and major depressive disorder are the most common conditions seen at the same time ; co-morbidity of these in persons with AS is estimated at 65 % . Reports have associated AS with medical conditions such as aminoaciduria and ligamentous laxity, but these have been case reports or small studies and no factors have been associated with AS across studies. One study of males with AS found an increased rate of epilepsy and a high rate (51 %) of nonverbal learning disorder. AS is associated with tics, Tourette syndrome, and bipolar disorder, and the repetitive behaviors of AS have many similarities with the symptoms of obsessive-compulsive disorder and obsessive-compulsive personality disorder. However, many of these studies are based on clinical samples or lack standardized measures ; nonetheless, co-morbid conditions are relatively common.

Named after the Austrian pediatrician Hans Asperger (1906-1980) , Asperger syndrome is a relatively new diagnosis in the field of autism. As a child, Asperger appears to have exhibited some features of the very condition named after him, such as remoteness and talent in language. In 1944, Asperger described 4 children in his practice who had difficulty in integrating themselves socially. The children lacked non-verbal communication skills, failed to demonstrate empathy with their peers, and were physically clumsy. Asperger called the condition « autistic psychopathy » and described it as primarily marked by social isolation. 50 years later, several standardizations of AS as a diagnosis were tentatively proposed, many of which diverge significantly from Asperger's original work.

Unlike today's AS, autistic psychopathy could be found in people of all levels of intelligence, including those with intellectual disability. In the context of the Nazi eugenics policy of sterilizing and killing social deviants and the mentally handicapped, Asperger passionately defended the value of autistic individuals, writing :

« We are convinced, then, that autistic people have their place in the organism of the social community. They fulfill their role well, perhaps, better than anyone else could, and we are talking of people who as children had the greatest difficulties and caused untold worries to their care-givers. »

Asperger also called his young patients « little professors » , and believed some would be capable of exceptional achievement and original thought later in life. His paper was published during War-time and, in German, so it was not widely read elsewhere.

Lorna Wing popularized the term Asperger syndrome in the English-speaking medical community in her 1981 publication of a series of case studies of children showing similar symptoms, and Uta Frith translated Asperger's paper to English, in 1991. Sets of diagnostic criteria were outlined by Gillberg and Gillberg in 1989, and by Szatmari et al. , in the same year. AS became a standard diagnosis, in 1992, when it was included in the 10th edition of the World Health Organization's diagnostic manual, International Classification of Diseases (ICD-10) ; in 1994, it was added to the 4th edition of the American Psychiatric Association's diagnostic reference, Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-IV) .

Hundreds of books, articles and websites now describe AS, and prevalence estimates have increased dramatically for ASD, with AS recognized as an important subgroup. Whether it should be seen as distinct from high-functioning autism is a fundamental issue requiring further study, and there are questions about the empirical validation of the DSM-IV

and ICD-10 criteria. In 2013, DSM-5 eliminated AS as a separate diagnosis, folding it into the autism spectrum on a severity scale.

People identifying with Asperger syndrome may refer to themselves in casual conversation as aspies (a term I first used in print by Liane Holliday Willey, in 1999). The word neurotypical (abbreviated NT) describes a person whose neurological development and state are typical, and is often used to refer to non-autistic people. The Internet has allowed individuals with AS to communicate and celebrate diversity with each other in a way that was not previously possible because of their rarity and geographic dispersal. A sub-culture of aspies has formed. Internet sites like « Wrong Planet » have made it easier for individuals to connect.

Autistic people have advocated a shift in perception of autism spectrum disorders as complex syndromes rather than diseases that must be cured. Proponents of this view reject the notion that there is an « ideal » brain configuration and that any deviation from the norm is pathological ; they promote tolerance for what they call neuro-diversity. These views are the basis for the autistic rights and autistic pride movements. There is a contrast between the attitude of adults with self-identified AS, who typically do not want to be cured and are proud of their identity, and parents of children with AS, who typically seek assistance and a cure for their children.

Some researchers have argued that AS can be viewed as a different cognitive style, not a disorder or a disability, and that it should be removed from the standard Diagnostic and Statistical Manual, much as homosexuality was removed. In a 2002 paper, Simon Baron-Cohen wrote of those with AS :

« In the social world, there is no great benefit to a precise eye for detail, but in the worlds of maths, computing, cataloging, music, linguistics, engineering, and science, such an eye for detail can lead to success rather than failure. »

Baron-Cohen cited 2 reasons why it might still be useful to consider AS to be a disability : to ensure provision for legally required special support ; and to recognize emotional difficulties from reduced empathy. Baron-Cohen argues that the genes for Asperger's combination of abilities have operated throughout recent human evolution and have made remarkable contributions to human history.

...

Bruckner était un incorrigible « Romantique ». Il a maladroitement proposé le mariage à de nombreuses jeunes filles (vierges) qui, toutes, le refusèrent. Après une déception amoureuse avec Josefina Lang qui surviendra en août 1866, il sera affligé du trouble obsessionnel-compulsif (ou TOC) de la numéromanie : l'obsession des chiffres. Il était également fort auto-critique de ses compositions ; de là, les nombreuses révisions qu'il entreprit tout au long de sa carrière.

Bruckner sera reconnu toute sa vie comme étant un excellent danseur. À Ansfelden, il participait activement aux soirées villageoises qui se déroulaient fort probablement sur des airs de Franz Schubert et de Ludwig van Beethoven. Durant son séjour à Vienne, les valse de Johann Strauß sauront l'inspirer, tout comme pour son adversaire Johannes Brahms. Le « Roi de la valse » lui rendra hommage en télégraphiant un message de félicitations après la première de la 7e

Symphonie : « Je suis profondément ému. Ce fut l'une des grandes expériences musicales de ma vie. » Pour sa part, Bruckner aurait déjà dit à son propos : « Je préfère de beaucoup une valse de Johann Strauß à une Symphonie de Brahms. » .

Karl (Borromäus) Waldeck (1841-1905) , un ancien élève de Bruckner à qui il succéda au poste d'organiste titulaire à la cathédrale de Linz, raconte comment, durant cette sombre période de **1866-1867**, il a trouvé son pauvre ami dans un champ essayant de compter les feuilles sur un arbre. Waldeck explique les raisons de ce surmenage par les efforts de concentration qu'exige l'improvisation contrapuntique à l'orgue : « En dépit de sa condition physique robuste et de sa volonté de réussir, Bruckner a montré des signes de désordre mental. Il a beaucoup souffert de mélancolie et d'idées fixes. » .

La morbidité de Bruckner

Plus bizarre encore était ses obsessions morbides envers les cadavres. Lors du tragique incendie du **8 décembre 1881**, au Théâtre du « Ring » à Vienne, Bruckner va même descendre de son logis pour assister de plus près au dégagement des cadavres des décombres. Puis, il va courir sur une longue distance en direction de la morgue pour voir, sur place, les restes carbonisés des autres victimes. Ce comportement était conforme avec son étrange attirance pour le sensationnel.

On rapporte que Bruckner a assisté à de nombreux procès pour meurtre. À l'approche du jour de l'exécution du condamné, le compositeur devenait « anormalement surexcité » .

Lors de l'arrivée du corps de l'Empereur Maximilien 1er du Mexique à Vienne, Bruckner écrivit le **16 janvier 1868** à son ami Rudolf Weinwurm de Linz :

« Je dois voir à tout prix le cadavre de Maximilien. Veuillez vous informer si sa dépouille sera exposée dans un cercueil ouvert, fermé, ou à travers une vitre. Télégraphier moi l'information, à moins qu'il ne soit trop tard. »

Bruckner a demandé et reçu une permission officielle de l'Empereur François-Joseph pour visiter la nécropole familiale (la crypte des Capucins) afin de voir le corps de son frère l'Empereur Maximilien 1er du Mexique, suite à son malheureux assassinat par exécution (aux côtés de 2 de ses généraux) , le **19 juin 1867**. Le cadavre fut rapatrié à bord de la frégate SMS Novara.

A death-obsessed maniac

There's no doubt Anton Bruckner was an oddball, a man with an unhealthy interest in dead bodies and teenage girls. But the composer's obsessions and terrors also gave us some astonishing music.

A credulous yokel who propositioned girls half his age. A death-obsessed ghoul who kept a photo of his mother's corpse. A cranky, backwards-looking obsessive. The composer of some of the 19th Century's greatest, grandest and most

ambitious Symphonies. Anton Bruckner was all of these things. One thing he wasn't, however, was a writer of beautiful music offering serene escapism.

Vienna wasn't Bruckner's home-town. Born in the village of Ansfelden, he trained in Saint-Florian, a monastery town that he didn't properly leave until his middle-age, having spent his youth in a self-annihilating study of musical arcana and hours of lonely training in order to become one of the world's greatest organists. It was only in his 40's in Vienna that Bruckner felt confident enough to embark on the Symphonic project that would sustain the rest of his musical life. But, in doing so, he had to face the wrath of his critics, who called him everything from « a drunkard » to the composer of « Symphonic boa-constrictors » (that one was Johannes Brahms) . He also had to put-up with caricatures of him as a devoutly, credulously Catholic country bumpkin who propositioned teenage girls in his old age, and who once tipped a conductor with cash for getting through a rehearsal of one of his Symphonies.

Actually, both of those anecdotes are all too true. And as John Butt, professor of music at Glasgow University and a Bruckner devotee, told me, Bruckner really was - well, a bit of an oddball. In his diaries, he kept lists of the girls he fancied (usually, in their late teens) , he had a mania for counting the bricks and windows of buildings, and for counting the numbers of bars in his gargantuan orchestral scores, making sure their proportions were statistically correct. And there were even stranger sides to this kind of behaviour : when his mother died, Bruckner commissioned a photograph of her on her death bed and kept it in his teaching-room. He had no image of his mother when she was alive, just this grotesque-seeming token of her death staring-out at him as an unsettling « memento mori » . Butt also recalls accounts of Bruckner having « fingered and kissed the skulls of Beethoven and Schubert » when their corpses were exhumed and moved to a different cemetery ; that Bruckner had requested permission to see the skull of a dead cousin (he was refused) , and also that of the Emperor Maximilian, whose body was returned to Vienna after his execution in Mexico, in 1867.

Bruckner : death-obsessed maniac. Well, partly. But as Butt says, « in the way that some obsessives don't get anywhere in life, others get there in a very quirky way » . Bruckner's peculiar brand of musical obsessiveness produced visions of « grandeur » that are, at once, ancient and modern.

...

On **16 January 1868**, Bruckner wrote a curious and rather morbid letter to his friend Weinwurm, in Vienna. Both he and Weinwurm had 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.

Hugo Schenk

Alias : « The Viennese House-maids Killer »

Classification : Serial killer.

Characteristics : Rape - Robbery.

Number of victims : 4-6 or more.

Date of murders : May-December 1883.

Date of arrest : 10 January 1884.

Date of birth : 11 February 1849.

Victims profile : Josephine Timal ; Katharina Timal ; Therese Ketterl ; Rosa Ferency.

Method of murder : Shooting - Drowning.

Location : Vienna.

Status : Executed by hanging, on 22 April 1884.

...

Klaus Petermayr. « Im Banne des Madcheanrdrs. Anton Bruckner und Hugo Schenk. »

Hugo Schenk (alias : « The Viennese House-maids Killer ») was a notorious criminal, convicted of the murder of 3 young women in Vienna, in 1883. According to his composition pupil, August Stradal, Bruckner was insistent that he ask one his friends, a public prosecutor, to make it possible for him to attend the trial and execution. While the latter was out of the question, Bruckner was able to gain access to, at least, some of the trial proceedings. Petermayr also compares Stradal's account with similar accounts of Bruckner's seemingly child-like attraction to the sensational by Hans Commenda, Anton Meißner and others. But hand in hand with this unusual attraction to the morbid was Bruckner's concern, as a devout Catholic, for the soul of the murderer. According to Stradal, he stayed awake throughout the night, before the execution and prayed.

...

During the Habsburg years of the Monarchy (1809-1918) , crime seems to have been limited to common robberies going wrong or wretches with rat poison doing away with their husbands or rivals for the attention of a gentleman. Often charges were complimented by sorcery accusations. Executions of violent offenders of either gender were rather

common-place.

Austria's 1st serial killer, at least on record, appears on the scene around 1883. Hugo Schenk began his criminal career with petty frauds at the age of 21. He was sentenced but later pardoned and when he teamed-up with Karl Schloßbark, whom he met in prison, murder was not too far away.

Together, the pair murdered 4 domestic helpers. A handsome lad, Schenk had no trouble attracting the attention of the ladies. Charming them into believing his intentions were honourable was not a difficult task for the experienced conman. During a puritanical time when such affairs of the heart needed to be conducted in secrecy, he could move in the shadows.

His method was simple. He would charm the girl, make her believe marriage was imminent and ask her to gather all her belongings (including all of her savings) and meet him at a remote part of the city, or indeed, in the country-side. Then, he would rape and rob her. With Schloßbark's help, he would then murder the woman and conceal her body in the wilderness or throw it into the Danube. Both men were arrested and hanged on April 22, 1884.

...

Known as « the girl murderer with the gentle face », Hugo Schenk had no trouble wooing Viennese house-maids at the beginning of the 1880's. Donning a Polish accent, Schenk told women that he was a count named Winopolsky. If they were impressed, he would quickly court them, eventually inviting them to a secluded picnic spot for a bit of « romance ». Unfortunately, Schenk's idea of romance was deadly.

Schenk would rape his victim, steal whatever scant belongings she might have, tie a boulder to her feet, and toss her into the icy Danube. Sometimes, his brother acted as his accomplice, other times, he worked alone. Raping, murdering and stealing was a full-time occupation for Schenk, who was plotting against his next victims before he has even disposed of his current one. When he was finally caught, it was discovered that he had been corresponding with at least 50 women, all of whom he no doubt considered future victims.

Though drowning was Schenk's preferred method of disposal, on at least one occasion he got more creative. During one of his doomed picnics, Schenk taught a house-maid, Theresia Ketterl how to play the light-hearted game of Russian Roulette, with an empty gun, of course. He told Theresia to give it a try, but not before secretly loading the gun - the poor house-maid did the dirty work for him.

Schenk was finally hanged in 1884, and his skull sits in the Vienna's « Kriminalmuseum » to this day.

Hugo Schenk's murders

« The New York Times » (5 February 1884) :

Before being delivered-up to justice, Hugo Schenk confessed to the police that he had planned 5 murders for last week, which were to provide him with 30,000 Florins. With this sum, he intended to escape to America with Emily Höchsmann.

2 of his intended victims are daughters of respectable families. One is a servan to the Baroness Malfatti, whose chamber-maid he had indiced to steal pearls worth 20,000 Florins, which the Imperial family had presented to Doctor Malfatti for attending Napoleon's son, the Duke of Reichstadt, during his last illness.

This maid, who had lived in the family for 12 years, was so thoroughly trusted that the pearls were not missed until Schenk's arrest gave the clue to the robbery. She had prepared everything for Schenk and his accomplice's reception in the house on the very night he was arrested.

Schenk said to her he would give all the inmates, herself includes, a dose of morphia ; but he has confessed that his real intention was to murder them all. If he had not been arrested on the 10th, this crime would have been added to the others.

The Baroness Malfatti had about 10,000 Florins' worth of plate and jewels, besides much cash, in the house, a solitary villa in an outtying suburb. She is a most generous old lady, who founded and keeps-up an asylum for old women. Her pearls were pawned in Linz. The maid's deposition confirmed Schenk's confession.

Evetry step that the police take serves to reveal fresh crimes of the brothers Schenks and their accomplice, Schloßbarek. Schenk acted by minutely prepared plans and, several times, he plotted against one girl even before he had disposed of another, who seemed ready to give-up all to him.

He is tall, handsome, well-mannered, speaks fluently several languages, and has the bearing of a gentleman.

His brother has confessed to having helped him to murder the cook Ketterl, whom they shot dead and threw into the Danube early in August, 1883. This is the 5th murder which seems, so far as we may say so before actual convictions, to be established, but 3 others are probable.

Hugo Schenk's wife and his child have disappeared altogether. A man answering his description was seen from a railway train near Lundenburg, on the Northern Railway, wrestling with a woman, whom he seemed to stab.

This affair was not cleared-up, because the police sent from the station where the train stopped could find no trace of murderer or victim. Schenk confesses to having murdered a woman near Lundenburg, but refuses to give details.

The principal witness against Hugo Schenk will be his sweetheart, Emily Höchsmann, whom he 1st enticed, like his other victims, but finding her poor, yet attractive, spared her life, and even spent upon her much of the money obtained by his terrible crimes.

She offered herself as a witness when she heard who her lover really was.

His acquaintances were all made by means of advertisements in the local papers.

Schenk made the women believe that he was a Nihilist agent, a Polish Count with untold gold, that he had uncles in America, and noble relations who would not hear of a marriage with a servant.

Clandestine marriage was always the excuse for leaving Vienna and, once « en route », with the girl's money safe in her bag, he got-out at some romantic spot, where he met his accomplices and, after murdering his victim, returned by next train.

In March, 1883, he was released after 2 years' imprisonment. In May, he murdered the 2 Timals, after 4 weeks' acquaintance.

In August, the cook Ketterl was murdered and, in the last days of December, when the police had already traced him, he killed Rosa Ferenczy. During all this time, he professed to be in love with 2 girls, and corresponded with at least 50 others.

Last August, he left Emily Höcksmann for 1 day, promising to meet her at night, in a certain public garden. She waited for him with her relations and, when he came, his merriment kept him busy all day and, then, surrounded by dozens of people, gave Emily Höcksmann a watch, bracelets, and rings which he had taken from the murdered Ketterl, 3 hours previously.

Next day, he started on a Swiss tour with his sweetheart, and only left her when money fell short.

The most pitiable of his victims was his last, Rosa Ferenczy. The illegitimate daughter of a Hungarian nobleman, she was full of fanciful ideas, and when, at the age of 30, this handsome man offered her his hand and heart, she believed fate had turned at last, and leaving service followed him.

He took some of her money, 1,800 Florins in all, and lodged her in a remote suburb, visiting her sometimes. The landlady states that Rosa Ferenczy suspected him when absent, but whenever he showed himself she always believed him.

At Christmas, he took her to the theatres and the Opera, promising to visit his sister in her company soon. She prepared for departure, and said, crying, to the landlady :

« You'll either see me happy and married, or never again. »

The landlady recognized Schenk and Schloßberek as the 2 men with whom Rosa drove to the station. Next day, her body was found in the Danube, near Pressburg.

The sums which Schenk obtained by his murders, and which he must have divided with his brother and his accomplice Schloßbark, do not amount to 6,000 Florins. But he never worked, and lived comfortably, often travelling, for 3 years at least, as also did his accomplices.

He must, therefore, have obtained money by other means, or many other murders, to which no clue is as yet obtained, were his work.

The Pest police have asked for his likeness, several girls having been abducted from that city of late years in a similar manner to that practised by Schenk.

...

Der vorliegende Band wirft neue Perspektiven auf Bruckner und beleuchtet den soziokulturellen Kontext. Einiges aber verbleibt weiterhin im Anekdotischen.

Sowohl die Persönlichkeit wie auch das kompositorische Schaffen Anton Bruckners werden bis in die gegenwärtige Rezeption immer wieder zur Zielscheibe gegensätzlicher Meinungen und fortwährender Missverständnisse. Eckhart Roch spricht im Zusammenhang mit dem Wiener Komponisten des 19. Jahrhunderts von einer skurrilen, merkwürdigen Rezeptionsgeschichte, welche mehr als bei jedem anderen Komponisten von Anekdoten und Klischees geprägt werde.

Der spannende Aufsatz des Würzburger Professors für Musikwissenschaften bildet hinsichtlich seiner wissenschaftlichen Relevanz den Höhepunkt des Sammelbandes « Anton Bruckners Wiener Jahre ». Bereits der Titel Rochs formuliert das Spannungsfeld, in dem sich die Brucknerschen Rezeption bewegt, auf den Punkt :

« Halb Genie, halb Trottel. »

Nicht nur der außerordentlich lebendige und überaus anschauliche Schreibstil dieses Autors ist bemerkenswert, sondern auch die mehrfache tabellarische Gegenüberstellung verschiedener Schlagwörter, die in den letzten 200 Jahren das Bild des Komponisten prägen. Durch viele Beispiele und Zitate bewegt sich Roch auf einer sehr konkreten, nachvollziehbaren Inhaltsebene - ganz im Gegensatz zu Moritz Csáky. Dieser beschäftigt sich auf gut 20 Seiten mit dem soziokulturellen Kontext der Stadt Wien zu Lebzeiten Bruckners. Wie der Titel verrät, erörtert Csáky in seinem Aufsatz das soziale und kulturelle Umfeld des Komponisten ; der Bezug zu Bruckner als Bürger dieser Stadt wird jedoch lediglich auf den letzten Seiten kurz angerissen und bleibt damit weitestgehend unbeleuchtet.

Der eher mangelnde Erkenntniswert solcher weitgreifender Ausführungen zeigt sich aber auch in den Aufsätzen, welche sich nur auf einen kleinen Lebensabschnitt oder eine kleine überlieferte Anekdote aus dem Leben Bruckners beziehen. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang Klaus Petermayrs Aufsatz « Im Banne des Mädchenmörders ». Hier setzt sich der Autor mit Berichten von Freunden und Kollegen Bruckners auseinander, welche eine merkwürdige sensationsgierige Neigung des Komponisten zum damaligen berühmt-berüchtigten Mädchenmörder Hugo Schenk

formulieren. Inwieweit sich vom reinen Interesse an kriminellen Taten und gerichtlicher Verhandlungen Rückschlüsse auf den Charakter des Komponisten ziehen lassen, bleibt in Petermayrs Ausführungen Gott sei Dank offen. Dennoch erscheinen der inhaltliche Gegenstand und die Darstellung des Autors im Rahmen einer Auseinandersetzung mit Forschungs- und Rezeptionsproblemen Bruckners als bemerkenswert unpassend.

...

Hugo Schenk (geboren 11. Februar 1849 in Teschen ; gestorben 22. April 1884 in Wien) war ein österreichischer Hochstapler und Serienmörder, der mit Hilfe seines Komplizen Karl Schloßbark (1858-1884) vier Dienstmädchen ermordete.

Hugo Schenk stammte als Sohn eines Richters in Teschen aus besserem Hause. Sein Bruder war als Gemeindefeldarzt in Maria Taferl tätig. 1869 und 1870 gab er sich am Beginn seiner kriminellen Laufbahn als vor den Schergen des Zaren aus Warschau geflüchteter Fürst Boleslav von Wilopolsky aus und versuchte, als Heiratsschwindler in mährischen Olmütz und im niederösterreichischen Rosenberg an die Mitgift der vermeintlichen Bräute zu gelangen. Am 5. Dezember 1870 wegen einer Anzahl schwerer Betrügereien zu fünfjährigem schweren Kerker in der Strafanstalt Mürau verurteilt, aus dem er jedoch nach zwei Jahren begnadigt und entlassen wurde.

Mit 32 Jahren wurde er abermals wegen Heiratsschwindel zu zwei Jahren schwerem Kerker in der Strafanstalt Stein verurteilt. Im Gefängnis lernte er den wegen Diebstahls eingesperrten Karl Schloßbark kennen. Nach der Entlassung im Jänner 1883 traf Hugo Schenk die 34-jährige Josefine Timal, die als Dienstmädchen in Wien arbeitete, wobei er sich als Bahningenieur ausgab und ihr die Ehe versprach. Josefine Timal schenkte ihm Vertrauen, kündigte ihren Dienst, packte all ihre Wertgegenstände zusammen und fuhr mit ihm auf die angebliche Hochzeitsreise nach Krakau. Am Gevatterloch bei Mährisch Weißkirchen vergewaltigte er sie jedoch. Mit Hilfe seines Komplizen Karl Schloßbark knebelte und fesselte er Josefine Timal, raubte sie aus und versenkte sie mit einem schweren Stein in den Abgrund.

Weil Hugo Schenk der Meinung war, ihre Tante Katharina Timal, die als Dienstmädchen in Budweis arbeitete, könnte das Verschwinden ihrer Nichte bemerken, plante er auch sie zu ermorden. Er schrieb ihr, daß er Josefine Timal geheiratet habe und lud sie mitsamt ihrem Hab und Gut auf sein Landgut ein. Am 21. Juni 1883 holte er sie vom Bahnhof ab und fuhr mit ihr nach Krummußbaum, wo er sie am Donauufer zusammen mit Schloßbark überwältigte und tötete. Nachdem sie ihr sämtliche Wertsachen abgenommen hatten, versenkten sie Katharina Timal in der Donau. Nur sechs Wochen später ermordete Hugo Schenk das Dienstmädchen Theresia Ketterl in einer Schlucht in Lilienfeld, um an ihre Wertsachen zu kommen. Am 28. Dezember 1883 ermordeten und versenkten die beiden das Dienstmädchen Rosa Ferenszi in der Donau bei Kittsee, um an ihre Wertsachen zu gelangen.

Am 10. Januar 1884 wurde Hugo Schenk, und nur einen Tag später Karl Schloßbark verhaftet. Beide wurden zum Tod durch den Strang verurteilt und am 22. April 1884 im Hof Nummer 1 des Wiener Landesgerichtes hingerichtet.

Der Schädel von Hugo Schenk, der nach der Hinrichtung durch den Wiener Neurologen Moriz Benedikt obduziert und neurologisch untersucht wurde, befindet sich im Wiener Kriminalmuseum. Der Schriftsteller Egon Erwin Kisch (1885-

1948) hat sich in der Erzählung Eine Frau, die auf Hugo Schenk wartet mit Schenks Verbrechen literarisch auseinandergesetzt.

...

Hugo Schenk wurde am 11. Februar 1849 in Teschen / Cesky Têsin im heutigen Tschechien geboren. Sein Vater war dort Kreisgerichtsrat und entstammte somit dem mittelhohen Beamtenapparat, Sohn Hugo wurde standesgemäß auf die Artillerieschule geschickt. Schon mit 21 Jahren neigte der fescbe Jüngling zur Hochstapelei : Er gab sich als russischen Fürst Wilopolsky aus (Version des Wiener Polizeihistorikers Harald Seyrl) oder als Fürst Winipolski (Version von Egon Erwin Kisch) . Ja mehr noch : Dieser russische Fürst werde von einem hinterhältigen Killerkommando verfolgt, das vom Zaren höchstpersönlich gedungen worden sei. Im Wiener Kriminalmuseum sind grafische Darstellungen von Hugo Schenk ausgestellt. Man erkennt einen schlanken, fast zarten Mann mit feinem, fast könnte man sagen : sanftem Gesicht und markantem schwarzem Schnurrbart. Es gehörte wohl zur Strategie von Hugo Schenk, daß ihm jene Unberührtheit und Kälte niemand zutrauen würde, mit der er tatsächlich zu Werke ging.

Mit 32 Jahren (also 1882) wurde er wegen Heiratsschwindel in Stein inhaftiert. Während der 1. Jahre im Gefängnis lernte er den wegen Diebstahls eingesperrten Karl Schloßarek kennen. Die beiden sollten sich in der Folge wunderbar ergänzen : der ausgeklügelte Tüftler auf der einen Seite, der affektgeladene Schlächter auf der anderen. Nach der Entlassung im Jänner 1883 komplettierte der Bruder Hugos, Karl Schenk, die Bande, deren Taten durch zahlreiche posthume Balladen und Moritaten zu schaurigem Ruhm gelangte. Hugo Schenk suchte noch im Jänner 1883 per Zeitungsinserat nach weiblichen Bekannten und lernte so das 34jährige Dienstmädchen Josefine Timal kennen. Er stellte sich ihr als Hermann Siegel, Bahningenieur zu Krakau vor, ließ sich von zwei Dienern (die anderen Mitglieder der Bande) begleiten und gab hinter vorgehaltener Hand zu erkennen, daß er ein russischer Fürst namens Winopolsky sei, den die Häscher des Zaren bedrohten.

Kein Wunder, daß der armen Pepi Timal diese Geschichten sehr imponiert haben. Der schnurrbärtige Bahningenieur Siegel versprach ihr die Ehe. Sie löste ihren Dienst in Wien auf, packte all ihre Wertgegenstände und ihr Sparbuch und fuhr mit ihrem geheimnisvollen Ehemann in spe auf Hochzeitsreise nach Krakau. Die Hochzeitsreise endete in einem böhmischen Ort namens Weißkirchen, und dort wieder in einer Schlucht namens Gevatterloch. Anlässlich einer Pause während der Landpartie vergewaltigte Hugo Schenk die unschuldige Pepi. Danach tauchte Schloßarek mit einem großen Stein auf ; Schenk stopfte ihr ein Knebel in den Mund, Schloßarek fesselte ihre Hände und Beine. Schenk nahm ihr die Wertsachen ab und griff nach dem Sparbuch, das sie in ihrer Bluse trug. Dann banden sie der entsetzten Pepi den Stein um den Leib und versenkten sie im Gevatterloch. Schloßarek soll über die noch lebende Pepi Tikal gesagt haben :

« Wie fuchtig sie uns anschaut hat ! »

Nachforschungen betreffs des Verbleibens der unglücklichen Pepi Tikal waren (soweit die Kombinationen von Hugo Schenk) nur von einer Person zu befürchten : von deren Tante Katharine Timal, Dienstmädchen in Budweis. Also schrieb ihr der Bahningenieur Hermann Siegel, daß er deren Nichte geheiratet habe, und lud sie ein, mitsamt ihrem gesamten

Hab und Gut auf sein Landgut nach Pöchlarn zu übersiedeln. Am 21. Juni 1883 kam Katharine Timal mit dem Zug in Wien an - mitsamt ihrem gesamten Hab und Gut. Ingenieur Siegel holte sie ab und fuhr mit ihr nach Krummnußbaum. Auf dem Weg zu seinem vermeintlichen Landhaus am Donauufer trat ihnen ein Fährmann entgegen, der willfährig seine Dienste anbot. Die Antwort « ja » von Hugo Schenk war das Zeichen. Der Fährmann Schloßberek würgte die bedauernswerte Kathi, doch sie konnte dem Würgegriff entkommen. Daraufhin schnitt ihr Hugo Schenk mit einem Schachtmesser Hals und Kehle durch. Die beiden nahmen ihr die Wertsachen und das Sparbuch mit der Einlage von 1.200 Gulden ab, banden um die Unglückliche einen Stein und versenkten sie in den tiefen Wogen der Donau. Tags darauf (nach der Behebung der Einlage) zeigte Hugo Schenk, daß er Nerven wie Drahtseile hatte : Er machte mit seiner Geliebten Emilie Höchstmann eine Landpartie nach Melk.

Offenbar hatte Hugo Schenk die beliebige Wiederholbarkeit seiner Methode und die Vorteile des Opferprofils « Dienstmädchen » (ohne Familienangehörige, ohne Erfahrungen mit Männern) erkannt : Schon sechs Wochen später erfolgte der Dienstmädchenmord Nummer 3. Das Opfer hieß Theresia Ketterl, der Ort hieß Lilienfeld und die Schlucht « Sternleiter » . Die Umstände des Mordes variierten etwas ; Harald Seyrl schreibt, daß Hugo Schenk anlässlich eines Picknicks der bemitleidenswerten Theresia mit einem Revolver das « russische Roulette » demonstrierte. Unbemerkt lud er den Revolver nach und forderte sie zum Spiele auf. Theresia Ketterl schoß sich selbst in die Schläfe. Übrig blieben nebst vielem Schmuck an die 1.400 Gulden.

Noch im Oktober 1883 war Dienstmädchen Nummer 4 im Visier. Sie hieß Rosa Ferenczi und ihre steinbeschwerte Versenkung erhielt vorerst zwei Monate Aufschub, weil sich beim Abheben ihrer Barschaft Verzögerungen ergaben. Am 28. Dezember war es endlich so weit. Schenk und seine Verlobte Rosa Ferenczi unternahmen einen Ausflug nach Preßburg. Bei der Wanderung längs der Donau nach Kittsee zertrümmerte der heimlich folgende Schloßberek der ahnungslosen Rosa mit einer Hacke die Schädeldecke ; die Leiche wurde steinbeschwert in die Fluten der Donau geworfen. Die nächsten 800 Gulden waren erworben. Am 10. Jänner wurde Hugo Schenk in der Wohnung Schlossareks verhaftet, einen Tag später erwischten die Behörden auch seinen Bruder und Karl Schloßberek.

Hugo Schenk und Karl Schloßberek wurden zum Tod durch den Strang verurteilt und am 22. April 1884 im Hof Nummer 1 des Wiener Landesgerichtes hingerichtet - oder justifiziert, wie es die beschönigende Amtssprache damals verkündete. Einen Tag darauf erstellte der Scharfrichter die Rechnung über 141,20 Gulden. Adolf Hofrichter vom Infanterieregiment Nummer 14 in Linz wurde (entgegen den bisher geübten Usancen) übergangen, als die Offiziere des Ausmusterungsjahrganges 1905 in den Generalstab berufen wurden. In diesem Zusammenhang skizzierte Egon Erwin Kisch Charakter und Mentalität (sozusagen das Täterprofil, wie wir aber sehen werden, gleichzeitig das Opferprofil) eines typischen Generalstäblers. Dieser ist laut Kisch besonders strebsam und ehrgeizig, seine Ausbildung war von jahrelanger Entsagung und Entbehrung bestimmt, um so nachhaltiger und rücksichtsloser ist nun sein unbedingter Drang nach oben.

Massenmörder Hugo Schenk und Genossen vor einem Wiener Ausnahmegerichtshof

Die Zeiten der Räuberromantik sind längst vorüber. Die modernen Verkehrsverhältnisse machen die Bildung von Räuberbanden, die in einer einsam belegenen versteckten Burg oder im Waldesdickicht ihr Lager aufgeschlagen und von

dort aus Raubzüge unternommen haben, unmöglich. Trotzdem sind die Verbrecher vom Schlage der Räuberhauptleute der vergangenen Jahrhunderte wie Cartouche und Schinderhannes keineswegs ausgestorben. Die Räuber der Neuzeit sind nur raffinierter und grausamer als ihre Vorgänger. Die Greuelthaten des Verbrecherpaares Erbe-Buntrock, das im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts in den Wäldern von Neuwaldenleben und Eschede zwei junge Mädchen abschlachtete und beraubte, und die Greuelthaten des in jüngster Zeit verhafteten Massenmörders Sternickel sind nur ein kleiner Beweis von der ungeheuren Raffiniertheit und Grausamkeit, mit der die Verbrecher der Jetztzeit zu Werke gehen. Die bestorganisierte Polizei ist auch nicht annähernd imstande, das Publikum vor den Verbrechern aller Art, die im Lärm der Weltstädte ihre Opfer suchen, zu schützen. Trotz aller Warnungen der Presse ist das große Publikum in einer Weise vertrauensselig, daß die Gerichtsberichterstatter oftmals nicht wissen, ob die Frechheit der Gauner oder die Dummheit der Begaunerten größer ist. Noch immer blüht in Berlin und anderen Großstädten das Gewerbe der Bauernfänger. In Berlin haben sich die Bauernfänger in der Hauptsache die Bahnhöfe, die abseits vom weltstädtischen Verkehr liegen, wie den Schlesischen, den Stettiner und den Lehrter Bahnhof als Operationsfeld erkoren. Vor einiger Zeit kam ein junger Schloßergeselle aus Westfalen auf dem Lehrter Bahnhof in Berlin an. Er war im Begriff, nach Danzig zu fahren, da er dort « auf Verschreibung » Arbeit erhalten hatte. Er fuhr mit seinen Habseligkeiten nach dem Schlesischen Bahnhof und wartete dort im Wartesaal vierter Klasse auf den nächsten, nach Danzig fahrenden Personenzug.

Plötzlich wurde der junge Schloßer von einem fremden Mann auf die Schulter geklopft. Wo fährst du hin, Landsmann, fragte der Fremde. Ich will mit dem nächsten Zuge nach Danzig fahren, da ich dort « auf Verschreibung » Arbeit bekommen habe. Was bist du, forschte der Fremde weiter. Ich bin Schloßer, versetzte recht treuherzig der biedere Weltfale. Das trifft sich ja großartig, sagte der fremde Mann. Ich bin nämlich Monteur und muß nach Langfuhr fahren, um dort in der Wohnung des Kronprinzen die elektrische Leitung zu reparieren. Ich wollte eigentlich erst heute abend fahren. Da ich aber gern in Gesellschaft reise, so werde ich auch mit dem nächsten Zuge fahren. Ich werde mir sofort meinen Koffer holen. Komm mit in meine Wohnung, du kannst mir den Koffer tragen helfen und dir bei dieser Gelegenheit noch das Dienstmannsgeld verdienen. Ich wohne ganz in der Nähe. Der vertrauensvolle Provinziale folgte sofort der Aufforderung. Nachdem er mit dem fremden Mann etwa fünf Minuten gegangen war, nahm letzterer sein Portemonnaie aus der Tasche und ließ einige Hundertmarkscheine, die wahrscheinlich Blüten waren, sehen. Kannst du mir einen Hundertmarkschein wechseln, fragte der Fremde. Ich habe 82 Mark bei meiner Wirtin zu zahlen und die wird jedenfalls nicht wechseln können. Ich bedaure, meine ganze Barschaft beträgt 85 Mark, erwiderte der Schloßer. Da pump mir einmal 82 Mark, ich werde am Billettschalter wechseln und dir alsdann das Geld sofort wiedergeben. Der Schloßer händigte dem Fremden arglos 82 Mark ein. Nun warte einige Minuten, ich hole mir nur schnell meinen Koffer, versetzte der angebliche Monteur. In demselben Augenblick war er in einem Hause der Andreasstraße verschwunden. Der Schloßer wartete volle zwei Stunden, der neue Freund ließ sich aber nicht mehr sehen. Schließlich trat der Schloßer an einen Schutzmann heran und erzählte diesem das Vorkommnis. Der Schutzmann stellte sofort fest, daß das Haus, in das sich der angebliche Monteur begeben, noch einen Ausgang nach einer anderen Straße hatte. Der arme Schloßer war um eine Erfahrung reicher und um 82 Mark ärmer. Er besaß nur noch drei Mark, die selbstverständlich nicht reichten, um nach Danzig zu fahren. Wenige Tage darauf ging der junge Schloßer tiefbetrübt durch die Breslauer Straße. Da begegnete er plötzlich dem angeblichen Monteur. Dieser wollte sich wahrscheinlich nach dem Schlesischen Bahnhof begeben, um sich ein neues Opfer zu suchen. Der Schloßer wandte sich an einen Schutzmann, der den frechen Gauner verhaftete. Letzterer war ein der Polizei längst bekannter, mehrfach mit Gefängnis und Zuchthaus bestrafter, gemeingefährlicher Bauernfänger. Der junge Schloßer war nur eins von vielen Opfern, die er in jüngster Zeit in

ähnlicher Weise gerupft hatte. Der Gauner war nicht Monteur, sondern Pferdehändler. Er hatte die Frechheit, als er sich Ende Juli 1912 vor der zehnten Ferienstrafkammer des Landgerichts Berlin I wegen einer ganzen Reihe solcher Gaunereien zu verantworten hatte, zu behaupten : Die Zeugen müßen sich in seiner Person irren, denn er sei, als die Gaunereien passierten, in Gnesen auf dem Pferdemarkt gewesen. Einen Beweis konnte der Mann aber nicht führen. Außerdem erkannten ihn fünfzehn Leute, die er in ganz ähnlicher Weise wie den Schloßer gerupft hatte, mit vollster Bestimmtheit wieder. Er wurde zu mehrjährigem Zuchthaus, Ehrverlust und Polizeiaufsicht verurteilt.

Es wäre ein großer Irrtum, wenn man annehmen wollte, daß dieser Fall vereinzelt dasteht. Nur allzuhäufig haben sich die Strafgerichte mit derartigen Gaunern zu beschäftigen. Es sind auch keineswegs bloß die Provinzialen, die ähnlichen Verbrechern ins Garn gehen. Anfang Oktober 1912 erschien auf der Anklagebank der siebenten Strafkammer des Landgerichts Berlin I ein etwa 30jähriger Mann, der eine Anzahl junger Berliner in geradezu unglaublicher Weise begaunert hatte. Der Mann näherte sich am hellen Tage auf offener Straße jungen Handlungsgehilfen, Handwerkern und Schülern höherer Klassen im Alter von 17 bis 21 Jahren. Diesen stellte er sich als Tierbändiger im Zirkus Hagenbeck mit der Erzählung vor : Er sei soeben im Begriff, auf dem Güterbahnhof des Lehrter Bahnhofs eine große Karawane wilder Tiere abzuholen. Es fehlen ihm aber noch 20 bis 50 Mark, die ihm die jungen Leute gütigst leihen mögen, da er nicht gern den weiten Weg nach dem Zirkus zurückfahren möchte. Die jungen Leute, sämtlich Söhne nicht unermöglicher Eltern, fühlten sich ungemein geschmeichelt, daß ein Tierbändiger aus dem Zirkus Hagenbeck sie seiner Freundschaft würdigte. Sie erklärten sich sämtlich nicht nur sofort bereit, das gewünschte Darlehn zu geben, sie luden den Mann zumeist meist noch zu einem Diner ein, zumal ihnen der Tierbändiger sogleich ein « Passe-partout », gültig für zwei Logenplätze im Zirkus Hagenbeck, ausschrieb. Als der Mann eines Tages einem 17jährigen Goldschmiedelehrling auf der Straße begegnete, sagte er zu diesem : Junger Mann, Sie haben ein Paar wunderschöne Galoschen an Ihren Füßen. Können Sie mir diese nicht für den heutigen Abend leihen. Ich bin Tierbändiger im Zirkus Hagenbeck und muß heute abend einen großen Löwen reiten. Da würden mir Ihre Galoschen einen guten Dienst tun. Der junge Mann fühlte sich ungemein geschmeichelt über die ihm und seinen Galoschen erwiesene Ehre. Er folgte dem Mann hochofreut in ein Restaurant, in dem der Tierbändiger ihm ein « Passe-partout » billett für den Zirkus ausschrieb. Der junge Mann übergab dem Tierbändiger nicht bloß seine Galoschen, sondern bezahlte auch die nicht unbeträchtliche Zeche für den Tierbändiger.

Ein junger Handlungsgehilfe unternahm mit dem Tierbändiger einen Nachtbummel. Als sie das in der Friedrich- und Kronenstraßen-Ecke gelegene Kronen-Café betreten wollten, sagte der « Tierbändiger » : In dies Café kann ich nicht gehen, es sei denn, daß Sie mir Ihre Uhr und Kette leihen. Ich habe Uhr und Kette, als ich heute abend zu den Löwen ging, einem Zirkusdiener zum Aufheben gegeben und vergessen, sie zurück zu verlangen. Ohne Uhr und Kette kann ich aber unmöglich in das Café gehen, da in diesem Herr Hagenbeck verkehrt. Der junge Mann hatte keinerlei Bedenken, dem Hagenbeckschen Tierbändiger seine goldene Uhr und schwere goldene Kette, im Werte von 250 Mark, zu leihen. Am folgenden Abend nach Schluß der Zirkusvorstellung sollte er Uhr und Kette bestimmt wieder bekommen. All den jungen Leuten wurde jedoch an der Billettkasse bedeutet, daß die « Passe-partout » billette gefälscht seien und daß der geschilderte Tierbändiger im Zirkus Hagenbeck nicht existiere. Einige Zeit darauf gelang es, den frechen Gauner Unter den Linden zu verhaften. Es war ein bereits mehrfach wegen ähnlicher Gaunerstückchen bestraffter Hausdiener, ein geborener Holländer. Als die gerupften jungen Leute als Zeugen ihre erlebten Abenteuer den Richtern erzählten, fing der Angeklagte plötzlich ganz laut an zu lachen. Weshalb lachen Sie in dieser unmanierlichen Weise, fragte der Vorsitzende,

Landgerichtsdirektor Splettstoesser. Ich muß über die furchtbare Dummheit der jungen Leute lachen, die sich derartig von mir beschwindeln ließen, versetzte der Angeklagte höhnisch. Der Gerichtshof verurteilte den Mann zu mehrjährigem Zuchthaus.

Daß aber auch in anderen Weltstädten kein Mangel an gemeingefährlichen Verbrechern ist, haben die vielen Strafprozesse bewiesen, die nicht nur die Bewohner des Donaureichs, sondern die ganze Kulturwelt aufs höchste erregten. Vor genau dreißig Jahren, im Frühjahr 1883 wurden mehrere, durchaus anständige Dienstmädchen von vornehmen Herrschaften Wiens der Polizei als vermißt gemeldet. Auch eine Anzahl Diener und bessere Handwerker wurden als vermißt gemeldet. In dem Koffer eines der vermißten Mädchen wurde ein Liebesbrief mit der Unterschrift gefunden. Es bestand schon seit langer Zeit der Verdacht, daß die vermißten Personen einem oder mehreren Raubmördern zum Opfer gefallen waren. Hugo Schenk war der Sicherheitsbehörde als gefährlicher Hochstapler und Heiratsschwindler bekannt. Er war 1849 als Sohn eines Kreisgerichtsrats in Mähren geboren. Er bezeichnete sich als Ingenieur und Chemiker. Er schrieb auch kleine Nachrichten und lyrische Gedichte für Zeitungen. Nachdem er in Olmütz das Gymnasium absolviert hatte, trat er in die dortige Artillerieschulkompagnie ein und kam 1866 zum Regiment. 1875 nahm er seinen Abschied und betrieb darauf mehrere Geschäfte. Er bezeichnete sich auch als Fabrikdirektor, Bergwerksunternehmer und frönte in hohem Grade dem Glücksspiel. Er soll zumeist mit gezeichneten Karten gespielt haben. Eines Tages wurde er von einem Offizier als Falschspieler entlarvt. Der Offizier nannte ihn Betrüger und forderte ihn zum Duell. Schenk verschwand jedoch und schrieb an den Herausforderer :

« Ich hätte meinen Gegner ohne weiteres töten können. Die Sache ist mir aber zu unwichtig. Ich bin der Vollzieher höherer Missionen, mein Leben gehört einem höheren Wesen. »

Hugo Schenk war eine selten schöne, stattliche Erscheinung. Schon im Alter von 21 Jahren nannte er sich Fürst Wilopolski und trug mit Vorliebe polnische Tracht. Zu jener Zeit stellte er sich der sehr vermögenden Witwe Krcek vor mit dem Bemerkten : Er sei wohl ein Fürst Wilopolski, reise aber in Österreich unter dem Namen Hugo Schenk. Gleichzeitig hielt er um die Hand der 17jährigen Tochter dieser Frau an. Er erklärte : Er wolle dem Mädchen zuliebe auf seine hohe Stellung und seine Güter in Rußland verzichten und bei der Englischen Bank in Wien eine Stellung annehmen. Um diese Stellung zu erhalten, sei er allerdings genötigt, eine hohe Kautions zu stellen. Frau Krcek gab ihm auch 500 Gulden bar und 1.600 Gulden in Wertpapieren. Mit diesem Gelde reiste Schenk nach Wien und ließ lange Zeit nichts von sich hören. Die Familie Krcek wurde infolgedessen mißtrauisch. Schenk schrieb jedoch an Frau Krcek :

« Ich will mir alle Mühe geben, meinem geliebten Mariechen ein sorgenloses Leben zu gründen. Mein Ehrgefühl, gute Mutter, geht mir über alle Schätze der Welt. » Gleichzeitig schrieb er an Marie :

« Ich liebe Sie mit jener Liebe, mit welcher unser unvergeßlicher Schiller es in seinem besten Stücke : “ Kabale und Liebe ” zeigt. O, fachen Sie die Glut meines Herzens an, und machen Sie mein aller Hoffnung scheiterndes Herz glücklich. »

Frau Krcek traute aber diesen Liebesbeteuerungen nicht, sondern drohte Schenk mit Anzeige. Schenk schrieb ihr darauf. Ich werde Ihnen das Geld binnen vier Tagen senden, da ich ein Mädchen, dem ich meinen Lebensunterhalt zu danken

haben müßte, nie heiraten würde ; dazu bin ich zu stolz. Schenk fuhr hierauf nach Wiesbaden, Karlsruhe und schließlich nach Paris. Dort soll er sich in der Hauptsache durch Falschspiel ernährt haben. Aus Paris schrieb Schenk an Frau Krcek : Er werde in nächster Zeit zurückkommen und alles begleichen. In einem späteren Briefe schrieb er :

« Ich werde mich erschießen. Vor meinem Tode werde ich ausrufen: Marie war eine gute Seele. »

Zu derselben Zeit knüpfte Schenk mit der Schauspielerin Anna Lammer, die er bei einer Wallfahrt nach Maria-Taferl kennengelernt hatte, ein Liebesverhältnis an. Der Vater des Mädchens machte jedoch, nachdem er in Olmütz über Schenk Erkundigungen eingezogen hatte, dem Verhältnis ein Ende. Inzwischen war Schenk nach Olmütz zurückgekehrt. Hier wurde er auf Anzeige der Frau Krcek verhaftet und vom Kreisgericht zu Olmütz wegen Betrug zu fünf Jahren schweren Kerkers verurteilt. Nach zweijähriger Strafverbüßung wurde er begnadigt.

Im August 1879 war Schenk Direktor einer Papierfabrik. Er heiratete am 26. August 1879 und wohnte mit seiner Frau in Prag. Dort betrieb er eine Zeitlang ein Kohlengeschäft. Er hatte mit seiner Gattin, einer sehr braven Person, zwei Kinder, die jedoch beide sehr bald starben. Im Juli 1881 reiste Schenk nach Wien. Dort wurde er wegen Heiratsschwindelei nach einiger Zeit verhaftet und zu zwei Jahren Kerker verurteilt. Frau Schenk nahm eine Stelle im Hause des Prager Hopfenhändlers Heinrich Holm an. Schenk wurde am 11. März 1883 aus dem Kerker entlassen. Obwohl ihm seine Frau die zärtlichsten Briefe schrieb und ihn bestürmte, wieder nach Prag zu kommen und ein ordentliches Leben zu beginnen, beantwortete Schenk die Briefe nicht, sondern lebte in der Hauptstadt Österreichs als Grandseigneur vom Falschspiel, Betrug und von - Massenmorden. Er erließ in Zeitungen Annoncen, in denen er angab, daß er in der Lage sei, kautionsfähigen Leuten gute Stellungen zu verschaffen. Daraufhin meldeten sich Kutscher, Diener, bessere Handwerker und Dienstmädchen. Er sagte diesen, er könne ihnen sehr einträgliche Stellungen in großen Fabriken, auf Grafen- und Fürstenschlößern verschaffen, sie sollen aber ihre Kautionen sofort mitbringen. Auf dem Wege zu den angeblichen Stellungen wurde im Walde Rast gemacht. Dort wurde den Leuten Wein oder Schnaps, der mit Betäubungsmitteln gemischt war, gereicht. Wenn die Opfer daraufhin eingeschlafen waren, wurden sie, teils mit Hilfe seines zwei Jahre jüngeren Bruders, des Bureaudieners Karl Schenk, und des Schloßers Karl Schloßberek erdrosselt und die Leichen nach geschehener Beraubung in die Donau geworfen. Den Dienstmädchen versprach er zumeist die Heirat. Da unterwegs auch gleichzeitig die Verlobung gefeiert werden sollte, so wußte er die jungen Mädchen, die sämtlich sterblich in den « schönen Hugo Schenk » verliebt waren, zu überreden, alle ihre Schmucksachen mitzunehmen. Wenn sich Schenk mit einem Mädchen im Walde gelagert hatte, fragte er, ob das Mädchen sich auch ihm zuliebe erschießen könnte. Die Antwort fiel stets bejahend aus. Schenk drückte alsdann dem Mädchen einen ungeladenen Revolver in die Hand. Das Mädchen setzte den Revolver an die Schläfe, das Losdrücken hatte aber keine Folgen. Nach kurzer Zeit gelang es Schenk, den Revolver unbemerkt zu laden. Wiederum forderte er das Mädchen auf, ihm zu beweisen, daß es ihm mit voller Inbrunst zugetan und auch bereit sei, für ihn zu sterben. Das Mädchen setzte von neuem den Revolver an die Schläfe, drückte ab und - war sofort tot. Alsdann wurde die Leiche beraubt und in die Donau versenkt. Zur selben Zeit lernte Schenk die 24jährige Emilie Höchsmann, ein auffallend schönes, hochanständiges Mädchen, Tochter sehr achtbarer Eltern, kennen. In diese war Schenk sterblich verliebt. Er sagte der Höchsmann, daß er eine sehr erträgliche Stellung als Ingenieur bei der Arlbergbahn habe. Das Mädchen drang schließlich in ihn, es zu heiraten. Schenk sagte jedoch : Er könne das nicht tun, denn er sei Mitglied einer nihilistischen Gesellschaft, die in Zürich ihren Sitz habe. Er selbst sei ein russischer Fürst, namens Wilopolski. Deshalb könne er sie nicht heiraten, weil er nur unter

dem Namen Schenk vor den Traualtar treten könne. Alsdann wäre aber die Ehe ungültig. Er könne außerdem schon deshalb eine eheliche Verbindung nicht eingehen, weil sein Leben gefährdet wäre. Er erzählte dem Mädchen weiter : Er habe einen alten Oheim, einen ungemein reichen Grundbesitzer in Cincinnati, der dort ausgedehnte Ländereien besitze und mindestens sieben Millionen Dollars im Vermögen habe. Auf Veranlassung Schenks schrieb das Mädchen an diesen Onkel und bat ihn, er möge fünftausend Dollars für sie bei der Bank von England deponieren. Schenk sandte diesen Brief « rekommandiert » an « Marquis Wilopolski, Grundbesitzer in Cincinnati » . Den Postaufgabeschein übergab Schenk der Höchsmann.

Diese war infolgedessen von der Existenz des « reichen Onkels in Amerika » felsenfest überzeugt. Kurze Zeit darauf sagte Schenk, er müsse nach London reisen, um dort von der Bank von England Geld abzuholen. Emilie Höchsmann, die aus gewissen Andeutungen ersehen hatte, daß Schenk nicht das erforderliche Reisegeld besitze, gab ihm unaufgefordert 200 Gulden. Nach einigen Tagen erhielt die Höchsmann von Schenk einen Brief aus Prerau und bald darauf einen zweiten aus Mährisch-Weißkirchen. Zur selben Zeit waren zwei Wiener Dienstmädchen verschwunden. Schenk kehrte nach einigen Tagen nach Wien zurück und sagte der Höchsmann : Er habe das Geld in London nicht bekommen können, weil er sich nicht hinreichend als Fürst Wilopolski legitimieren konnte, er habe sich aber anderweitig Geld beschafft. Schenk gab der Höchsmann nicht nur die ihm geliehenen 200 Gulden zurück, sondern noch außerdem eine größere Summe Geldes. Schenk verreiste noch einige Male und kam stets nach wenigen Tagen mit Geld zurück. Als er am 5. August 1885 abends von einer Reise zurückkam, übergab er der Höchsmann ein Paket Wertpapiere, eine goldene Damenuhr, einen Brillantring, ein goldenes Kolloier und die dazu gehörigen Ohrgehänge. Diese Schmucksachen hatte er am selben Tage einem von ihm ermordeten Dienstmädchen geraubt. Schenk reiste darauf, angeblich in geschäftlichen Angelegenheiten, nach Stettin. Von dort telegraphierte er der Höchsmann : « Reise sofort, ich erwarte Dich in Breslau. »

Die Höchsmann fuhr nach Breslau. Dort erzählte ihr Schenk : Er werde unablässig von Nihilisten verfolgt. Er sei seines Lebens nicht sicher, weil er sich von den Nihilisten losgesagt habe. Die Nihilisten könnten den Schmuck, den die Höchsmann trage, erkennen und daraus schließen, daß sie mit ihm in Verbindung stehe. Es sei deshalb erforderlich, den Schmuck einer Umänderung zu unterziehen. Daraufhin nahm Schenk dem Mädchen den bereits angelegten Schmuck ab, nahm ihr die kleine goldene Uhr gänzlich weg und kaufte ihr eine andere für 100 Mark. Aus den Steinen des Kolloiers ließ er einen Ring montieren ; die anderen Schmuckgegenstände verkaufte er in Breslau.

Die Verhaftung der Mörder

Die Wiener Polizei, die nicht mehr zweifelte, daß die vielen vermißten Personen Massenmördern zum Opfer gefallen waren, entfaltete eine geradezu fieberhafte Tätigkeit zwecks Ergreifung der Mörder. Den unablässigen Bemühungen des Polizeirats Breitenfeld und des Polizeikommissars Stuckart (Wien) gelang es, festzustellen, daß Hugo Schenk all die Massenmorde ausführt habe und daß sein Bruder Karl und der Schloßer Karl Schloßberek ihm dabei behilflich gewesen seien. In der Nacht vom 9. zum 10. Dezember ber 1883 wurde Hugo Schenk in Wien in der Stourzgasse I von einer Anzahl Polizisten aus dem Bett herausgeholt, gefesselt und in Sicherheitsgewahrsam abgeführt. Zwei Stunden später wurden Karl Schenk und Schloßberek verhaftet.

Am 13. März 1884 begann vor einem Ausnahmegerichtshof in dem in der Alserstraße zu Wien belegenen Schwurgerichtssaal die Hauptverhandlung gegen die drei verruchten Mordbuben. Der Andrang des Publikums nach dem Zuhörerraum war geradezu lebensgefährlich. Den zahlreichen, auch aus dem Auslande, insbesondere aus Deutschland erschienenen Zeitungsberichterstatern wurde mit der größten Zuverlässigkeit begegnet und ihnen sehr gute Plätze eingeräumt. Den Vorsitz des Ausnahmegerichtshofes führte Landesgerichtsvizepräsident Graf Lamezan. Die Staatsanwaltschaft vertrat Oberstaatsanwalt Doktor von Pelser. Die Verteidigung führten Rechtsanwalt Doktor Swoboda (für Hugo Schenk) , Rechtsanwalt Doktor Lichtenstein (für Schloßbark) , Rechtsanwalt Doktor Steger (für Karl Schenk) . Die Blicke des zahlreichen Publikums, insbesondere der Damen, richteten sich fast ausschließlich auf den Hauptangeklagten Hugo Schenk. Sein schönes Gesicht, seine stattliche Figur, die intelligenten Gesichtszüge, die weltmännischen Manieren, das sonore Organ und der schmeichelnde Aufschlag seiner schwärmerischen Augen ließen es wohl begreiflich erscheinen, daß er auf Frauenherzen einen geradezu überwältigenden Eindruck machte.

Schloßbark war ein finster dreinschauender Mann mit unangenehmen, abstoßenden Gesichtszügen. Karl Schenk war von schwächlicher Gestalt. Er hatte einen ins Rötliche schimmernden Schnurr- und Backenbart. Man sah es ihm an, daß er im höchsten Grade lungenleidend war.

Nach Verlesung der Anklageschrift begann das Verhör des Hugo Schenk.

Vorsitzender : Ich ersehe aus ihrer ganzen Vergangenheit, daß Sie nie ein ernstliches Bestreben hatten, einen ehrlichen Erwerb zu suchen ?

Angeklagte : O ja, ich habe mich viel mit Fabrikswesen befaßt.

Vorsitzender : Ihr Militärführungszeugnis weist keine kriminellen Bestrafungen auf, Sie sind aber damals schon « als zu lügenhaften Angaben und zum Schuldenmachen geneigt » bezeichnet worden. Im Jahre 1870 sind Sie mit der Familie Krcek bekannt geworden. Der Verkehr mit der Familie hat zu Ihrer Verurteilung wegen Betrugs zu fünf Jahren schweren Kerkers geführt. Sie gaben sich als Mitglied eines Eisenbahnkomitees in Warschau aus. Sie ließen durchblicken, daß Sie der Fürst Wilopolski, wegen politischer Umtriebe aus Rußland flüchtig, seien und sich unter dem falschen Namen Hugo Schenk verbergen müßen ?

Angeklagte : Das ist richtig.

Vorsitzender : Sie sind auch in polnischer Nationaltracht aufgetreten ?

Angeklagte : Ja.

Vorsitzender : Nach Verbüßung Ihrer Strafe in Olmütz waren Sie 22 Jahre alt. Was haben Sie alsdann gemacht ?

Angeklagte : Ich ging nach Passau und habe mich versuchsweise mit dem Fabrikbetriebe beschäftigt. Ich war hauptsächlich in der Papierbranche tätig.

Vorsitzender : Sie haben sich auch später noch mit einer Persönlichkeit verlobt, wobei Sie sich Fürst Wilopolski nannten. Die betreffende Dame lebt noch ?

Angeklagte : Ja.

Vorsitzender : Am 25. August 1879 haben Sie sich mit Ihrer Gattin Wanda verheiratet. Ihre Gattin war damals Erzieherin und lebt jetzt in Böhmen. Ich stelle zu Ehren dieser bedauernswerten Frau fest, daß sie sich sehr korrekt, ja mehr als korrekt benommen hat. Sie hat von dem Augenblick Ihrer zweiten Verurteilung (die erste war ihr nicht bekannt) nicht mehr mit Ihnen zusammen gelebt. Aus dieser Ehe sind zwei Kinder entsprossen, die beide im zarten Alter gestorben sind. Es zeugt für Ihre sinnliche Disposition, daß Sie neben Ihrer Frau zu gleicher Zeit ein Verhältnis mit einer Frauensperson, namens Magdalena Wimmer, mer, unterhielten. Die Wimmer wurde als ganz gewöhnliche Landdirne geschildert ?

Angeklagte : Schweg.

Vorsitzender : Sie haben das Verhältnis ohne Wissen Ihrer Frau fortgesetzt. Die Wimmer ist schließlich spurlos verschwunden. (Große Bewegung im Zuhörerraum.) Das ist nicht Gegenstand der Anklage, ich muß das aber erwähnen. Bei Ihrem zweiten Heiratsschwindel, den Sie 1881 an der Therese Berger verübten, haben Sie dieser mit einer Anzeige wegen Erpressung gedroht. Die Anklage folgert, daß, weil Sie damals verurteilt wurden, Sie beschloßen hatten, dafür zu sorgen, daß Ihnen in Zukunft so etwas nicht mehr passieren sollte. Es sollte kein Mädchen mehr in die Lage kommen, gegen Sie auszusagen. Der Angeklagte schwieg.

Vorsitzender : Mit Schloßbarek wurden Sie in der Strafhaft bekannt ?

Angeklagte : Nein, schon früher. Ich wurde mit Schloßbarek schon in meiner ersten Wiener Untersuchungshaft bekannt.

Der Vorsitzende hielt dem Angeklagten weiter vor, daß er schon früher mit einem bereits verstorbenen Individuum, namens Franz Zacherl, einen Raubmordversuch auf einen Mann namens Skala verübt habe. Skala hatte angegeben : Er sei von Zacherl und Hugo Schenk, der ihm unter falschem Namen vorgestellt wurde, veranlaßt worden, mit beiden nach Trebitsch zu fahren. Dort angekommen, haben sie in einer einsamen Gegend Rast gemacht. Er (Skala) sei, von Ermüdung übermannt, eingeschlafen. Als er erwachte, bemerkte er, daß einer der beiden Männer mit einem Revolver hinter ihm stand. Unter allerlei Vorspiegelungen seien dem Skala 70 Gulden entlockt worden. Er (Skala) habe das Geld ohne weiteres hergegeben. Er war froh, daß er den Mordgesellen so leichten Kaufs entkommen konnte. Danach scheint es, so fuhr der Vorsitzende fort, daß Zacherl zu wenig Routine hatte. Dies Vorkommnis haben Sie dem Schloßbarek erzählt ?

Angeklagte Hugo Schenk : Jawohl.

Vorsitzender : Sie haben sich mit Schloßbarek in der Haft verabredet, nach der Entlassung gemeinsam Raubanfälle zu

begehen ?

Angeklagte : Ja.

Vorsitzender : Ist Ihnen bekannt, daß Schloßberek nach seiner Entlassung aus der Haft einen Brief an Ihre Frau geschrieben hat, in dem er drohte, er könnte gegen Sie eine Anzeige wegen geplanter Verbrechen erstatten ?

Angeklagte : Das ist mir bekannt.

Vorsitzender : Es wurde bei Ihnen ein Permanenz-Zertifikat für alle Strecken der Bahn für Staatsbahnbetrieb und zwei Anweisungen auf Freikarten mit der Unterschrift des betreffenden Beamten gefunden. Alle diese Karten hat Ihnen Ihr Bruder Karl verschafft ?

Angeklagte : Jawohl, aber unausgefüllt.

Vorsitzender : Ihr Bruder hat die Karten im Bureau entwendet. Weshalb haben Sie der Höchsmann gegenüber soviel romanhafte Angaben gemacht. Das war doch gar nicht notwendig, die Höchsmann war Ihnen doch ohnedies zugetan ?

Angeklagte : Ich habe es aber doch für notwendig gehalten.

Vorsitzender : Sie haben mit der Höchsmann gerade verkehrt, während Sie die Mordtaten vollführten. Sie haben der Höchsmann einmal versprochen, in roten Handschuhen und grünen Strümpfen zu kommen. Wenn der Höchsmann etwas unglaublich erschien, dann sagten Sie : die Nihilisten verfolgen mich, ich muß so handeln.

Auf weiteres Befragen des Vorsitzenden erzählte darauf der Angeklagte :

« Der Müllergehilfe Franz Podbera war im März 1883 nach Wien gekommen, um hier eine Stellung zu suchen. Er annoncierte im "Wiener Tageblatt", daß er in einer Mehlhandlung als Verkäufer gegen Kautionsleistung eine Anstellung suche. Da Schloßberek und ich ebenfalls in Zeitungen inserierten, daß wir kautionsfähigen Personen Stellung verschaffen können, so luden wir Podbera schriftlich ein, nach einem Gasthause zu kommen. Schloßberek erzählte dem Podbera : Er sei Maschinist in einer Dampfmühle bei Sternberg in Mähren. Er wolle ihm dort eine Stellung als Geschäftsführer mit einem Monatslohn von 50 Gulden nebst freier Wohnung, Licht und Heizung verschaffen. Er müsse aber 500 Gulden Kautionsleistung stellen. Podbera fragte, ob die Kautionsleistung in einem Sparkassenbuch hinterlegt werden könne. Schloßberek erwiderte : Das wisse er nicht, da müsse er erst telegraphisch anfragen. Nachmittags kamen wir wieder mit Podbera zusammen. Schloßberek beauftragte den Müllergehilfen, die Kautionsleistung von 500 Gulden poste restante nach Sternberg zu schicken. Wir hatten verabredet, den Müllergehilfen auf der Reise nach Sternberg in einen einsamen Wald zu locken und ihn dort zu erschießen. Alsdann wollten wir ihn ausrauben und die postlagernde Kautionsleistung in Sternberg holen. Ich gab dem Schloßberek einen geladenen Revolver und zwei Flaschen Schnaps ; eine Flasche Schnaps war mit einem Betäubungsmittel versetzt. Schloßberek fuhr nun mit Podbera am Morgen des 3. April 1883 vom Wiener Nordbahnhof ab. Mich kannte Podbera nicht ; ich fuhr in einem anderen Kupee. Wir fuhren bis Rohatec. Schloßberek sagte dem Podbera : Er habe mit

einem Müller in Rohatec geschäftlich zu verhandeln ; der Weg nach Bisenz könne zu Fuß zurückgelegt werden. Schloßarek führte den Podbera nach Kreuz- und Querzügen in den Wratzenwernwald, ich folgte in größerer Entfernung. In der Mitte des Waldes machte Schloßarek den Versuch, Podbera zu erschießen. Letzterer setzte sich aber zur Wehr. Es kam zu einem heftigen Ringen, Schloßarek mußte schließlich, im Gesicht verwundet, blutüberströmt unverrichteter Sache aus dem Walde flüchten. »

Vorsitzender : Sowohl Sie als auch Schloßarek haben behauptet : Nachdem der Mordplan derartig mißlungen war, seien Sie beide so niedergedrückt gewesen, daß Sie sich erschießen wollten. Sie haben auch behauptet, Sie hatten absichtlich einen schlechten Revolver gekauft, damit er nicht losgeht. Den Erfolg hatten Sie nur von dem Betäubungsmittel erhofft.

Angeklagte : Ich habe den Revolver selbst geladen und bin alsdann einige Schritte abseits gegangen. Als ich zurückkehrte, sagte ich zu Schloßarek : Ich habe Podbera mit zwei Männern gesehen, es ist höchste Zeit, daß wir davoneilen.

Vorsitzender : Es war auch tatsächlich die höchste Zeit, denn Podbera kam wirklich mit zwei Männern. Wollten Sie sich nun erschießen ?

Angeklagte : Wenn mir nicht eine andere Idee gekommen wäre, gewiß.

Vorsitzender : Und Schloßarek ?

Angeklagte : Dieser sagte, das beste ist, ich schieße mich nieder. Der Angeklagte Hugo Schenk erzählte alsdann, wie er nach stundenlangem Umherirren mit Schloßarek zur Bahn gegangen und nach Wien gefahren sei. Er habe Schloßarek die Kugel aus der Wunde gezogen und ihn chirurgisch behandelt. Der Frau Schloßarek habe er verboten, einen Arzt zu holen. Er habe der Frau gesagt : er habe aus Unvorsichtigkeit Schloßarek verletzt. Wenn ein Arzt zugezogen würde, dann könnte er wegen fahrlässiger Körperverletzung bestraft werden.

Staatsanwalt : Wie wollten Sie es denn anstellen, um das Geld zu erhalten, das sich Podbera nach Sternberg hatte nachschicken lassen. Sie mußten sich doch als Podbera legitimieren ?

Angeklagte : Wir hatten uns vergewissert, daß Podbera einen Ausweis bei sich hatte.

Staatsanwalt : Sie sagen, Schloßarek sollte die Tat ausführen, weshalb sind Sie alsdann mitgefahren ?

Angeklagte : Ich wollte, nachdem Podbera betäubt war, zur Post gehen und auf Grund des Ausweises das Geld abheben.

Staatsanwalt : Sie waren sehr verwundert, als Schloßarek blutüberströmt zurückkam ?

Angeklagte : Jawohl, und zwar um so mehr, da Schloßarek überhaupt nicht schießen, sondern den Podbera bloß betäuben sollte.

Staatsanwalt : Das Schloßbareksche Attentat war also verfrüht ?

Angeklagter : Jawohl.

Es begann alsdann die Vernehmung des Angeklagten ten Schloßbarek. Dieser gab auf Befragen des Vorsitzenden an : Er sei seit September 1883 verheiratet und Vater eines Kindes. Er habe beim Militär 22 Disziplinarstrafen erlitten. Er sei außerdem zweimal nach seiner Entlassung vom Militär wegen Einbruchsdiebstahls bestraft. Er habe Hugo Schenk in der Transportzelle kennengelernt. Hugo Schenk sagte: er sei Ingenieur, er werde ihm auch einen Posten verschaffen. Er (Schloßbarek) solle sich nur an seinen Bruder Karl wenden. Er erzählte auch den verunglückten Anfall des Zacherl.

Vorsitzender : Hat er Ihnen gesagt, Sie sollen es besser machen wie Zacherl ?

Schloßbarek : Nein.

Vorsitzender : Sie haben an Frau Schenk einen Brief geschrieben, in welchem Sie die Geschäfte mit Zacherl mitgeteilt haben, was wollten Sie damit ?

Angeklagte : Ich wollte halt die Anzeige machen. Im weiteren Verlauf beklagte sich Schloßbarek, daß Hugo Schenk nichts für ihn getan habe, obwohl er ihm einen Posten versprochen hatte. Eines Tages sei er auf Veranlassung des Karl Schenk nach dem Bahnhof gegangen. Er traf dort Hugo Schenk, der soeben von seiner Frau Geld bekommen hatte. Hugo Schenk habe ihm aber weder einen Posten verschafft, noch ihm Geld gegeben. Er sei zu seiner Frau nach Saaz gefahren und habe ihn ohne Geld gelassen.

Vorsitzender : Wann hat Hugo Schenk Sie aufgefordert, sich an den Massenmorden zu beteiligen ?

Angeklagte : Als er aus Saaz zurückkam, da hat er Annoncen geschrieben, wonach er kautionsfähige Personen suchte. Ich habe die Annoncen in die Zeitungen gegeben. Im weiteren Verlauf erzählte Schloßbarek : Ich habe Podbera in seiner Wohnung aufgesucht, jedoch nicht zu Hause getroffen ; ich habe einen von Hugo Schenk geschriebenen Zettel, in dem eine Zusammenkunft angegeben wurde, zurückgelassen. Vor der Abreise nach Bisenz hat mir Hugo Schenk einen Revolver gegeben.

Vorsitzender : Wozu gab Ihnen Schenk den Revolver ?

Schloßbarek : Um Podbera zu erschießen oder ihn anzuschießen. Ich sollte alsdann dem Podbera den Postschein wegnehmen, um das Geld von der Post zu holen.

Vorsitzender : Hat Ihnen Hugo Schenk außerdem etwas mitgegeben ?

Schloßbarek : Jawohl, er gab mir zwei Fläschchen, das eine war mit Branntwein gefüllt, das andere mit einer gemischten

Flüssigkeit, von dem Gemischten habe ich dem Podbera zu trinken gegeben, um ihn zu betäuben.

Vorsitzender : Mit diesen Fläschchen ausgerüstet, sind Sie mit Podbera abgereist ?

Schloßberek : Jawohl.

Vorsitzender : Fuhr Hugo Schenk in demselben Kupee ?

Schloßberek : Nein. Hugo Schenk fuhr im Nebenupee. Er hatte mir genaue Informationen gegeben, wie ich mich im Kupee verhalten solle. Wir fuhren bis Rohatec. Dort stiegen wir aus, indem ich vorgab, bei einem Müller noch ein Geschäft machen zu wollen. Ich führte den Podbera endlich nach dem Wratzenwernwald. Dort sollte der Raubmord vorgenommen werden. In größerer Entfernung folgte uns Hugo Schenk. Podbera wurde aber schließlich mißtrauisch, als er Hugo Schenk sah. Mit dem vergifteten Branntwein ließ sich nichts machen. Ich wollte deshalb Podbera erschießen. Dieser ergriff aber den Revolver. Es entspann sich ein heftiger Kampf, wobei wir beide arg verwundet wurden.

Vorsitzender : Angeklagter Karl Schenk, hat es Sie nicht mit Abscheu erfüllt, als Sie von einem so schweren Verbrechen erfuhren ?

Karl Schenk : Ich erschrak wohl, ich brauchte aber von meinem Bruder Unterstützung.

Vorsitzender : Von einem Bruder, der ein Verbrechen begangen hat, würde ich keine Unterstützung annehmen. Im übrigen haben Sie den verbrecherischen Verkehr mit Ihrem Bruder eifrig fortgesetzt. Sie haben von allem Kenntnis gehabt. Die bescheidene Rolle, welche die Anklage Ihnen zuweist, ist noch lange nicht erschöpfend für all das, was Sie in Wirklichkeit getan haben.

Karl Schenk gab darauf auf Befragen des Vorsitzenden an : Er habe 1877 geheiratet und habe sich bereits damals in mißlichen Verhältnissen befunden. Als er bei der Westbahn angestellt war, habe er ein Monatsgehalt von 25 Gulden und 125 Gulden Quartiergeld bezogen.

Es begann darauf die Zeugenvernehmung.

Frau Mikola, bei der Podbera im März 1884 gewohnt hatte, erkannte mit vollster Bestimmtheit Schloßberek wieder, der Podbera in seiner Wohnung, Simondenkgasse, aufgesucht hatte.

Darauf wurde unter allgemeiner Spannung Müllergeselle Podbera als Zeuge in den Saal gerufen. Er erzählte, in welcher Weise er die Bekanntschaft des Schloßberek gemacht, und welche Versprechungen ihm gegeben worden seien und schilderte alsdann seine Reise mit Schloßberek nach Bisenz. « Ehe wir in den Wald gingen », so erzählte der Zeuge in böhmischem Dialekt, « gingen wir in ein Gasthaus. Also er wollt mir Schnaps geben und Luxusbäckerei. »

Vorsitzender : Sie meinen wohl Kuchen ?

Zeuge : O nein, Luxusbäckerei, meine Herrschaften, der war sehr fein, der Luxusbäckerei. Schnaps trink ich nicht. Das war Schloßbarek nicht recht. Will er mir Luxusbäckerei geben, sag' ich, dank'. Ich war sehr mißtrauisch, weil er hat selber nicht gessen. Scheint gut gewesen zu sein mit Mohn, war sehr fein.

Vorsitzender : Mit dem Schnaps scheint er wohl gewußt zu haben, wie er dran ist, aber bei der Bäckerei scheint er sich nicht ausgekannt zu haben. Er hat aber nicht gewußt, welches der vergiftete Schnaps ist.

Podbera erzählte alsdann weiter auf Befragen des Vorsitzenden : Schloßbarek hat so lange in mich gedrunge, bis ich endlich von dem roten Schnaps ein paar Tropfen trank. Ich sah, daß er selber Schnaps ausgeschüttet hatte. Die Flasche war drei Viertel, sehr bald aber nur ein Viertel voll. Als wir in den Wald kamen, fühlte ich plötzlich etwas Kühles auf dem Nacken. Ich griff nach hinten und hatte einen Revolver in der Hand. Es entstand ein Ringen. Ich schoß Schloßbarek in den Bauch. Obwohl Schloßbarek schwer verwundet war, entwand er mir den Revolver und schoß mich in den Bauch, in die Schulter und in die Brust. Wenn ich nur einen Stock gehabt hätte, dann würde ich Schloßbarek sofort totgeschlagen haben.

Hugo Schenk behauptete, an der versuchten Ermordung des Podbera in keiner Weise beteiligt gewesen zu sein.

Staatsanwalt : Allzuweit waren Sie von dem Schauplatz des Verbrechens nicht entfernt.

Es begann darauf das Verhör bezüglich des Attentats tats an Bauer im Walde von Weidlingen.

Auf Befragen des Vorsitzenden gab Hugo Schenk an : Wir haben gewartet, bis Schloßbarek gesund war. Wir veröffentlichten eine Annonce, auf die sich Bauer meldete.

Vorsitzender : Da haben Sie wieder zwei Flaschen vergifteten Branntwein angewendet ?

Hugo Schenk : Es war nur eine Flasche. Schloßbarek wollte für den Fall des Mißlingens auch eine Waffe mitnehmen.

Vorsitzender : Was für eine Waffe ?

Hugo Schenk : Blausäure, damit er sich im Falle des Mißlingens vergiften konnte.

Vorsitzender : Von wem ist der Gedanke zu diesem Verbrechen ausgegangen ?

Hugo Schenk : Es war zwischen uns beiden gemeinschaftlich verabredet, es war gewissermaßen eine Fortsetzung.

Vorsitzender : Bei dem Untersuchungsrichter haben Sie gesagt : Schloßbarek habe Sie zu diesem Raube gedrängt ; Sie hätten ihm, weil das Attentat auf Podbera mißlungen war, ein neues Verbrechen völlig versprechen müßen ?

Hugo Schenk : Das ist richtig. Der Angeklagte erzählte alsdann auf Befragen des Vorsitzenden : Auf eine Annonce meldete sich Kutscher Franz Bauer. Da er angab, kautionsfähig zu sein, so versprach ihm Schloßberek eine Geschäftsgängerstelle bei einem Wäschegegeschäft in Wien, dessen Inhaber eine Villa in Weidlingen besitze, zu verschaffen. Ich sollte dem Bauer als Dienstgeber in Weidlingen vorgestellt werden. Schloßberek veranlaßte den Bauer, die Kautionsogleich mitzunehmen, damit das Dienstverhältnis sofort abgeschlossen werden konnte. Ich gab Schloßberek zwei Flaschen Schnaps mit, eine war mit Chloralhydrat gemischt. Außerdem gab ich dem Schloßberek ein ; Fläschchen mit Blausäure mit. Im Weidlingauer Walde angelangt, gab Schloßberek dem Bauer vom Chloralhydrat zu trinken. Als sehr bald darauf die Betäubung eintrat, trat ich hinzu. Darauf beraubten wir den Mann seiner Barschaft. (Große Bewegung im Zuhörerraum.)

Vorsitzender : Schloßberek behauptet, daß Sie von den 110 Gulden, die Sie dem Bauer geraubt, Ihrem Bruder Karl 30 Gulden geschenkt haben ?

Angeklagte : Das ist entschieden nicht richtig. Schloßberek äußerte sich auf Befragen des Vorsitzenden : Im Weidlingauer Walde habe ich dem Bauer von dem Schnaps zu trinken gegeben. Bald darauf kam Hugo Schenk. Ich stellte ihn dem Bauer vor mit den Worten : « Das ist der Herr. » Nachdem Hugo Schenk mehrere Minuten mit Bauer, der schon ein bißchen betäubt war, gesprochen hatte, entfernte er sich auf etwa 30 Schritt. Dann brach Bauer bewußtlos zusammen. Ich habe schnell nach seiner Tasche gegriffen, habe ihm die Briefftasche herausgezogen und das Geld genommen.

Vorsitzender : Wo war während dieser Zeit Hugo Schenk ?

Schloßberek : Er war etwa 30 Schritt von mir entfernt. Ich gab ihm die 110 Gulden. Schenk äußerte ärgerlich : Bei einer solch geringen Summe kommt man nicht einmal auf die Spesen. (Große Heiterkeit im Zuhörerraum.)

Schloßberek bemerkte im weiteren auf Befragen : In der geraubten Briefftasche des Bauer haben sich im ganzen 120 Gulden befunden. Zehn Gulden habe er an sich genommen und die übrigen 110 Gulden Hugo Schenk gegeben.

Nach längerem Zögern gab Karl Schenk zu, daß er von dem Überfall auf Bauer unterrichtet gewesen und nach dem Attentat auf Bauer bemüht gewesen sei, Schloßberek den Nachforschungen der Polizei zu entziehen.

Hierauf wurde Aufseher Franz Bauer als Zeuge vernommen. Er bekundete : Ahnungslos folgte ich dem Schloßberek nach Weidlingen, um meinem neuen Dienstherrn vorgestellt zu werden. Während der Eisenbahnfahrt zog Schloßberek eine Flasche heraus und gab einigen Herren zu trinken. Die Herren sagten : « Der Schnaps ist gut. » Da hab ich halt auch getrunken, ken, und der Schnaps war wirklich gut. Als wir schließlich ausstiegen und in den Wald gingen, da begann Schloßberek plötzlich zu pfeifen. « Was pfeifen's denn » , frag i. Weil's halt, sagte er. Trinken's den Schnaps aus, wird Ihnen gut tun. Es war dasselbe Flascherl, oder hat wenigstens so ausg'schaut. I ziag an und habe gleich g'spürt, das is nöt derselbig Schnaps ! Aber es war schon zu spät.

Vorsitzender : Wieviel haben Sie denn getrunken ?

Zeuge : Ein Maul voll. Wir gehn gar nicht lang, kommt uns der Herr Hugo Schenk entgegen. Ich hab' mich noch vielmals entschuldigt bei ihm. Er hat gesagt, er hat keine Zeit und is weitergegangen. Ich geh auch noch vier oder fünf Schritt weiter, so wird mir auf einmal schwindlig und zum Brechen. Ich bin zusammengefallen, von allem anderen weiß ich nichts. Den Verlust meiner Barschaft habe ich erst zu Hause entdeckt.

Der Zeuge bekundete im weiteren : In der Brieftasche waren 320 Gulden. 150 Gulden, die in einem anderen Fache waren, haben die Räuber nicht gefunden. Er hatte einen Verlust von 170 Gulden.

Im weiteren Verlaufe erzählte Schloßarek : Hugo Schenk habe ihm in der Strafanstalt Stein geraten, den Schubführer bei dem Transport zu betäuben.

Es folgte das Verhör wegen Ermordung der Josefine Timal.

Im Mai 1883 machte Hugo Schenk die Bekanntschaft des Stubenmädchens Josefine Timal, die in Wien in der Fürstenstraße in Dienst stand. Hugo Schenk, in den das hübsche Mädchen sofort bis über die Ohren verliebt war, überredete das Mädchen, den Dienst zu kündigen, da er sich sofort mit ihm verloben und es nach kurzer Zeit heiraten wolle. Das Mädchen gab, trotz energischen Widerratsens ihrer Herrschaft, sofort ihre Stellung auf und folgte Hugo Schenk, ihrem angeblichen Bräutigam, nach Mährisch-Weißkirchen. Vorher hatte sich Hugo Schenk überzeugt, daß das Mädchen 500 Gulden im Vermögen habe. Schenk veranlaßte das Mädchen, das Geld mitzunehmen ; er sagte dem Mädchen : er müsse in Weißkirchen Gelder einkassieren. Das Sparkassenbuch der Timal in Höhe von 236 Florins 34 Kronen und ihre goldene Uhr nahm Hugo Schenk schon vorher in Ausbewahrung. Schloßarek schloß sich bei der Reise nach Weißkirchen an. Dort angelangt, sagten die beiden Männer dem Mädchen : sie müßen einen Gang nach Zernodin unternehmen. Dieser Ort war eine Stunde entfernt ; der Rückweg führte bei dem « Gvatterloch » vorüber. Letzteres war von den Unholden bereits als Grab der Timal bestimmt. Hugo Schenk und Schloßarek, die von Weißkirchen eine Flasche Wein und aus Wien einen Strick mitgenommen hatten, um damit der Timal einen Stein um den Leib zu binden, begaben sich in Zernodin in ein Gasthaus. Sie kehrten aber sehr bald nach Weißkirchen zurück. Hugo Schenk und die Timal liebten sich im Walde in unmittelbarer Nähe des « Gvatterlochs » an einem Baume nieder. Hugo Schenk gab der Timal Wein, der stark mit Chloralhydrat vermischt war, zu trinken. Das Mädchen wurde sehr bald bewußtlos. Darauf kam Schloßarek hinzu, band dem bewußtlosen Mädchen mit dem Strick einen Stein um den Leib und stürzte es in das Gvatterloch. Die beiden Mörder fuhren darauf nach Wien zurück. Nachdem Hugo Schenk den Befrag des Sparkassenbuches abgehoben und die goldene Uhr des Mädchens verkauft hatte, wurde die Beute unter den beiden Mordbuben geteilt.

Der Vorsitzende stellte fest, daß die Ermordung der Josefine Timal am 21. Mai 1883, also genau einen Monat nach dem Attentat auf den Kutscher Bauer geschehen sei.

Hugo Schenk bemerkte auf Befragen des Vorsitzenden : Als er Schloßarek aufgefordert hatte, ihm bei der Ausraubung der Timal behilflich zu sein, habe Schloßarek gesagt : Er lasse sich auf bloße Ausraubungen nicht mehr ein, das sei ihm zu gefährvoll. Er wolle sich nur beteiligen, wenn die zu beraubende Person ermordet werden solle. Im weiteren äußerte Hugo Schenk : Die Timal sagte mir : sie habe 1500 Gulden im Vermögen. Ich teilte das Schloßarek mit. Wir beschloßen : die Timal nach einem von Wien entfernt liegenden Walde zu führen, sie dort zu ermorden und zu berauben. (Große

Bewegung im Zuhörerraum.)

Vorsitzender : Es war also zwischen Ihnen und Schloßberek verabredet, das Mädchen zu ermorden ?

Angeklagte : Ich bemerkte dem Schloßberek ausdrücklich : Wenn er Hand anlegen wolle, dann habe ich nichts dagegen. Ich ziehe mich aber von jeder Handanlegung zurück. Schloßberek erklärte sich damit einverstanden.

Vorsitzender : Schloßberek hatte also den manuellen Teil übernommen.

Angeklagte : Jawohl, es ergab sich aber, daß Josefine Timal nur 200 Florins und nicht 1000 Florins hatte. Das Mädchen hatte bar bei sich 200 Florins und 200 Florins hatte es in der Sparkasse.

Vorsitzender : Josefine Timal schrieb ihrer Tante : Sie habe ihrem Bräutigam (das waren Sie) gesagt : sie habe 500 Florins und nun geniere sie sich, daß sie nur 200 Florins habe. Um die Summe auf 500 Florins zu ergänzen, entlieh sie sich von der Tante 200 Florins.

Hugo Schenk bemerkte auf Befragen des Vorsitzenden : Er habe der Josefine Timal von vornherein seinen richtigen Namen angegeben.

Vorsitzender : Wie kommt es denn, daß die Timal in ihren Briefen an Verwandte sich Josefine Siegel, geborene Timal genannt hat.

Daraus geht hervor, daß Sie sich dem Mädchen unter dem Namen Siegel vorgestellt haben.

Hugo Schenk : Ich bleibe dabei, daß ich mich der Timal gegenüber Hugo Schenk genannt habe.

Auf weiteres Befragen des Vorsitzenden bestritt Hugo Schenk, die Gegend des Gevatterloches vorher auskundschaftet zu haben ; das habe allerdings Schloßberek, aber nicht in seinem Auftrage, getan. Die Timal habe die Nachricht von ihrer Vermählung mit ihm (Hugo Schenk) an ihre Tante von Wien aus geschrieben.

Vorsitzender : Wann geschah das ?

Hugo Schenk : Am letzten Tage in Wien.

Vorsitzender : In welcher Sprache ?

Hugo Schenk : Nun deutsch.

Vorsitzender : Aber einen Brief schrieb sie böhmisch ?

Angeklagte : Das kann sein.

Vorsitzender : Und der Inhalt des Briefes war, daß Sie sich in Krakau verehelichen werden, das Datum aber hat das Mädchen weggelassen. Weshalb mag das geschehen sein ?

Hugo Schenk : Auf meine Veranlassung, ich wollte es später anfügen.

Vorsitzender : Das heißt, nach dem Tode der Timal.

Hugo Schenk : Ja. (Große, anhaltende Bewegung im Zuhörerraum.)

Vorsitzender : Die Adressaten sollten also glauben, Josefine sei noch am Leben und glücklich verheiratet. Es ist sehr eigentümlich, daß die Verwandten der Timal den Brief, in welchem Sie nach dem Tode der Timal das Datum « Krakau » eingefügt haben, nicht bemerkten und auch nicht, daß dieser Krakauer Brief in Wien aufgegeben worden ist.

Auf ferneres Befragen des Vorsitzenden erzählte Hugo Schenk : Die Timal trank soviel Wein, daß sie berauscht war. Wir gingen mit ihr eine Zeitlang. Alsdann ging Schloßbarek einen Stein suchen, um ihn dem Mädchen um den Leib zu binden. Ich saß während dieser Zeit mit der Timal auf dem Rasen.

Vorsitzender : Woher wollten Sie wohl den Strick nehmen ?

Hugo Schenk : Wir hatten eine Zuckerschnur mitgenommen.

Vorsitzender : Ist Ihnen nicht bekannt, daß ursprünglich die Absicht bestand, einen Aktengurt aus der Bahnkanzlei zu entwenden ?

Hugo Schenk : Schloßbarek hatte ursprünglich eine solche Absicht, ich war aber dagegen, weil der Gurt leicht erkannt werden konnte.

Vorsitzender : Nun, was geschah weiter ?

Hugo Schenk : Wir gingen noch 60 bis 70 Schritte mit der betrunkenen Timal.

Alsdann schritt Schloßbarek mit ihr noch fünf bis sechs Schritte beiseite. Dort hat er ihr den Stein um den Leib gebunden und sie in das Gevatterloch gestoßen, so daß das Mädchen ertrinken mußte. Ich habe aber bei dem ganzen Vorgang keine Hand gerührt.

Vorsitzender : Schloßbarek behauptet, daß Sie beide das Mädchen in das Gevatterloch gestoßen haben ?

Hugo Schenk : Das ist schon deshalb unmöglich, weil auf diesem Platze eine dritte Person nicht stehen konnte.

Im weiteren erzählte Hugo Schenk auf Befragen des Vorsitzenden : Nach der Tat ging ich mit Schloßbarek ins Gasthaus zurück. Wir übernachteten dort und fuhren am nächsten Morgen nach Wien. Das geraubte Geld hatten wir geteilt. Meinem Bruder habe ich später 30 Gulden von dem geraubten Gelde gegeben, aber nur als Rückzahlung eines Darlehns.

Staatsanwalt : Sie sagten, Josefine Timal war, als Sie sie zu Schloßbarek führten, schon sehr betrunken, wie haben Sie ihr denn den Stein an den Leib gebracht ?

Angeklagte : Das weiß ich nicht. Stein und Strick waren von Schloßbarek schon an eine bestimmte Stelle geschafft worden. Wir haben die Timal bloß hingeführt, so daß ihr Schloßbarek sofort den Strick, an dem der Stein befestigt war, um den Leib binden konnte.

Verteidiger Rechtsanwalt Doktor Lichtenstein : Sie sagten, Sie wären geflohen, wenn die Timal 1.500 Gulden gehabt hätte ?

Angeklagte : Jawohl. Schloßbarek hatte geäußert : Jede Person, mit der ich ein Verhältnis habe, muß den Tod erleiden. Diese Behauptung wollte ich widerlegen.

Staatsanwalt : Wenn also die Timal mehr Geld gehabt hätte, würden Sie sie nicht ermordet haben ?

Angeklagte : Nein, dann hätte ich lediglich mit dem geraubten Gelde die Flucht ergriffen.

Vorsitzender : Schloßbarek, ist es richtig, daß Sie gesagt haben, Sie beteiligen sich nur dann, wenn die ausgeraubten Personen beseitigt werden ?

Schloßbarek : Das ist frei erfunden. Hugo Schenk sagte mir : Er habe schon einmal ein Mädchen ausgeraubt und sei alsdann von dieser angezeigt worden. Er werde es jetzt so machen, daß er nicht mehr angezeigt werden könne, das heißt er werde die ausgeraubte Person sofort beseitigen. Hugo Schenk spekulierte damals schon auf die Ausraubung der Timal.

Vorsitzender : War das zwischen Ihnen verabredet ?

Schloßbarek : Jawohl. Deshalb schickte Karl Schenk seine Frau und ich meine Frau weg, weil wir über den Raubmord doch nur unter uns beraten konnten.

Vorsitzender : Haben Sie den Strick, den Sie zur Ermordung der Timal brauchten, gekauft ?

Schenk hat mich zwar aufgefordert, einen Strick zu beschaffen, ich kann aber nicht mit Bestimmtheit sagen, wer ihn gekauft hat.

Auf weiteres Befragen erzählte Schloßberek in ausführlicher Weise, wie die Timal in den Wald geführt worden sei : Zuerst wurde das Mädchen in ein Wirtshaus geführt und ihr Wein zugetrunken. Die Timal war, als das Wirtshaus verlassen wurde, sehr aufgeregt. Sie sagte : Sie habe wohl einen « Schwips » , sie sei aber nicht so betrunken, daß sie nicht wisse, was sie tue. Schenk hatte mich inzwischen beauftragt, einen Stein zu holen und alsdann die Timal an Ort und Stelle zu führen. Als ich mit dem Stein zurückkam, lag die Timal besinnungslos am Boden. Ich fragte Schenk : Was hast du mit dem Mädchen gemacht ? Er antwortete : Das Mädchen hat es verlangt. Wir hoben nun gemeinschaftlich das Mädchen auf und schlepten es weiter. Unterwegs sagte Schenk : ich solle das Mädchen untersuchen, ob es Pretiosen bei sich habe. Schenk äußerte außerdem die Befürchtung, daß der Stein abreißen könnte. Als er das Mädchen fallen ließ, ist es die Böschung hinuntergerutscht.

Vorsitzender : Schenk hatte also das Mädchen im entscheidenden Moment fallen lassen ?

Schloßberek : Er hat es gehalten, damit ich den Stein um den Leib binden konnte.

Vorsitzender : Eines Stoßes hat es nicht bedurft ?

Schloßberek : Nein.

Vorsitzender : War Ihnen bekannt, daß der Abhang so steil war ?

Schloßberek : Nein, Schenk schien das auch nicht zu wissen, denn er schlug vor, das Hinunterwerfen bis zum folgenden Tage zu verschieben. Ich war aber dagegen. Ich hielt es für gleichgültig, ob der Körper ins Wasser fällt oder nicht, da der Körper doch später aufgefunden würde.

Vorsitzender : Hat Schenk, bevor er den Körper die Böschung hinunterstieß, dem Leichnam den Schmuck abgenommen ?

Schloßberek : Das ist mir nicht erinnerlich. Als wir nach Wien zurückfuhren, sind wir im Kupee mit einigen Herren zusammengetroffen, die Schenk für Detektive hielt. Wir sind deshalb in Florisdorf ausgestiegen.

Auf Befragen des Vorsitzenden äußerte der Angeklagte Karl Schenk : Schloßberek erzählte mir, daß ein Mädchen beseitigt werden sollte. Schloßberek hatte für die Timal einen Koffer in Verwahrung. Diesem entnahm er ein Kleid und schenkte es seiner Frau.

Vorsitzender : Den Koffer hatten Sie in Ihr Bahnmagazin eingestellt ?

Karl Schenk : Das war der Koffer der Ferenczy.

Vorsitzender : Geben Sie zu, 50 Gulden von dem der Timal geraubten Gelde erhalten und gewußt zu haben, daß das Geld der ermordeten Timal geraubt worden war ?

Karl Schenk : Ja, aber 30 Gulden schuldete mir mein Bruder Hugo.

Vorsitzender : Das ist eine sehr platonische Abwehr.

Auf weiteres Befragen erzählte Karl Schenk : Schloßbarek habe ihm erzählt, er allein habe die Timal hinabgestoßen. Er habe dem Schloßbarek eine Gurte zwecks Ermordung der Timal verweigert, weil er befürchtete, er könnte dadurch hineingezogen werden.

Am zweiten Verhandlungstage verlas der Vorsitzende folgenden Brief :

« Liebe Schwester !

Heute war mein Ehrentag und ich bin so glücklich. Ich bedauere nur, daß ich Dich jetzt lange nicht sehen werde. Ich wünsche Dir von Herzen ein gleiches Los und küsse und grüße Dich Deine Josefine. » (Große Bewegung im Zuhörerraum.)

Vorsitzender (mit erhobener Stimme) zu Schenk : Diesen Brief haben Sie, nachdem Sie mit Schloßbarek das arme Mädchen ermordet hatten, mit verstellter Hand geschrieben ?

Hugo Schenk : Jawohl. (Große Bewegung im Zuhörerraum.)

Alsdann wurde Katharina Timal, Schwester der Ermordeten, als Zeugin aufgerufen. Sie betrat, heftig weinend, den Gerichtssaal. Sie bekundete auf Befragen des Vorsitzenden : Hugo Schenk habe sie eines Tages in Böslau besucht und, ohne sich vorzustellen, nach der Adresse der Tante Katharina gefragt. Er sagte : Soviel ihm bekannt sei, habe Josefine eine sehr gute Stellung.

Vorsitzender : Haben Sie nachher von der Josefine noch ein Lebenszeichen erhalten ?

Zeugin : Niemals mehr.

Vorsitzender : Wann haben Sie nachher von dem Verschwinden der Josefine Anzeige erstattet ?

Zeugin : Noch im Sommer. Es wurde mir aber bedeutet, es sei davon der Behörde nichts bekannt. Im Dezember machte ich wiederum Anzeige.

Die folgende Zeugin war Franziska Timal, eine Schwester der ermordeten Katharina Timal und eine Tante der ermordeten Josefine. Sie sei von der Josefine eingeladen worden, ihr nachzukommen. Ihr Bräutigam (Hugo Schenk) habe ein Gut geerbt, dessen Wirtschaft die ebenfalls ermordete Katharina Timal übernehmen sollte.

Christine Timal, ebenfalls eine Schwester der ermordeten Josefine, bekundete als Zeugin : Sie habe ihre Schwester Josefine zum letzten Male am Pfingstmontag gesehen. Josefine habe ihr erzählt : Sie werde einen Ingenieur heiraten, der Vermögen besitze, sie wolle mit dem Bräutigam nach Bayern fahren. Sie habe den Bräutigam (Hugo Schenk) nicht gesehen.

Vorsitzender : Hat Ihnen Ihre Schwester Josefine erzählt, daß ein uniformierter Diener Schenks ihr öfters Briefe bringt ?

Zeugin : Jawohl.

Vorsitzender : Hatte Ihre Schwester Josefine Vermögen ?

Zeugin : 500 Gulden.

Vorsitzender : Haben Sie nach dem Verschwinden Ihrer Schwester Nachforschungen angestellt ?

Zeugin : Ich habe mich bei einem ehemaligen Freunde der Josefine erkundigt.

Vorsitzender : Die Nachforschungen ergaben, daß Hugo Schenk in Fünfhaus wohnte und als ein sehr ordentlicher Mensch bezeichnet wurde. Was haben Sie von Ihrer ermordeten Tante, Katharina Timal, gehört ?

Zeugin : Daß sie Hugo Schenk nachgereist und alsdann ebenfalls verschwunden war. Lange Zeit habe ich von beiden nichts gehört, bis im Dezember nachgeforscht wurde. (Die Zeugin brach hierbei in heftiges Weinen aus.)

Vorsitzender : Ich habe noch zu erwähnen, daß ein Fräulein Therese Schlesinger bekundet hat : Josefine Timal habe ihr erzählt, sie habe die Bekanntschaft eines Ingenieurs, namens Hugo Schenk gemacht, der sie heiraten wolle. Hugo Schenk führe in Ungarn selbständig Bahnbauten aus. Er verlange, daß sie sofort den Dienst kündige, damit sie polizeilich als Private gemeldet werden könne, denn seine Verwandten würden es nicht zugeben, daß er sich mit einem Dienstmädchen verheirate. Fräulein Schlesinger hat die Josefine Timal vor Hugo Schenk gewarnt, weil es ihr eigentümlich vorgekommen war, daß Schenk nicht einmal seinen Wohnort angegeben hatte. Die Timal hat ferner dem Fräulein Schlesinger erzählt : Schenk sei ein fescher Mann mit einem schönen dunklen Vollbart. Trugen Sie damals einen Vollbart, Hugo Schenk ?

Angeklagte : Nein.

Vorsitzender : Aber auch bei der Ermordung der Theresia Ketterl wird des Vollbarts erwähnt. Wie kamen Sie auf den Gedanken, auch die Tante der Josefine, die Katharina Timal zu ermorden ?

Hugo Schenk : Bald nach der Ermordung der Josefine erzählte ich dem Schloßbark, daß die Katharina Timal von der geplanten Vermählung mit Josefine Kenntnis hatte. Darauf machte mir Schloßbark den Vorschlag, auch die Katharina zu beseitigen.

Vorsitzender : Also Sie behaupten, Schloßbarek habe die Ermordung der Katharina Timal zuerst vorgeschlagen ?

Hugo Schenk : Jawohl, ich wollte aber anfänglich nicht darauf eingehen.

Vorsitzender : Warum nicht ?

Hugo Schenk : Weil ich weitere Morde nicht begehen wollte.

Vorsitzender : Sie haben aber später außerdem noch zwei Personen ermordet ?

Hugo Schenk : Wenn ich die Katharina Timal hätte ermorden wollen, dann wäre mir das jeden Augenblick möglich gewesen ; ich brauchte nicht noch zwei Monate zu warten.

Vorsitzender : Weshalb Sie die Katharina Timal nicht früher umgebracht haben, kann ich nicht beurteilen. Es ist aber charakteristisch, daß Sie, nachdem Sie der Josefine Timal das Geld geraubt hatten, sofort einen neuen Mord planten ?

Hugo Schenk : Das stimmt nicht, Herr Präsident, ich habe nur einen Raub an einem Postboten unternehmen wollen.

Auf Befragen des Vorsitzenden erzählte Hugo Schenk, daß er dem Schloßbarek vorgeschlagen hatte, einen Postboten zu berauben.

« Ich schlug vor, den Mann auf einsamem Wege einzuladen, ein Glas mit uns zu trinken. In das Glas des Postboten sollte vorher Chloralhydrat geschüttet werden; auf diese Weise sollte er betäubt werden. »

Der Vorsitzende teilte mit : Hugo Schenk und Schloßbarek haben unter Mißbrauch der Namen des Oberförsters Franz Hauser und des Pfarrers Dorn in Arstetten zwei Wiener Bankfirmen um Übersendung größerer Summen ersucht. Diese Bemühungen hatten auch Erfolg. Allein das geplante Raubattentat auf den Postboten mißglückte, da in Begleitung des Postboten sich ein strammer Bauernbursche befand. Dieses geplante Attentat war nicht Gegenstand der Anklage, weil ein Versuch nicht unternommen war. Jedenfalls bestand die Absicht, den Postboten mit Blausäure zu vergiften ?

Hugo Schenk : Das gebe ich zu.

Vorsitzender : Sie haben sich, als Schloßbarek dem Postboten auflauerte, in ziemlicher Entfernung gehalten ?

Hugo Schenk : Jawohl.

Vorsitzender : Weshalb taten Sie das ?

Hugo Schenk : Meine Anwesenheit war unnötig.

Vorsitzender : Sie halten sich, soweit als möglich in weiter Entfernung, damit, wenn die Sache schief geht, Sie nicht erwischt werden. (Heiterkeit im Zuhörerraum.) Das geschieht aus kluger Berechnung, nicht aber aus sittlichen Gründen. Sie schickten am liebsten andere ins Feuer.

Hugo Schenk : Allein hätte ich den Überfall nicht ausführen können.

Vorsitzender : Sie hatten wohl nicht Mut genug. Sie haben ferner angegeben : Schloßbark habe nach diesem mißglückten Attentat nicht allein nach Hause gehen wollen. Sie haben deshalb beschlossen, im Postamt selbst einen Einbruch zu verüben. Schloßbark habe sich auch dazu sofort bereit erklärt. Ihr Bruder Karl hatte Stemmeisen und ähnliche Werkzeuge besorgt und die Lage des Postamts einer Prüfung unterworfen. Karl Schenk sagte darauf: Das Postamt sei für einen Einbruch ungeeignet, weil das Familienzimmer des Postbeamten dicht neben dem Amtszimmer liegt, in dem die Postgelder aufbewahrt sind. Ein Einbruch war deshalb nicht gut möglich. Schloßbark geriet aber, wie Sie behaupten, in großen Zorn. Er wollte durchaus auf einem Einbruch beharren.

Hugo Schenk : Das ist richtig. Schloßbark sagte : Er müsse einbrechen und wenn er genötigt wäre, die ganze Postfamilie umzubringen. (Große Bewegung im Zuhörerraum.)

Vorsitzender : Und was geschah ?

Hugo Schenk : Ich mußte dem Schloßbark die Sache ausreden und ihn auf die Katharina Timal vertrösten.

Schloßbark : Die Angaben Schenks sind falsch. Nachdem ich ohne Erfolg aus dem Posthause kam, suchte ich nach Schenk. Dieser saß, etwa eine Stunde weit auf einem Felsen und wartete auf mich. Nunmehr überzeugte sich Hugo Schenk selbst von der Unmöglichkeit des Einbruchs.

Hugo Schenk : Ich erkläre wiederholt, Schloßbark wollte den Einbruch begehen und wenn die ganze Familie ermordet werden müßte. Ich wandte jedoch ein : Wir wollen das lassen, ich beabsichtige die Katharina Timal zu ermorden und zu berauben.

Vorsitzender : Also aus Schonung für die Postbeamtenfamilie wurde die Ermordung der Katharina Timal geplant ? Plant ?

Hugo Schenk schwieg.

Hugo Schenk erzählte hierauf auf Befragen des Vorsitzenden : Nachdem ich mit Schloßbark beschlossen hatte, die Katharina Timal zu ermorden, erkundigten wir uns in ihrer Heimat nach ihr. Es wurde uns mitgeteilt : Sie sei nach Wien zu ihrer Schwester gereist. Letztere stand in der Nowarragasse bei einer Schauspielerin in Stellung. Dort erfuhren wir, daß die Herrschaft und auch die beiden Timal in Böslau seien. Wir fuhren dorthin. Schloßbark hatte bei der Polizei die Adresse der Herrschaft erfahren. Er begab sich zum Hausmeister und sagte diesem, der Mann der Josefine Timal

möchte gern Fräulein Katharina Timal sprechen.

Vorsitzender : Sagten Sie der Katharina Timal, daß Sie ihr Hab und Gut mitnehmen sollte ?

Hugo Schenk : Nein.

Vorsitzender : Da aber diese Leute in ihrem Sparkassenbuch ihren einzigen Schatz besitzen, so konnten Sie hoffen, daß Katharina Timal das Sparkassenbuch mitnehmen werde ?

Hugo Schenk : Allerdings. Ich erwartete Katharina Timal am Franz-Josefs-Bahnhof und sagte ihr : Wir werden nach Pöchlara fahren.

Vorsitzender : War Katharina Timal eine so leichtgläubige Person, daß es ihr nicht auffiel, daß Briefe der Josefine ne Timal aus Krakau kamen, während Sie sie nach Pöchlara führten ?

Hugo Schenk : Ich sagte ihr, daß wir dort ein kleines Gut gekauft haben. Wir fuhren nun vom Bahnhof nach dem Hotel Fuchs. Schloßbarek und mein Bruder Karl waren schon unterrichtet. Es war verabredet, daß diese beiden vorausfahren sollten, um dort auszukundschaften, wo die Katharina Timal unauffällig ins Wasser versenkt werden könne. (Große Bewegung im Zuhörerraum.) Schloßbarek und mein Bruder Karl fuhren mit dem Mittagszuge, ich und Katharina Timal abends ab. Mein Bruder sollte links, ich von der rechten Seite aufpassen und Schloßbarek sollte Katharina Timal erwürgen. Ich kam nun mit Katharina Timal gegen 12 Uhr nachts in Krummnusbaum an. Schloßbarek und mein Bruder kamen uns entgegen ; ich gab ihnen sofort ein Zeichen. Als ich und die Timal allein weitergingen, kam uns Schloßbarek als Fremder entgegen mit der Frage, ob wir einen Fuhrmann brauchen.

Vorsitzender : War das das verabredete Zeichen ?

Hugo Schenk : Jawohl.

Vorsitzender : Welcher Zweck war damit verbunden ?

Hugo Schenk : Damit ich ihm folgen konnte, ich kannte den Ort nicht. Mein Bruder war weiter vorn an der Straße. Schloßbarek zeigte uns nun den Weg etwa hundert Schritte. Plötzlich hörte ich einen Schlag und den Schloßbarek sagen : Ich bin zu schwach. Halten Sie die Hände, geben Sie mir ein Messer ! Gesehen habe ich nichts, aber ein Geräusch vernommen, als wenn jemandem die Kehle durchschnitten wird. (Ausrufe des Entsetzens im Zuhörerraum.)

Vorsitzender : Bei Ihrer Vernehmung vor der Polizei haben Sie angegeben, Sie haben 10 bis 15 Schritt von der Stelle gestanden, auf der Schloßbarek die Katharina Timal ermordet hat. Später haben Sie sogar gesagt : Sie waren nur fünf Schritt entfernt.

Hugo Schenk : Als Schloßbarek die Katharina Timal faßte und zu Boden schleuderte, war ich allerdings nur fünf Schritte

entfernt.

Vorsitzender : Sie wollen durchaus den Anschein erwecken, daß Sie an keines Ihrer Opfer Hand angelegt haben ?

Hugo Schenk : Das habe ich auch nicht getan.

Vorsitzender : Aus Ihren Briefen geht hervor, daß Sie hierauf sehr viel Gewicht legen, da Sie den angedeuteten Folgen entgehen können, wenn Sie daran festhalten. Ich erkläre Ihnen, daß das ein Irrtum ist.

Hugo Schenk : Ich weiß genau, was mir bevorsteht ; angesichts dessen spreche ich.

Vorsitzender : Sie sprechen nicht im Angesichte dessen. Wir können die Leiche der Katharina Timal nicht herbeischaffen, allein, daß Ihre Angaben wahrheitswidrig sind, wird Ihnen bewiesen werden. Es besteht nun die Vermutung, Sie haben dem Schloßbarek zur Ermordung der Katharina Timal Ihr Taschenmesser geliehen ?

Hugo Schenk : Das bestreite ich ganz entschieden.

Vorsitzender : Ich mute Ihnen sogar zu, daß Sie mit diesem Messer wieder Brot geschnitten haben ?

Hugo Schenk : Das ist ausgeschlossen.

Vorsitzender : Weshalb wehren Sie sich denn so dagegen ? Sind Sie denn so ekelig ?

Hugo Schenk : In dieser Beziehung allerdings.

Auf ferneres Befragen des Vorsitzenden äußerte Hugo Schenk : Ich hörte einen gurgelnden Ton, als wenn jemandem die Kehle durchschnitten wird. Dann sah ich im Dunkeln zwei Personen, die einen Körper zum Wasser schleiften.

Vorsitzender (erregt) : Da hört aber alles auf. Tun Sie doch nicht, als ob Sie nicht dabei gewesen wären. Halten Sie den Gerichtshof nicht zum Narren.

Der Angeklagte schwieg.

Vorsitzender : Ist bei dem Leichnam der Katharina Timal nach Geld gesucht worden ?

Hugo Schenk : Allerdings.

Vorsitzender : Dann haben Sie aber den Schloßbarek schlecht instruiert, denn bei Auffindung des Leichnams der Katharina Timal ist noch ein Geldbetrag gefunden worden.

Hugo Schenk : Schloßberek wußte das, er hat aber in der Eile daran vergessen.

Auf ferneres Befragen des Vorsitzenden äußerte Hugo Schenk : Nach geschehener Tat habe er den Koffer der Katharina Timal versetzen müßen, um eine Fahrkarte kaufen zu können. Sein Bruder und Schloßberek seien durch die Gefälligkeit eines Bahnbediensteten unentgeltlich nach Wien zurückgefahren. Das der Katharina Timal geraubte Sparkassenbuch lautete auf 1200 Gulden, 60 Kreuzer. Es wurde in Wien behoben. Den größeren Teil habe er (Hugo Schenk) erhalten.

Vorsitzender : Das Geschäft war also nicht schlecht. (Heiterkeit.) Warum haben Sie alsdann nicht den lange gehegten Entschluß, nach Amerika zu gehen, ausgeführt ? Sie hatten beschlossen, das nächste Mal die Sache allein zu besorgen, um den Raub nicht mit anderen teilen zu müßen ?

Hugo Schenk schwieg.

Staatsanwalt : Sie sagten, Schloßberek habe, nachdem er die Katharina Timal zu Boden geworfen und sie nicht mehr halten konnte, Sie gerufen und ein Messer verlangt ?

Vorsitzender : Wie kam Schloßberek dazu, von Ihnen ein Messer zu verlangen, da er doch selbst eins hatte ?

Hugo Schenk : Ich habe nur den Fall auf den Boden gesehen. Schloßberek erzählte mir nach geschehener Tat, er konnte die Katharina Timal, die sich sehr gesträubt sträubt hat, nicht mehr halten, er verlangte deshalb ein Messer. Da ich ihm aber das meinige nicht geben wollte, hat er sein eigenes herausgenommen.

Staatsanwalt : Das ist ein Widerspruch.

Vorsitzender : Schloßberek, wann ist der Gedanke entstanden, die Katharina Timal zu ermorden ?

Schloßberek: Der Gedanke ist von Hugo Schenk ausgegangen, und zwar erst nach dem Mißlingen der Tat an dem Postboten.

Hierauf erzählte Schloßberek in eingehender Weise, wie Hugo Schenk nach dem Aufenthalt der Katharina Timal geforscht habe. Zur Fahrt nach Pöchlara habe er (Schloßberek) sich 25 Gulden geliehen. Auf Veranlassung Schenks wurde ein Stein und eine Stange mitgenommen, um die Katharina Timal ins Wasser zu werfen. Nach der Ankunft auf dem Bahnhof ging Karl Schenk voraus, dann kam Hugo Schenk mit der Timal und etwa 20 Schritt dahinter er (Schloßberek) .

« Als wir an Ort und Stelle angekommen waren, da fragte Hugo Schenk : Könnten wir mit einem Fährmann hinüberkommen ? In demselben Augenblick fiel Karl Schenk von vorne, ich von rückwärts über die Timal her, warfen sie zu Boden und erwürgten sie. Als die Timal auf der Erde lag und sich wehrte, sagte Karl Schenk : Ich halte es nicht mehr aus. Hugo Schenk stand dabei. »

Vorsitzender : Was bezweckten Sie, daß Sie die Katharina Timal niederdrückten, damit war sie doch noch nicht

unschädlich gemacht ?

Schloßarek : Hugo Schenk sagte : Wir sollten sie tüchtig würgen, damit sie ohnmächtig werde, so daß wir sie schnell ins Wasser hineinkriegen. Da sich aber die Timal sehr heftig sträubte, trat Hugo Schenk auf sie zu und schnitt ihr den Hals mit einem großen Schlachtmesser durch. (Große anhaltende Bewegung im Zuhörerraum.) Ich habe ihr dabei die rechte, Karl Schenk die linke Hand gehalten. Alsdann sagte Hugo Schenk : Wir sollen die Kleider untersuchen. Er übergab mir das Schlachtmesser mit dem Auftrage, es ins Wasser zu werfen. Das habe ich auch getan. Das Messer hatte Hugo Schenk, als er sich nach dem Aufenthalt der Katharina Timal erkundigte, für 60 Kronen gekauft. Als die Timal tot war (sie zappelte noch lange, nachdem ihr der Hals durchschnitten war) habe ich und Karl Schenk dem Leichnam einen Stein um den Leib gebunden und ihn ins Wasser geworfen.

Vorsitzender : Hugo Schenk behauptete, er habe erst von Ihnen gehört, daß Sie Ihr Messer ins Wasser geworfen haben ?

Schloßarek : Ich habe gar kein Messer gehabt.

Vorsitzender : Ihre Angaben und die des Hugo Schenk sind in den Punkten, welche ihn betreffen, in vollem Widerspruch. Hugo Schenk, beharren Sie bei Ihren Angaben ?

Hugo Schenk : Jawohl.

Vorsitzender : Sie behaupten also, die Angaben Schlossareks sind unwahr ?

Hugo Schenk : Ganz bestimmt.

Schloßarek gab ferner auf Befragen des Vorsitzenden an, sie hatten nach geschehener Tat kein Geld zur Rückreise. Da sie auch kein Geld zur Bezahlung der Zeche hatten, mußte Hugo Schenk seinen kleinen Reisekoffer versetzen. Es wurde alsdann vereinbart, daß das der Katharina Timal geraubte Sparkassenbuch bis auf zehn Gulden behoben werden sollte. Hugo Schenk verlangte bald darauf, daß er (Schloßarek) später nochmals das Sparkassenbuch zur Behebung der ganzen Summe präsentieren solle. Er habe dies abgelehnt, zumal er die Überzeugung hatte, daß Hugo Schenk ihn dadurch nur in die Hände der Polizei liefern wollte.

Im weiteren Verlauf äußerte Schloßarek : Hugo Schenk machte einmal den Vorschlag, daß wir ein Mädchen an einen Baum binden, es mit Petroleum begießen und alsdann in Brand stecken. (Große, langandauernde Bewegung, Ausrufe des Entsetzens im Zuhörerraum.) Das Publikum drohte dem Hugo Schenk mit Fäusten. Hugo Schenk lächelte.

Vorsitzender (in großer Erregung) : Lächeln Sie nicht, Hugo Schenk, Sie haben doch hierzu keine Veranlassung. Einem Manne, wie Schloßarek, obwohl er ein schrecklicher Verbrecher ist, glaube ich, Sie aber dürfen nicht lächeln. Wenn ich die Akten durchblättere, dann finde ich geradezu empörende Beweise Ihrer Grausamkeit, ja, Ihrer tierischen Verrohung. Sie haben am 21. Juli Josefine Timal ermordet, am 22. Juli haben Sie das Sparkassenbuch der Ermordeten behoben, sind darauf sofort mit Emilie Höchsmann nach Melk gefahren und abends ins Theater gegangen. Ihre moralische

Verworfenheit übersteigt alle Grenzen. Ein Mann, der mit drei anständigen Mädchen gleichzeitig Liebesverhältnisse anknüpft, um sie zu ermorden, der in grausamster Weise ein Mädchen im Walde abschachtet und beraubt und am folgenden Tage ein anderes Mädchen seiner weiblichen Ehre beraubt und abends mit diesem Mädchen ins Theater geht, beweist eine Gesinnung, der das Ärgste zuzutrauen ist. Ich gestehe, daß ich meine Aufregung kaum noch meistern kann.

Schloßbark : Herr Präsident, dieser verruchte Verbrecher (auf Hugo Schenk weisend) hat Karl Schenk verleiten wollen, meine Frau zu ermorden. Schloßbark brach hierbei in lautes Weinen aus.

Vorsitzender (in großer Erregung, mit heftig zitternder Stimme) : Ja, so ein verworfener Mensch dieser Schloßbark ist, ich erkläre, ich muß ihm glauben. Sie aber (zu Hugo Schenk gewendet) lügen. Sie können nicht anders als lügen. Ich muß Sie als einen Lügner bis in das innerste Mark der Knochen bezeichnen. Sie haben monatelang in der furchtbarsten Weise gelogen. Jedes Ihrer bedauernswerten Opfer haben Sie getäuscht, betrogen. Und sobald Ihr Zweck erreicht war, haben Sie sich sofort nach einem neuen Opfer umgesehen. (Große anhaltende Bewegung im Zuhörerraum.)

Vorsitzender (zu Karl Schenk) : Waren Sie ihrem Bruder Hugo behilflich, den Aufenthaltsort der Katharina Timal zu ermitteln ?

Karl Schenk : Ja, ich habe auf der Landstraße nachgefragt.

Vorsitzender : Was wissen Sie von den Telegrammen, die Hugo Schenk nach Budweis geschickt hat ?

Karl Schenk : Es wurden zwei Telegramme nach Budweis gesandt. Eins war unterschrieben : Josefine Siegel, das andere Josefine Siegel, geborene Timal.

Vorsitzender : Kam aus Budweis eine Nachricht, daß Katharina Timal der Aufforderung nachkommen werde ?

Karl Schenk : Aus Budweis kam unter der Adresse : « Hermann Siegel, poste restante Fünfhaus » ein Brief, in dem die Ankunft der Katharina Timal angezeigt wurde.

Karl Schenk, der über die Ankunft der Katharina Timal und deren Ermordung eine eingehende Schilderung gab, äußerte : Er habe sich die Hände gewaschen.

Vorsitzender : Weshalb taten Sie das ?

Karl Schenk : Weil sie von der Erde schmutzig waren.

Vorsitzender : Waren denn Ihre Hände nicht blutig ? Sie leisteten doch Ihrem Bruder Hilfe, als er der Katharina Timal den Hals durchschnitt ?

Karl Schenk : Ich habe keine blutigen Hände bekommen. Denn als ich in die Nähe der Mordtat kam, fiel ich zur Erde.

Vorsitzender (erregt) : Sie sind und bleiben ein Mitmörder der Katharina Timal, wie Sie die Tat auch darstellen mögen.

Karl Schenk : Ich war in keiner Weise an der Ermordung der Katharina Timal beteiligt. Ich habe weder selbst Hand angelegt, noch die Ermordung mit angesehen.

Staatsanwalt Doktor von Pelser : Sie haben früher zugegeben, daß Sie dabei waren, als der Katharina Timal der Hals durchgeschnitten wurde ?

Karl Schenk (mit leiser Stimme) : Schloßbarek sagte mir, ich solle das Mädchen halten.

Staatsanwalt : Na also. Und wann haben Sie das Mädchen gehalten ?

Karl Schenk : Da hat mein Bruder Hugo schon einen Schnitt gemacht gehabt und hat mich gerufen.

Staatsanwalt : Und was geschah alsdann ?

Karl Schenk : Da hat er noch einmal geschnitten, so daß der Hals des Mädchens bis auf die Wirbelsäule durchgeschnitten war. (Große Bewegung im Zuhörerraum.)

Auf Befragen des Verteidigers R.-A. Doktor Steger gab Karl Schenk an, daß seine Notlage ihn veranlaßt habe, sich an den Mordtaten seines Bruders zu beteiligen.

Vorsitzender : Notlage ist ein Grund, wenn man einen Laib Brot stiehlt, aber nicht ein Grund zu einem Morde. Sie haben jedenfalls mehr gehabt, als mancher ehrliche Kerl, der mit hungrigem Magen herumläuft.

Karl Schenk : Ich habe täglich 30 bis 40 Kreuzer gehabt und mußte mir von 1877 ab monatlich 25 Kreuzer für Dekretstempel abziehen lassen.

Vorsitzender (heftig) : Sie wollen uns einen Dunst vormachen. Das empört mich, denn das ist ein Versuch, uns auf listige Weise irrezuführen. Einen Mord begehen, weil man seit 1877 einen Dekretstempel zu zahlen hat, das ist unerhört. Der Vorsitzende verlas alsdann das Telegramm, das Hugo Schenk an die Katharina Timal am 7. Juli 1883 abgesandt hatte. Es lautete : « Ich anzeige Trauung, Josefine Siegel. »

Vorsitzender : Es ist eine Eigentümlichkeit von Ihnen, Hugo Schenk, daß Sie immer : « Ich anzeige, ich mitteile » schreiben, anstatt : « ich teile mit » . Das deutet darauf hin, daß Sie der Verlasser der Telegramme sind.

Als dann wurde ein Kleid der Josefine Timal vorgezeigt, zeigt, das fast vollständig zerweicht war und eigentlich nur noch einen Haufen Lumpen bildete.

Hierauf gelangte der Raubmord an Therese Ketterl zur Verhandlung. Therese Ketterl, ein bildschönes, junges Mädchen, war Stubenmädchen bei dem Baron von Buschmann in Wien. Hugo Schenk, der von den Mädchen in Wien der schöne Hugo genannt wurde, eroberte, wie fast immer, das Herz der Therese Ketterl im Sturm. Es war Hugo Schenk bekannt, daß die Herrschaft der Ketterl verweist war. Er schlug deshalb vor, eine Landpartie zu unternehmen. Die Ketterl erklärte sich sogleich mit Freuden damit einverstanden, zumal ihr Hugo Schenk geschworen halte, daß er sie heiraten werde. Sie erklärte, sie werde alle ihre Wertsachen mitnehmen, weil sie sie nicht in der unbewachten Wohnung lassen wolle. Hugo Schenk war über diesen Entschluß selbstverständlich hocheifrig; er hatte bereits den Plan gefaßt, auch dieses liebreizende Mädchen zu beseitigen. Am 4. August 1883 reiste Hugo Schenk mit der Ketterl von Wien ab. Die Ketterl hatte einen Koffer mit Kleidern, Wäsche, Pretiosen, Wertpapieren und Sparkassenbüchern mitgenommen. In einem Hundekoffer wurde das Hündchen des Barons Buschmann, das der Ketterl zur Obhut und Pflege anvertraut war, mitgenommen. In Sankt Völten, im Hotel « Kaiserin von Österreich » übernachteten Hugo Schenk und die Ketterl. Am 5. August fuhren sie nach Lilienfeld und unternahmen alsdann eine Fußpartie über die Klosterebene auf die Riesalpe. Schenk bewog die Ketterl, vom gewöhnlichen Touristenweg abzubiegen. Er führte sie in eine einsame Gebirgsschlucht, die sogenannte « Sternleiter », um sie dort zu ermorden.

Vorsitzender : Hugo Schenk, wie sind Sie mit Theresia Ketterl bekannt geworden ?

Hugo Schenk : Herr Präsident, da Sie mir nichts glauben, sondern mich als einen verlogenen Menschen bezeichnen, so ist es schade, wenn ich etwas spreche.

Vorsitzender : Antworten Sie auf meine Frage. Ich habe für meine Person nichts zu entscheiden, sondern die Herren vom Gerichtshof.

Hugo Schenk gab eine nichtverständliche Antwort, in welcher die Worte : « physisch und moralisch gequält » vorkamen.

Vorsitzender (mit erhobener Stimme) : Spielen Sie hier keine Komödie. Sie werden gesehen haben, daß ich Energie besitze. Ich lasse hier keine Schauspielerei von Ihnen treiben. Es ist nicht wahr, daß man Sie gequält hat. Wenn Sie keine Antwort geben wollen, dann werde ich Ihre Aussage aus der Voruntersuchung verlesen. Ich sehe allerdings ein, daß es eine große Verlegenheit für Sie ist, hier am helllichten Tage, in Gegenwart so vieler Menschen eine von Ihnen begangene verruchte Mordtat zu erzählen. Sie möchten das gern vermeiden, daher die Komödie, daß Sie infolge physischer Mißhandlungen und aus Anlaß meines Vorgehens zu dem Entschlusse gekommen sind, mir nicht zu antworten. Also überlegen Sie sich, was Sie tun wollen.

Hugo Schenk : Ich werde nicht sprechen, Herr Präsident ! Verurteilen werden Sie mich ja sowieso. Ich weiß, daß ich mein Leben verwirkt habe. Ich werde weder rekurrieren noch ein Gnadengesuch einreichen. Also verurteilen Sie mich, ich habe mit dem Schicksal abgeschlossen, aber ich lasse mich nicht quälen.

Vorsitzender : Es scheint, daß Sie nicht so sehr durchdrungen sind von Ihrem Schicksal, sonst hätten Sie nicht versucht, der Wahrheit ein Paroli zu bieten. Also, Sie gedenken auf meine Frage keine Antwort zu geben, ich erlaube Ihnen daher, sich niederzusetzen.

Der Vorsitzende begann darauf mit der Verlesung der in der Untersuchung gemachten Aussage des Hugo Schenk, die mit den Worten anfang :

« Noch ehe ich mit den beiden Timal zu Ende war, machte Ich infolge einer Annonce die Bekanntschaft mit Theresia Ketterl. »

Vorsitzender : Sie behaupten, daß Sie im Landgericht physisch und moralisch gequält worden sind ? Worin bestanden standen diese Qualen ?

Hugo Schenk : Schon bei meinem ersten Verhör im Polizeigebäude hat mir Polizeirat Breitenfeld auf Ehrenwort versprochen, daß er mir zwei bescheidene Wünsche erfüllen werde. Er hat mir, wie gesagt, sein Ehrenwort gegeben, es aber schon am folgenden Tage gebrochen. Im Landgericht wiederholte ich diese Bitten, zwei kleine Bitten, die mich so sehr drückten.

Vorsitzender : Was waren das für Bitten ?

Hugo Schenk : Die eine war Verzeihung von den Personen zu bitten, die ich geschädigt habe ; ich habe deshalb viele Nächte nicht geschlafen. Diese Bitte wurde mir aber nicht erfüllt, nicht einmal eine schriftliche Abbitte durfte ich machen.

Vorsitzender : Und was war die zweite Bitte ?

Hugo Schenk : Daß ich meine Biographie zum Besten meiner Frau herausgeben dürfe, damit sie meine Schulden bezahlen kann. Ich habe wochenlang die Nächte durchwacht, und jetzt hat man mir auch verboten, meine Biographie zu Ende zu schreiben. Gestern hat man mich sogar in eine Narrenzelle gesteckt.

Vorsitzender : Wir haben hier keine Narrenzellen.

Hugo Schenk : O ja, die Zelle ist vollständig mit Strohsäcken ausgelegt.

Vorsitzender : Damit die Mitglieder des Gerichtshofes nicht im unklaren bleiben, so erkläre ich : Die Verantwortung für die Qualen, die der Angeklagte erleidet, habe ich. Der Angeklagte hat sich angeblich bestrebt, Verzeihungen von den Personen zu erbitten, welche er geschädigt hat. Damit ist die überlebende Josefine Eder gemeint. Das ist eines derjenigen Mädchen, mit dem er mehrere Monate unter dem Vorgeben, daß er es heiraten wolle, gelebt hat. Dieses Mädchen hat er verleitet, die Dienstherrin zu bestehlen und das Gestohlene ihm zu geben. Josefine Eder wurde deshalb zu drei Jahren schweren Kerkers verurteilt. Hugo Schenk hat mich gebeten, mit dieser Eder verkehren zu dürfen. Ich habe erklärt und wiederhole : Ich gestatte einen Verkehr des Angeklagten mit der Eder unter keiner Bedingung. Hugo Schenk hat alsdann gebeten, der Eder schreiben zu dürfen. Ich habe darauf erwidert, daß eine Korrespondenz zwischen Personen, die sich in Haft befinden, unzulässig ist. Ich bin überzeugt, daß der Beweggrund des Angeklagten, er wollte

die Eder um Verzeihung bitten, Heuchelei ist. Ich habe deshalb den Verkehr nicht gestattet. Die zweite Bitte, die Hugo Schenk bei seiner Einlieferung ins Landesgefängnis gestellt hat, war, ihm zu erlauben, seine Memoiren zu schreiben. Diese Erlaubnis ist ihm erteilt worden, und zwar ganz ausnahmsweise, obwohl es sonst Sträflingen nicht gestattet ist, in der Zelle Schreibzeug zu besitzen. Hugo Schenk hat nun längere Zeit an seinen Memoiren gearbeitet und ungefähr vierzehn Bogen einer solchen angeblichen Biographie geschrieben. Bei Erteilung dieser Erlaubnis wurde ihm von mir beziehungsweise dem Chef dieses Hauses die Warnung zuteil, daß ihm, sobald er den geringsten Mißbrauch mit dem Schreibzeug treibe und irgendeinen Unterschleif nach außen begehe, die Begünstigung, Schreibzeug und Papier zu haben, entzogen werden wird. Hugo Schenk erklärte darauf auf Ehrenwort (Große Heiterkeit im Zuhörerraum), daß er von der Erlaubnis des Präsidiums dankbaren Gebrauch mache und sich verpflichte, keinen Versuch zu unternehmen, diese Erlaubnis zu umgehen. Das dauerte einige Wochen. Kurz vor der jetzigen Verhandlung wurde aber festgestellt, daß Hugo Schenk den Versuch unternommen hat, einen sehr langen Brief an die Emilie Höchsmann hinauszuschmuggeln. In diesem Briefe hatte er die Höchsmann gebeten, ihm Gift zu verschaffen, damit er sich dem irdischen Richter entziehen könne. (Große Bewegung im Zuhörerraum.) Hier ist dieser Brief. Es ist unwahr, Angeklagter, daß Sie bestrebt waren, durch Ihre Memoiren Ihrer Frau einen Vorteil zuzuwenden. Diese Ihre Behauptung ist um so kühner, da Sie zu jeder Zeit bestrebt gewesen sind, nicht für Ihre Frau, sondern für Ihre letzte Geliebte, die Höchsmann, zu sorgen. Sie schreiben ausdrücklich, daß ein Teil des vermeintlichen Erlöses aus der Biographie der Höchsmann und ein Bruchteil Ihrer Frau gegeben werden soll.

Hugo Schenk : Die Hälfte meiner Frau, die Hälfte der Höchsmann.

Vorsitzender : Warum geben Sie sich den Anschein, daß Sie in edelmütiger Weise für Ihre Frau sorgen wollen, das ist doch erlogen.

Hugo Schenk : Das steht doch aber hier.

Vorsitzender : Sie haben über Ihre Memoiren disponiert, wie über einen Wertgegenstand, um den sich die Welt reißen wird. Ich erlaube mir mein Urteil über den literarischen Wert solcher Memoiren. Sie bilden sich ein, daß die Menschheit außerordentlich begierig sein wird, Ihre Memoiren zu lesen - sie wird nicht in die Lage kommen, es zu sein, das kann ich Ihnen sagen. In diesem Briefe - ich würde von diesem schändlichen Schriftstück keinen Gebrauch gemacht haben, wenn Sie mich nicht hierzu genötigt hätten - in diesem Briefe schreiben Sie, daß Sie von dem Gift erst unmittelbar vor Ihrer angeblich erwarteten Hinrichtung Gebrauch machen werden. Sie fügen hinzu :

« Welch ein Nimbus, wenn ich dem Henker entrinne und bis zum letzten Augenblick aushalten würde. »

Also nicht Reue über Ihre Verbrechen, nicht der mindeste Grad von sittlicher Umkehr, sondern Sie sind bestrebt, sich vor der Welt als ein Mensch darzustellen, der von einem Nimbus umgeben ist. Sie sind so schlecht, daß Sie noch heute nichts anderes als Ihre grenzenlose Eitelkeit im Sinne haben. Noch heute haben Sie keine Spur von Reue über Ihre gräßlichen Verbrechen. Der Schmuggel, der mit diesem Briefe vollzogen wurde, und zwar durch einen Zellengenossen, dieser Mißbrauch der Ihnen erteilten Erlaubnis hatte zur Folge, daß Ihnen die weitere Benützung von Schreibmaterial untersagt und Ihren Memoiren in gründlicher Weise ein Ende gemacht wurde. Wenn Sie das als Grund angeben, um

über den Fall Ketterl zu schweigen, so wird sich die Welt schon eine Meinung darüber bilden.

Es wurden alsdann die Angaben des Hugo Schenk, die er über die Ermordung der Ketterl beim Untersuchungsrichter gemacht hatte, verlesen.

Danach hatte Schenk erzählt :

Obwohl er die Ketterl in den Wald gelockt hatte, um sie zu ermorden, hatte er plötzlich den Mut verloren. Er habe daher die Ketterl veranlassen wollen, sich selbst zu erschießen. Er spielte ihr den ungeladenen Revolver in die Hände und veranlaßte sie, diesen gegen ihren Kopf abzudrücken. Das Mädchen überzeugte sich, daß das gefahrlos sei. Darauf entfernte sich Hugo Schenk auf einen Augenblick, lud schnell den Revolver und brachte, zu der Ketterl zurückgekehrt, das Gespräch wieder auf die Schießversuche. Er veranlaßte die Ketterl, den Revolver noch einmal an die Schläfe zu setzen und loszudrücken. Der Schuß ging los und - Theresia Ketterl sank tot nieder. Der verruchte Mörder raubte darauf der Leiche alles, selbst das Hemd, und senkte den vollständig entkleideten Leichnam in einen nahebelegenen Fluß. Schenk hatte bei dem Untersuchungsrichter ferner erzählt : Ehe Theresia Ketterl tot war, geriet ich auf einen einsam gelegenen Weg. Als ich mich umwendete, wurde ich von einem Manne, der eine drohende Haltung gegen mich einnahm und mit einem dicken Stocke bewaffnet war, um Geld angesprochen. Ich sagte dem Mann :

« Seien Sie ruhig, ich bin ebenfalls vom Geschäft. Ich forderte den Mann auf, mit mir zu gehen. »

Wir besprachen uns, gemeinsam ein Unternehmen auszuführen. Dieser Mann, mit Namen Karl oder Richard Wagner, wurde von mir zur Ermordung der Ketterl angeleitet.

Der Vorsitzende bemerkte hierbei : Hugo Schenk hat später auch diese Aussage als unrichtig bezeichnet. Die Erfindung des Namens Wagner sei offenbar dadurch zu erklären, daß Schenk damals in den Zeitungen gelesen hatte, ein Mann namens Wagner sei des Mordes an der Ketterl verdächtig. Der Angeklagte habe bei dem Untersuchungsrichter noch sehr viel von der Tätigkeit des Wagner berichtet, es ist aber nicht ein Wort davon wahr.

Vorsitzender : Nun, Karl Schenk, wann haben Sie von der Ermordung der Ketterl erfahren ?

Karl Schenk : Am 22. August.

Vorsitzender : Von wem ?

Karl Schenk : Von meinem Bruder.

Vorsitzender : Er hat Ihnen von dem Morde erzählt, früher hatten Sie keinen Verdacht ?

Karl Schenk (zögernd) : Ja, als ich die Kundmachung gelesen hatte von dem verschwundenen Mädchen, die an den Straßenecken plakatiert war. Als ich aber las, daß der Mann, mit dem das Mädchen gesehen wurde, einen blonden

Vollbart hatte, da sagte ich, das kann Hugo nicht gewesen sein.

Vorsitzender : Und was hatte Ihnen Hugo am 22. August erzählt ?

Karl Schenk : Ich erinnere mich nicht.

Vorsitzender : Ich will Ihrem Gedächtnis zu Hilfe kommen. Bei dem Untersuchungsrichter haben Sie angegeben - nun, wissen Sie es noch nicht - ?

Karl Schenk : Nein.

Vorsitzender : Hören Sie, Karl Schenk, Sie sind nicht nur sehr verschmitzt, sondern auch ganz unverständlich. Sie haben bei dem Untersuchungsrichter gesagt: Ihr Bruder Hugo hat Ihnen erzählt : Er habe die Ketterl aufgefordert, mit dem Revolver zu spielen. Er habe alsdann den Revolver im geheimen geladen und darauf habe sie sich selbst erschossen.

Karl Schenk : Jawohl, das hat er mir erzählt.

Auf weiteres Befragen gab Karl Schenk zu, daß ihm sein Bruder Hugo bei diesem Zusammentreffen 30 Gulden, die, wie ihm sein Bruder sagte, er der Ketterl geraubt, gegeben habe.

Vorsitzender : Hugo Schenk, sind Sie vielleicht jetzt geneigt, zu antworten ?

Hugo Schenk : Ja.

Vorsitzender : Das ist jedenfalls besser für Sie.

Rosa Keilwerth bekundete darauf als Zeugin : Sie habe die Ketterl oftmals mit einem Mann, der einen Vollbart trug, gesehen.

Vorsitzender : Der Vollbart spielte bereits bei der Ermordung der Josefine Timal eine Rolle. Es ist daher anzunehmen, daß Hugo Schenk einen falschen Bart getragen hat.

Die folgende Zeugin, Frau Nader, bekundete : Sie habe die Ketterl oftmals mit Hugo Schenk zusammen gesehen. Eine innere Stimme sagte ihr, der Mann habe die Absicht, die Ketterl zu ermorden. Sie habe deshalb die Ketterl oftmals vor ihrem Liebhaber gewarnt.

Unter der größten Spannung der zahlreichen Zuhörer wurde alsdann Emilie Höchsmann, ein auffallend hübsches Mädchen, als Zeugin in den Saal gerufen. Hugo Schenk verriet nicht die mindeste Bewegung bei ihrem Eintritt.

Vorsitzender : Wann haben Sie Hugo Schenk kennengelernt ?

Zeugin : Am 26. April 1883.

Vorsitzender : Auch durch eine Zeitungsannonce ?

Zeugin : Jawohl.

Vorsitzender : Als was hat er sich Ihnen vorgestellt ?

Zeugin : Anfänglich als Ingenieur.

Vorsitzender : Hat er sich Hugo Schenk genannt ?

Zeugin : Ja.

Vorsitzender : Was geschah dann ?

Die Zeugin schwieg.

Vorsitzender : Es ist mir peinlich, daß ich darauf zu sprechen kommen muß, wir werden uns aber wohl in geeigneter Weise verständigen. Nicht wahr, er hat Ihnen schon im Beginn Ihres Verkehrs gewisse Zumutungen gestellt. Er wollte Ihnen sogar einmal in einem Hotelzimmer Gewalt antun. Er hat dabei auch eine Mischung von Flüssigkeiten vorgenommen und gedroht, er werde mit dem Getränk, das er als Gift bezeichnete, sich das Leben nehmen, wenn Sie nicht augenblicklich auf seine Wünsche eingehen ?

Zeugin : Das ist richtig.

Vorsitzender : Sie haben ihm trotzdem Widerstand geleistet und sind gegen vier Uhr morgens aus dem Hotel geflohen, ohne daß es Hugo Schenk gelungen war, Ihren Widerstand zu brechen. Sie begaben sich nach Hause. Ihre Eltern haben Ihr nächtliches Ausbleiben sehr auffällig gefunden ?

Zeugin : Das ist alles richtig.

Vorsitzender : Einige Tage darauf erhielten Sie einen Brief von einem angeblichen Professor Johann Schenk. In diesem zeigte Ihnen der angebliche Professor an : Sein Bruder Hugo habe sich in seinem Laboratorium durch Einatmen von giftigen Dämpfen verletzt. Dies sei aus Verzweiflung wegen des von Ihnen geleisteten Widerstandes geschehen ?

Zeugin : Jawohl.

Vorsitzender : Bald darauf erhielten Sie eine Karte von Hugo Schenk. Auf dieser stand : Ich hätte mir beinahe eine

Karte ins Jenseits gelöst. Es ist mir aber gelungen, mich wieder aufzuraffen. Ich werde hoffentlich in kurzer Zeit wieder gesund werden.

Der Vorsitzende zeigte Hugo Schenk einen Brief, der an die Höchsmann gerichtet war und äußerte : Sehen Sie, Hugo Schenk, Sie waren in Weißkirchen, um die Josefine Timal in das Gevatterloch zu werfen. Währenddessen schrieben Sie an die Höchsmann, daß Sie morgen das Vergnügen haben werden, sie wiederzusehen. Am nächsten Tage besuchten Sie mit der Höchsmann das Theater an der Wien und am darauffolgenden Tage fuhren Sie mit der Höchsmann nach Melk. Auf dieser Reise haben sich Ihre Beziehungen zu der Höchsmann inniger gestaltet. Sie haben der Höchsmann erzählt : Sie seien der Fürst Wilopolski, ein Nihilist, auf dessen Kopf 20.000 Gulden gesetzt seien. Sie haben einen reichen Onkel in Cincinnati, den Sie besuchen müßen, um 20.000 Gulden zu beheben. Sie haben alsdann eine Reise unternommen, angeblich zu Ihrem Onkel, tatsächlich aber, um die Katharina Timal, die Tante der Josefine Timal, zu ermorden. (Zur Zeugin) : Hat Hugo Schenk damals Geld mitgebracht ?

Zeugin : Er brachte 500 Gulden, sagte aber, der Onkel habe nichts gegeben.

Vorsitzender : Haben Sie selbst auch einiges Vermögen besessen ?

Zeugin : Nicht ganz 600 Gulden.

Vorsitzender : Davon haben Sie Schenk einmal 200 Gulden gegeben ?

Zeugin : Ja.

Vorsitzender : Am Abende des Tages, an dem die Ketterl ermordet wurde, soll Hugo Schenk zurückgekommen sein und gesagt haben : er habe den Tag über schwer gearbeitet und habe großen Hunger. Hugo Schenk hat auch an jenem Abend das Doppelte gegessen, was sonst ein Mensch zu essen pflegt, nämlich zwei Lungenbraten.

Zeugin : Jawohl.

Vorsitzender : Hugo Schenk packte Juwelen aus, schenkte Ihnen einige und sagte Ihnen : Sie seien vom Prinzen Reuß ?

Zeugin : Jawohl.

Auf weiteres Befragen erzählte die Zeugin : Sie sei mit Schenk nach Stettin gefahren. Später sei sie nach Breslau bestellt worden. Dort habe ihr Schenk unter allerlei Vorspiegelungen die Pretiosen der Ketterl weggenommen. Sie (Zeugin) sei alsdann nach Salzburg übersiedelt, dort habe sie Schenk zweimal besucht.

Vorsitzender : Während Hugo Schenk dieses Fräulein in Salzburg sitzen hatte, saß die Josefine Eder mit ihm in Linz und die Ferenczy ebenfalls irgendwo, er mußte daher jeder Geschäftsreisen vorschwindeln. Nun sagen Sie, Zeugin : Wann sagte Hugo Schenk :

Der Kaiser von Rußland wäre froh, wenn er das besäße, was er in der Tasche habe ? (Heiterkeit im Zuhörerraum.)

Zeugin : Ende Oktober 1883.

Vorsitzender : Er zeigte nämlich auf die Tasche. Da er gesagt hatte, daß er Nihilist sei, so konnte man glauben, er meinte : der Kaiser von Rußland sei froh, die geheimen Papiere zu haben, die in der Tasche sind.

Der Vorsitzende zeigte darauf Schmuckgegenstände, die Hugo Schenk seiner Familie geschenkt hatte. Darunter befanden sich Pretiosen, die der ermordeten Ketterl geraubt waren, vier Dukaten, die er der Josefine Eder gestohlen hatte und ein falscher Trauring, den er der Höchsmann geschenkt hatte.

Der Vorsitzende erklärte darauf, daß die Vernehmung mung der Höchsmann beendet sei und forderte sie auf, den Saal wieder zu verlassen.

Die Höchsmann erhob sich vom Stuhle und wankte auf Hugo Schenk zu, um ihm die Hand zum Abschied zu reichen.

Vorsitzender (mit erhobener Stimme) : Treten Sie ihm nicht näher, hüten Sie sich vor der Berührung mit diesem Manne.

Die Höchsmann begann zu weinen, sie stürzte mehr als sie ging aus dem Saale.

Die Zuhörer waren aufs äußerste erregt. Der Vorsitzende unterbrach auf kurze Zeit die Sitzung.

Nach Wiedereröffnung der Verhandlung erbat sich Hugo Schenk das Wort : Herr Präsident, ich muß erklären, daß meine Angabe bezüglich des Selbstmordes der Ketterl falsch ist. Wagner hat die Ketterl ermordet. (Große Bewegung im Zuhörerraum.)

Vorsitzender : Sie wußten aber, daß Wagner die Ketterl ermorden wollte ?

Hugo Schenk : Nein, ich wußte nichts davon.

Der Vorsitzende hielt Hugo Schenk eine Anzahl Widersprüche vor, woraus die Unglaubwürdigkeit dieser veränderten Angabe hervorging.

Es wurde alsdann zur Verhandlung des Falles Josefine Eder geschritten. Im Oktober 1883 wurde Hugo Schenk durch eine Zeitungsannonce mit dem Stubenmädchen Josefine Eder und Rosa Ferenczy bekannt. Es gelang ihm, die Eder zur Begehung von Diebstählen anzuhalten. Er spiegelte der Eder vor, er wolle sie heiraten. Er habe eine Fabrik gekauft, er brauche aber zum Betrieb der Fabrik Geld, dies wolle er sich durch Diebstähle beschaffen. Die Eder, ein sehr hübsches Mädchen (sie war Stubenmädchen bei einer sehr reichen, alleinstehenden adligen Dame) war in Hugo Schenk sterblich verliebt. Sie ließ sich sehr bald bewegen, ihre Herrin zu bestehlen und noch mehrere andere Diebstähle auszuführen. Sie

wurde geradezu ein willenloses Werkzeug in den Händen Hugo Schenks. Diesem Umstande hatte sie es aber zweifellos zu verdanken, daß sie nicht ebenfalls auf die Proskriptionsliste der zu Ermordenden gesetzt wurde. Eines Tages wurde Josefine Eder bei einem Diebstahl ertappt und zu drei Jahren schweren Kerkers verurteilt.

Unter großer Spannung des Publikums wurde Josefine Eder als Zeugin in den Saal geführt. Der Vorsitzende ließ ihr, mit Rücksicht auf ihren leidenden Zustand, einen Sessel bringen. Sie erzählte auf Befragen des Vorsitzenden, in welcher Weise sie mit Hugo Schenk bekannt geworden sei und wie dieser sie zu den Diebstählen verleitet habe. Der Vorsitzende machte der Zeugin in milden Worten den Vorwurf, daß sie nicht rechtzeitig ein volles Geständnis abgelegt habe.

Die Zeugin erzählte darauf mit weinender Stimme : Sie sei grundehrlich gewesen, ihr Unglück war, daß sie Hugo Schenk kennengelernt hatte, da sie in ihn sterblich verliebt gewesen sei. Hugo Schenk habe ihr die Ehe versprochen und sie bestürmt, ihm Geld zu verschaffen, da er das zur Fortführung einer Fabrik benötige. Deshalb habe sie sich zu den Diebstählen verleiten lassen, wofür sie jetzt drei Jahre schwere Kerkerstrafe verbüßen müsse.

Alsdann wurde die Ermordung der Rosa Ferency erörtert. Hugo Schenk äußerte auf Befragen des Vorsitzenden : Die Ferency habe in der Nibelungengasse in Diensten gestanden, sie sei aber ihm zuliebe aus dem Dienst getreten. Er habe die Ferency in Altmannsdorf bei Frau Hotze eingemietet und sie als seine Schwester ausgegeben. Er hatte anfänglich nicht den Plan, die Ferency zu ermorden. Schloßbarek habe jedoch sehr bald gedroht, er werde Anzeige erstatten, so daß alle drei am Galgen werden sterben müßen, wenn nicht sehr bald wieder etwas unternommen werde. Das « Geschäft » habe sich aber verzögert, da die Ferency ein Dokument, das zur Behebung des Sparkassenbuches notwendig war, verloren hatte und die Amortisation mehrere Monate in Anspruch nahm. Er gelangte erst am 21. Dezember 1883 in den Besitz des Dokuments. Die Empfangsbestätigung beim Notar unterschrieb er mit « Franz Richter » .

Vorsitzender : Wann faßten Sie den Entschluß, die Ferency zu ermorden ?

Hugo Schenk : Ich hatte der Ferency gesagt, daß ich sie im Dezember heiraten werde. Schließlich erklärte sie : Sie wolle nicht mehr länger warten. Ich wußte infolgedessen nicht mehr recht aus, deshalb reifte in mir der Plan, das Mädchen zu ermorden.

Vorsitzender : Hatte Ihr Bruder Karl davon Kenntnis ?

Hugo Schenk : Jawohl, wir hatten vorher gemeinschaftlich nach einer geeigneten Mordstätte gesucht.

Wir fuhren zunächst nach Olmütz und Prerau. Karl sagte aber : In Preßburg gibt es Wasser in Hülle und Fülle, deshalb beschloßen wir nach Preßburg zu fahren und dort die Mordtat auszuführen. Ich fuhr nach Wien zurück. Kaufte mir eine Hacke und Draht, veranlaßte die Ferency, ihre Koffer zu packen und mit mir zu fahren.

In Preßburg angekommen, begaben wir uns in ein Gasthaus. Sehr bald entfernte ich mich mit meinem Bruder ; wir ließen die Ferency allein. Nach etwa einer Stunde kamen wir zurück. Ich speiste mit dem Mädchen. Alsdann begaben

wir uns alle drei auf den Weg. Es war schon finster. Ich hatte in meiner Tasche einen Revolver und eine kleine Laterne. Inzwischen hatte sich auch Schloßbarek uns angeschlossen. Ich ging voraus, die Ferenczy in der Mitte. So kamen wir zu der Stelle, die wir uns als Mordstätte ausgesucht hatten.

Vorsitzender : Am rechten Donauufer ?

Hugo Schenk : Jawohl. Der Weg führte weit vom Ufer dahin. Bis zum Wasser hätten wir ohnehin wegen der steilen Böschung nicht gelangen können. Die Sache mußte deshalb auf dem Wege abgemacht werden. Das Gebüsch zog sich bis zum Ufer hin. Ich ging voraus. Plötzlich hörte ich einen Schlag und sah die Ferenczy zur Erde fallen. Schloßbarek hatte ihr mit der Hacke einen Schlag auf den Kopf gegeben. Darauf zog ich meinen Revolver aus der Tasche, spannte den Hahn und stellte mich unter einen Baum.

Vorsitzender : Wozu taten Sie das ?

Hugo Schenk : Wir mußten auf eine Überraschung gefaßt sein, deshalb bereitete ich mich zur Verteidigung vor. Ich sah, daß Schloßbarek dem Mädchen mit Gewalt die Kleider aufriß und die Taschen durchsuchte, denn - ja ich hatte vergessen, zu sagen, ich hatte Schloßbarek den Auftrag gegeben, die goldene Uhr und das Geld der Ferenczy zu rauben. Schloßbarek versetzte der Ferenczy noch mehrere Schläge auf den Kopf. Alsdann zog er sie über die Böschung. Ich glaube, ich hörte da auch noch Schläge. Darauf brachte mir Schloßbarek das Kleid der Ermordeten mit den Worten : Überzeuge dich, in dem Kleide ist keine Uhr. Ich versetzte : Die Uhr muß doch aber da sein. Schloßbarek sackte hinunter, ich hörte wiederum Schläge, Schloßbarek kam jedoch mit leeren Händen zurück. Da Schloßbarek die Leiche nicht ins Wasser stoßen konnte, so hieb er einen jungen Baum ab und stieß damit die Leiche ins Wasser. Er hatte der Leiche zuvor noch die goldenen Ohrgehänge abgenommen. Ich hatte ihm gesagt : Die Ohrgehänge mußst du mir zum mindesten bringen. Ich zündete darauf die kleine Laterne an ; damit suchten wir hundert Schritt zurück den Weg ab, ob die Ferenczy nicht vielleicht im Gehen etwas verloren habe. Wir fanden aber nichts.

(Große Bewegung im Zuhörerraum.)

Am dritten Verhandlungstage stierte Hugo Schenk fast unaufhörlich auf einen Punkt der Estrade vor dem Gerichtstisch.

Es wurde nunmehr Schloßbarek über die Ermordung der Ferenczy vernommen.

Vorsitzender : Ist es richtig, Schloßbarek, daß Sie Hugo Schenk von neuem gedrängt haben, Geld zu verschaffen ?

Schloßbarek : Ich suchte Arbeit und fand keine. Ich brauchte aber Geld, um einen versetzten Koffer auszulösen. Deshalb bat ich Hugo Schenk in einem Briefe, mir Geld zu schicken. Ich habe allerdings Hugo Schenk zunächst ersucht, mir Arbeit zu verschaffen. Ich konnte aber keine Arbeit bekommen, weil mein letztes Zeugnis nicht in Ordnung war. Da schrieb ich an Karl Schenk, ich könne seines Bruders Hugo wegen keine Arbeit bekommen ; es wäre deshalb besser gewesen, ich hätte Anzeige bei der Polizei gemacht.

Vorsitzender : Das ist allerdings eine kleine Erpressung, wenn Sie mit der Anzeige drohen.

Schloßbark : Ich wollte nur Arbeit haben.

Im weiteren Verlauf bemerkte Schloßbark : Zwischen Hugo und Karl Schenk habe eine Geheimschrift bestanden.

Vorsitzender : Spuren einer solchen Geheimschrift kommen allerdings im Notizbuch Hugo Schenks vor.

Ferner erzählte Schloßbark auf Befragen des Vorsitzenden : Hugo Schenk habe ihm von der Bekanntschaft mit der Rosa Ferency Mitteilung gemacht und gesagt : Es sei ein Geschäft zu machen, bei dem 450 Gulden herauschauen. Später habe Hugo Schenk erzählt : Die Ferency sei bis über die Ohren in ihn verliebt und dränge ihn zur Heirat. Er müsse das Mädchen deshalb « beseitigen » . Es empfehle sich aber, zu warten, bis das Mädchen ihre Ersparnisse ausgezahlt erhalte, damit sich der Mord wenigstens lohne. (Große Bewegung im Zuhörerraum.)

Im weiteren schilderte Schloßbark die Auskundschaftung der Örtlichkeit, auf der der Mord vorgenommen werden sollte. Sie seien von Preßburg aus am linken Donauufer entlang gegangen, bis sie in die Nähe eines alten Schloßes kamen. Dort ließen sie sich von einem Kahnführer übersetzen. Alsdann seien sie am rechten Donauufer abwärts gegangen bis zu einem Platze, den Hugo Schenk als zur Mordtat geeignet bezeichnete. In derselben Weise hatten sie einige Zeit vorher in Melk einen Platz bestimmt, sie gaben ihn aber schließlich auf, weil Hugo Schenk ihn nicht für geeignet hielt.

Vorsitzender : Ganz richtig. Hugo Schenk hat dem Juwelier Latzinger in Melk einen Diamantring übergeben, damit er für den echten Stein einen unechten einsetze. Das fiel dem Juwelier auf. Er benachrichtigte den Adjunkten Ullrich. Letzterer verlangte von Hugo Schenk einen Ausweis. Da Schenk eine Dauerkarte auf « Ingenieur Schenk » lautend vorzeigte, so hatte der Adjunkt keine Veranlassung zu einem amtlichen Vorgehen.

Schloßbark erzählte ferner auf Befragen des Vorsitzenden : Wir haben alsdann am folgenden Tage frühzeitig die Ferency abgeholt und sind mit ihr gegen Mittag nach Preßburg gefahren.

Vorsitzender : Als was wurden Sie von Hugo Schenk der Ferency vorgestellt ?

Schloßbark : Als guter Bekannter.

Vorsitzender : Sie trugen die Hacke während der ganzen Fahrt im Sacke ?

Schloßbark : Jawohl. Wir kamen gegen fünf Uhr nachmittags im Gemeindeposthaus zu Wolfsthal an. Hugo Schenk rief mich hinaus und gab mir Anweisungen. Er war der Ansicht, er werde mit dem Revolver nicht schießen können, weil ein Jägerhaus in der Nähe war.

Vorsitzender : Man hätte also im Jägerhaus den Schuß hören können ?

Schloßbark : Jawohl.

Vorsitzender : Es soll im übrigen in einem nahe belegen Privathaus zur Zeit des Mordes ein langandauerndes Hilfesgeschrei gehört worden sein. Die Hunde bellten, und es war eine große Unruhe. Die Leute trauten sich aber nicht, nachzuschauen.

Schloßbark : Wir brauchten eine volle Stunde, um den Platz zu finden, den wir uns zur Mordtat ausgesucht hatten. Die Ferency ging etwa zehn Schritt vor uns. Hugo Schenk fuchtelte mit dem Revolver herum und gab mir alsdann das Zeichen. Ich versetzte dem Mädchen mit der Hacke einen heftigen Schlag auf den Kopf. (Große Bewegung im Zuhörerraum.) Das Mädchen fiel auf seine Hände. Ich warf die Hacke weg, um einen Stein zu suchen. Währenddessen ergriff Hugo Schenk die Hacke und schlug das Mädchen einige Male heftig auf den Kopf.

Vorsitzender : Und als Sie vom Steinsuchen zurückkamen ?

Schloßbark : Da war das Mädchen bereits tot. Hugo Schenk und ich untersuchten die Leiche ; wir wollten ganz besonders die goldene Uhr haben, wir konnten sie aber nicht finden.

Der Vorsitzende ließ ein Bündel Sachen öffnen und zeigte, unter großer Bewegung des Publikums, das schwarze Kleid der ermordeten Ferency mit dem Bemerken vor : Schloßbark, Sie müßen an der Leiche stark gerissen haben, denn es fehlen an diesem Kleide alle Knöpfe und Heftel. Diese Kleider wurden in der Nähe des Tatortes im Wasser gefunden, eigentümlicherweise aber nicht die Leiche.

Schloßbark : Hugo Schenk hat mir sehr zugeredet, die Ohrgehänge der Ferency an mich zu nehmen. Er beauftragte mich auch, das Tuch der Ferency zu nehmen, und es beim Abhobeln der Blutspuren auszubreiten. Hugo Schenk sagte weiter : Er werde die Ohrgehänge der Ferency seiner Frau zum Andenken geben. Morgens gegen drei Uhr fuhren wir nach Wien zurück. Wir stiegen bei der Mariahilfer-Linie ab und begaben uns direkt in die Wohnung des Karl Schenk.

Staatsanwalt : Hat die Ferency, als Sie ihr den ersten Schlag versetzten, geschrien ?

Schloßbark : Nein, sie gab keinen Laut von sich.

Staatsanwalt : Schrie die Ferency, als sie von Hugo Schenk auf den Kopf geschlagen wurde ?

Schloßbark : Ich habe nichts gehört.

Staatsanwalt : War die Ferency nach dem ersten Schlage tot ?

Schloßbark : Sie rührte sich nicht mehr, wahrscheinlich scheinlich hatte der erste Schlag mit der Hacke auf den Kopf bereits tödlich gewirkt.

Staatsanwalt : Hugo Schenk, halten Sie Ihre Behauptung aufrecht, daß Sie die Ferenczy nicht geschlagen haben ?

Hugo Schenk : Jawohl, das behaupte ich, ich habe die Ferenczy nicht im geringsten geschlagen.

Staatsanwalt : Wo war die Hacke ?

Schloßbark : Ich trug sie in der Rocktasche. Nach der Tat warf ich die Hacke ins Wasser.

Karl Schenk bestritt auf Befragen des Vorsitzenden, daß er an dem Mord der Ferenczy beteiligt gewesen sei, er gab aber schließlich nach längerem Zögern zu, daß er in der Voruntersuchung gesagt, er habe auf Befragen seines Bruders Hugo zu diesem geäußert : Es gibt in Preßburg eine Anzahl geeigneter Plätze und auch viel Wasser. Nachdem ihm sein Bruder mitgeteilt hatte, daß die Ferenczy ermordet worden sei, habe er im Auftrage seines Bruders die Sachen der Ferenczy versetzt.

Darauf wurde Kaufmann Franz Posar als Zeuge vernommen : Die ermordete Rosa Ferenczy sei längere Zeit bei ihm Stubenmädchen gewesen. Eines Tages habe ihm das Mädchen mit freudigem Gesicht erzählt : Sie habe einen Zivilingenieur, namens Hugo Schenk, kennengelernt, dieser wolle sie heiraten. Auf Wunsch des Mädchens habe er über den Ingenieur Erkundigungen gungen eingezogen. Er habe sowohl von einem Auskunfts-bureau als auch von privater Seite die beste Auskunft erhalten. Gesehen habe er den Bräutigam nicht. Die Ferenczy habe ihn geschildert als einen Mann mit Augengläsern und rötlich-blondem Bart.

Staatsanwalt : Hugo Schenk, haben Sie Augengläser getragen ?

Hugo Schenk : Bisweilen.

Vorsitzender : Sie haben vorzügliche Augen, Sie haben also die Gläser nicht getragen, um Ihre Augen zu schärfen ?

Hugo Schenk : Nein.

Dienstmädchen Leopoldine Poporie, die mit der Ferenczy zusammen bei Posar gedient hatte, bekundete : Die Ferenczy war ein sehr melancholisches und leicht aufgeregtes Mädchen. Sie erzählte ihr freudigen Gemüts von ihrem Bräutigam, dem « hübschen Ingenieur » .

Frau Hotze : Hugo Schenk hatte, angeblich für seine Schwester, bei ihr ein Zimmer gemietet und sie ersucht, seine Schwester soviel als möglich zu erheitern, weil sie trauriger Gemütsstimmung sei. Diese angebliche Schwester war die ermordete Ferenczy. Diese erzählte ihr : Schenk sei Direktor einer Eisenbahn und werde sie sehr bald heiraten. Das Mädchen schien Schenk ungemein zu lieben. Als er einmal längere Zeit ausblieb, war das Mädchen ganz verzweifelt. Am 25. Dezember 1883 erhielt das Mädchen von Schenk ein Telegramm aus Urfahr. In diesem teilte Schenk mit, daß er wegen Zugverspätung erst am nächsten Tage nach Wien kommen könne. Am 26. Dezember kam auch Schenk und brachte dem Mädchen ein Armband aus weißen Perlen mit.

Vorsitzender : Hugo Schenk, dies Armband hatte die Eder auf Ihre Veranlassung dem Fräulein Malfatti entwendet ?

Hugo Schenk : Jawohl.

Vorsitzender : Vier Tage nach der Ermordung der Ferenczy hatten Passanten an der Mordstelle Blutspuren bemerkt. Es wurde infolgedessen von einer Gerichtskommission ein Augenschein vorgenommen. Es wurden Knöpfe von Frauenkleidern, Korallen, ein Schleier, ein brauner Stoffregenschirm und andere Dinge mehr aufgefunden. Später wurde der Rock und die Tunika der Rosa Ferenczy aus der Donau gefischt. Ich muß noch erwähnen, daß Hugo Schenk noch mit vielen anderen Mädchen in Korrespondenz getreten ist. Es liegen dem Gericht Briefe von acht Mädchen vor. Eine Generalswitwe wollte einem bekannten Mädchen einen Bräutigam verschaffen. Infolge einer Annonce meldete sich Hugo Schenk. Dieser unterschrieb die meisten seiner Liebesbriefe mit « Karl Schloßbarek, Ingenieur » . Im September 1883 korrespondierte Hugo Schenk mit einem Fräulein Therese Zimmermann. Dieser hatte er sich als Ingenieur Jenik vorgestellt. Als Chiffre gab Hugo Schenk an :

« O.K. 35. Salzburg, poste restante. »

Ich will diese Briefe, die fast alle vom Dezember 1883 datieren, nicht vorlesen, denn das Publikum müßte dabei zuviel lachen. Ein von Hugo Schenk an Maria Spitaler gerichteter Brief beginnt mit den Worten :

« Sehr verehrtes Fräulein ! Ich anfrage hiermit, ob es Ihnen möglich sei. » , und so weiter.

Vorsitzender : Hugo Schenk, ist es richtig, daß Sie am Tage nach der Ermordung der Ferenczy mit Franziska Heider im Hotel Fuchs in Fünfhaus übernachtet haben ?

Hugo Schenk : Jawohl.

Vorsitzender : Sie haben oftmals unmittelbar nach vollführten Morden mit Mädchen übernachtet ?

Hugo Schenk : Ja. Ich muß hierbei bemerken, ich habe viele Mädchen kennengelernt und hätte noch viele beseitigen können. Franziska Heider hätte ich mit größter Leichtigkeit beseitigen können. Ich habe mich aber zu Ermordungen nur entschlossen auf ausdrückliches Drängen Schlossareks.

Verteidiger R.-A. Doktor Swoboda beantragte, ein Schriftstück zu verlesen, aus dem sich die erbliche Belastung Hugo Schenks ergeben werde.

Der Gerichtshof beschloß nach kurzer Beratung, den Antrag abzulehnen, da es sich lediglich um den Bericht eines Gendarmeriewachtmeisters über von diesem gemachte Wahrnehmungen handle. Das sei aber für die Beurteilung der Sache vollständig gleichgültig.

Der Vorsitzende erklärte darauf die Beweisaufnahme für geschlossen und erteilte das Wort dem Staatsanwalt Doktor von Pelser : Hoher Gerichtshof ! Die Stimme des Gewissens, die ein gütiger Schöpfer in jedes Menschen Brust gelegt, sie soll zugleich der Schutzgeist sein, der ihn begleitet auf allen seinen Lebenswegen von der Wiege bis zum Grabe. Glückliche derjenige, der stets williges Gehör der Stimme des Gewissens geschenkt hat, denn er kann sein Haupt zur Ruhe legen mit dem Bewußtsein, kein Unrecht verübt zu haben. Traurig das Los desjenigen, der die Stimme des Gewissens früher oder später übertäubt, und unaufhaltsam rollt er weiter auf der Bahn des Lasters und Verderbens. Nur selten geschieht es, daß in einer solchen Situation sich eine rettende Hand findet, welche ein derartiges Geschöpf zurückreißt von dem Rande des Abgrundes. Zu diesen selten bevorzugten, ja, ich möchte sagen, begnadeten Menschen zählt der Angeklagte Hugo Schenk. Vor kaum Jahresfrist hat er die Straftat verlassen, und als ein zweiter Schutzgeist ist seine Frau hervorgetreten und hat mit einer Großmutter, die ihresgleichen sucht, Opfer gebracht, um ihm den Weg zur ehrlichen Existenz zu bieten. Mit dem größten Undank hat der Angeklagte diesen Edelsinn vergolten. In wenigen Stunden wird zweifellos der Gerichtshof es aussprechen, daß die unglückliche Wanda Schenk nicht bloß die Gattin eines Verbrechers, sondern die Gattin eines vierfachen Raubmörders geworden ist. Deshalb aber ist es Pflicht, es an diesem Platze auszusprechen, daß dieses bedauernswerte Weib nicht die mindeste moralische Schuld für die Verkommenheit ihres Mannes trifft, daß ihr Dank und Anerkennung von seiten der menschlichen Gesellschaft dafür gezollt werden sollte, daß sie durch ihre Großmutter die Gesellschaft vor einer verbrecherischen Tätigkeit ihres Mannes bewahren wollte. Es schien wie eine Blasphemie, als gestern der Angeklagte erklärte, er habe von dem Ertragnisse seiner Biographie seine Gattin schadlos halten wollen. Er möge seine Hände vom Blut reinigen, wenn es ihm gelingt.

Wanda Schenk verzichtet heute durch meinen Mund auf einen solchen Ersatz. Noch ehe Schenk die Strafanstalt verlassen, hatte er seinen Bruder Karl und Schloßbark von seiner Ankunft signalisiert. Ich glaube, Hugo Schenk ist zur Genüge gekennzeichnet, daß er sich mit Schloßbark zu gemeinsamer Arbeit verband, daß er seine verbrecherischen Unternehmen nach dem Einkommen und den Spesen abschätzte, insbesondere, daß er seine Befriedigung ausdrückte, daß das erste blutige Opfer seiner Tat bei der Abschächtung nur geringe Spesen verursacht hatte. (Große Bewegung im Zuhörerraum.) Wenn ich nun zur Charakterisierung des Angeklagten Schloßbark übergehe, so muß ich sagen : der ist der Mann, der zu allem fähig ist. Er verließ einen Erwerb mit einem Wochenlohn von 7 Gulden und verband sich mit Hugo Schenk zur Begehung von Raubmorden. Um das Maß des Verschuldens vom moralischen Gesichtspunkte aus noch voller zu machen, streckte er seine blutbefleckte Hand der zukünftigen Lebensgefährtin entgegen. Die menschliche Gesellschaft wird es das arme Weib nicht entgelten lassen, daß es die Frau eines blutbefleckten Mörders ist, zumal sie ihren Gatten auf einen besseren Weg leiten wollte. Da sie ihm deshalb unbequem wurde, faßte dieser herzlose Mensch den ruchlosen Plan, sein Weib mit dem Kinde unter dem Herzen zugleich aus dem Leben zu schaffen. Bezüglich des dritten Angeklagten steht es fest, daß seine ehrliche Existenz, sein redlicher Erwerb ihn nicht abzuhalten vermochten, in so grauenhafter Weise die Bahn des Verbrechens zu betreten. Wir haben wiederholt von der Notlage des Karl Schenk sprechen hören. Dieser Mann hat seinen Unterhalt von dem Gelde bestritten, das von der gräßlichen Ermordung der Katharina Timal herrührte. Die menschliche Gesellschaft kann sich glücklich preisen, daß sie durch rechtzeitige Festnahme der drei Angeklagten bewahrt wurde von der Fortsetzung der verbrecherischen Tätigkeit dieser drei Unholden.

Der Staatsanwalt behandelte alsdann die einzelnen Anklagefälle. Er äußerte sein Bedauern, daß der überfallene Podbera nicht eine Waffe bei sich hatte, mittels deren es ihm vielleicht gelungen wäre, Schloßbark zu töten. Das wäre zweifellos zum Wohle der menschlichen Gesellschaft und zum Wohle des Schloßbark selbst geschehen. Hugo Schenk hatte auf dem

Gebiete der Heiratsschwindeleien traurige Erfahrungen gemacht. Er beschloß deshalb, seinen Opfern Geld und Leben zu rauben. Vom Standpunkt der Anklage ist es gleichgültig, ob Hugo Schenk nicht selbst Hand angelegt hat. Es ist doch jedenfalls tätige Mitwirkung, wenn er ein Opfer zur Nachtzeit eskortiert an eine einsame Stelle und dies alsdann auf seine ausdrückliche Veranlassung erwürgt wird. Ohne Hugo Schenk wären derartige Verbrechen überhaupt nicht durchführbar gewesen. Die Hauptrolle in allen diesen Fällen, abgesehen von den direkten brutalen Gewalttaten, hat immer Hugo Schenk gespielt. Ich erachte es als zweifellos festgestellt, daß Hugo Schenk selbst mit einem Messer der Katharina Timal den Hals durchschnitten hat. Karl Schenk hat bei diesem allerschrecklichsten Morde selbst mit Hand angelegt. Während dem bedauernswerten Mädchen der Hals durchschnitten wurde, hat Karl Schenk es an Händen und Füßen festgehalten und es alsdann zum Absturz geschleift. Wenn nicht schon die beiden schrecklichen Morde am Gevatterloch und bei Pöchlara vorausgegangen wären, dann könnte man sagen : es ist vielleicht doch möglich, daß die Ketterl den Revolver auf sich selbst angelegt hat. Allein es entsteht die Frage : Woher kam bei Hugo Schenk plötzlich die Scheu vor eigener Tat ? Warum gerade gegenüber der Theresia Ketterl diese Rücksicht ? Weshalb an ihr der Mord in Glacéhandschuhen ? Nehmen wir an, die Ketterl hat wirklich mit dem Revolver gespielt und Hugo Schenk hat ihr die Anleitung gegeben, wie man sich am besten erschießt, daß er den Revolver heimlich geladen und ihn alsdann wieder der Ketterl übergeben, so daß sie im tödlichen Spiele sich das Leben genommen hat, so ist das doch nichts anderes als ein meuchlerischer Raubmord. Theresia Ketterl war alsdann das unbewußte Werkzeug seines Willens, Hugo Schenk aber war der Täter. Daß ein fremder Mann, namens Karl Wagner, die Ketterl ermordet hat, ist absolut unwahr. Vier Zeugen haben gesehen, daß Hugo Schenk mit der Ketterl auf die « Sternleiter » ging. Hugo Schenk war bestrebt, sich die Bahnkarte Wörgl - Wien zu verschaffen. Diese Karte sollte in der Tasche des ermordeten Opfers gefunden werden, damit der Anschein erweckt werde, die Ketterl sei aus anderer Gegend gekommen und habe einen Selbstmord verübt. Am Tage nach der Ermordung der Ketterl hatte Hugo Schenk alle Habseligkeiten des unglücklichen Opfers im Besitz. Er schmückte damit sein lebendes Opfer, die Emilie Höchsmann. Hugo Schenk wollte alsdann nach Amerika auswandern, um dort ein (schlechteres war nicht möglich) aber vielleicht ein besseres Leben zu beginnen. Wenn er 500 Gulden dem angeblichen Wagner gegeben hätte, dann wären ihm noch 1.600-1.700 Gulden für Gründung einer anderen Existenz geblieben. Das ist jedoch unwahr. Er hat, stolz auf das letzte Gelingen, sofort neue Bekanntschaft mit Josefine Eder und Rosa Ferenczy angeknüpft.

Die Eder hat diese Bekanntschaft mit Freiheit und Ehre, die Ferenczy mit dem Leben gebüßt. Hugo Schenk ist geständig, daß er die Eder verleitet hat, ihre Dienstgeberin, Freiin von Malfatti, zu bestehlen. Schloßbarek behauptet, Hugo Schenk habe die Ferenczy durch Schläge mit der eisernen Hacke auf den Kopf getötet, Hugo Schenk behauptet dagegen, das habe Schloßbarek getan. Ich bin der Ansicht, daß diesen Mord beide gemeinsam begangen haben. Der Staatsanwalt schloß : Ich habe alles erwähnt, was zur Beurteilung der Sachlage dienen konnte. Ich habe nicht länger bei den düsteren Bildern verweilt, als notwendig war. Können wir doch die bedauernswerten Opfer nicht wieder zum Leben zurückrufen, die heute aus lichten Himmelshöhen auf uns herabschauen. Wir können auch die lebenden Opfer nicht schadlos halten für die Verluste an Ehre, Freiheit und Vermögen, die sie durch die Verbindung mit den Angeklagten erlitten haben. Wir müssen auch darauf verzichten, die Stimme des Gewissens wachzurufen in der Brust dieser Männer mit Tigerherzen. Aber eins können und müssen wir tun. Wir müssen die Angeklagten richten nach der vollen Größe ihrer Schuld, sie strafen nach der vollen Strenge des Gesetzes. Meine Herrn Richter ! Sprechen Sie die Angeklagten in vollem Umfange der Anklage schuldig und sprechen Sie es aus, daß die Angeklagten als Sühne für ihre verbrecherische Tätigkeit das verwirkt, was sie bei ihren Mitmenschen so gering geachtet haben, das Leben.

Verteidiger Rechtsanwalt Doktor Swoboda (für Hugo Schenk) : Ich bin in der Lage, mich sehr kurz fassen zu können, zumal mein Klient, Hugo Schenk, schon vor Beginn der Verhandlung von der öffentlichen Meinung gerichtet war. Hugo Schenk ist zweifellos ein arger Verbrecher, allein der Beweis, daß er eigenhändig gemordet hat, ist ihm nicht bewiesen worden. Ein so verruchter Verbrecher wie Schloßbark kann unmöglich für glaubwürdig erachtet werden. Hugo Schenk hatte im Alter von zehn Jahren den Vater verloren, die Mutter hatte für neun unerwachsene Kinder zu sorgen. Es fehlte dem Angeklagten wohl nicht an Unterricht, wohl aber an Erziehung. Er ist zweifellos ein psychologisches Rätsel. Heute macht er Gedichte, morgen mordet er. Schon im Kerker träumte er von einem Nimbus, mit dem seine Person umgeben sei. Der Angeklagte ist jedenfalls ein ganz sonderbarer Charakter. Seine verbrecherischen Taten können Kriminalpsychologen Anlaß zu einer Untersuchung geben. Ich bin der Ansicht, so verrucht auch die Taten Hugo Schenks waren, so sind alle mildernden Umstände doch noch nicht ausgeschlossen, denn ich behaupte, ohne Schloßbark hätte es keinen Hugo Schenk gegeben.

Verteidiger Rechtsanwalt Doktor Lichtenstein (für Schloßbark : Die Anklageschrift schildert treffend, wie Hugo Schenk seine Opfer, bevor er sie ermordete, zu willenlosen Geschöpfen machte, die ihm zu jeder Tages- und Nachtzeit vertrauensvoll folgten. Zu einem blindgefügigen Werkzeug hat Hugo Schenk auch Schloßbark gemacht, einen Menschen, in dem der Keim zum Bösen schon gelegt war. Diesen Keim hat Hugo Schenk zur blutigen Saat aufgehen lassen. Er hat Schloßbark mit einem Arsenal von mörderischen Waffen versehen, um die zu beraubenden Opfer zu beseitigen. Schloßbark befand sich allerdings schon auf der Verbrecherlaufbahn, bevor er sich mit Hugo Schenk verbunden hatte, er war aber noch kein Raubmörder. Nachdem er im November 1882 aus der Strafhaft entlassen war, hat er vier Monate lang redlich gearbeitet. Im März 1883 wurde Hugo Schenk aus der Strafhaft entlassen. Sehr bald verstand er es, sich Schloßbark dienstbar zu machen. Der Verteidiger erwähnte alsdann der begangenen Verbrechen und fuhr darauf fort : Hoher Gerichtshof ! Angesichts der Größe der strafbaren Handlungen, die Schloßbark begangen hat, angesichts der Sühne, welche die hierdurch schwer beleidigte Menschheit erheischt, ist meine Aufgabe, zu der mich meine Pflicht ruft, eine sehr beschränkte. Schloßbark hat ein reumütiges Geständnis abgelegt, das ist der einzige Lichtpunkt in diesem gerichtlichen Drama. Ich muß es dem hohen Gerichtshof überlassen, ob das reuevolle Geständnis und der Umstand, daß Schloßbark von Hugo Schenk angestiftet worden ist, genügt, um nach Fällung eines gerechten Urteils einen Antrag auf Begnadigung zu stellen. Ich sage das in dem Bewußtsein, daß, wenn meine Stimme verhallt ist, es niemanden mehr gibt, der berechtigt ist, für Schloßbark ein fürbittendes Wort einzulegen.

Verteidiger Rechtsanwalt Doktor Heinrich Steger (für Karl Schenk) : Hoher Gerichtshof ! Wenn es sonst dem Verteidiger vergönnt ist, für ein mit Unrecht verfolgtes Glied der menschlichen Gesellschaft rühmlich zu kämpfen, wenn ihm das Bewußtsein, für Tugend und Sittlichkeit zu streiten, heilige Begeisterung verleiht, so empfinde ich es als Verteidiger des Karl Schenk schmerzlich, sagen zu müssen : Mein Klient ist schuldig ; er ist mit Blutschuld beladen, keine Macht der Erde vermag ihn zu entlasten. Und trotz alledem : Versöhnend dringt das Wort des Gesetzes zu mir, welches gebietet, daß auch dem schwersten Verbrecher eine Verteidigung zur Seite zu stehen hat. Wie sehr auch dieser Prozeß die Leidenschaften aufgeregt und die öffentliche Meinung mit Entsetzen erfüllt hat, ich werde mit dem Mute freier Überzeugung meines Amtes walten, in der bestimmten Erwartung, daß Einflüsse des Tages, Vorurteile, Strömungen, die mit dem Rechte nichts zu tun haben, Ihre Auffassung, verehrte Herren, nicht erschüttern werden und daß die Gerechtigkeit niemals dem Rache triebe die Herrschaft abtreten wird. Die Hauptfrage, die sich mir aufdrängt, ist : Wie

war es möglich, daß Karl Schenk, der bis zum vorigen Jahre, obwohl stets im bittersten Kampfe um ein erbärmliches Dasein begriffen, niemals um Haaresbreite von dem Wege rechtschaffener Arbeit abgewichen ist, der lieber mit seiner Familie hungerte, als daß er sich an fremdem Eigentum vergriff, der bis vor Jahresfrist vor keinem Ehrenmann zu erröten brauchte, wie war es möglich, daß dieser Karl Schenk plötzlich mit so furchtbaren Mordgesellen gemeinschaftliche Sache machte und zum Raubmörder werden konnte ? Tief in das Innere des Angeklagten muß man schauen, um zu begreifen, daß übermächtige Einflüsse ihn auf die Bahn des Verbrechens gedrängt haben. Ist man aber davon überzeugt, dann erscheint Karl Schenk einer mitleidigen, milden, ja gnädigen Beurteilung würdig. Ich kenne, meine Herren Richter, den grausen Spruch, den das strenge Recht Sie anweist, über Karl Schenk zu sprechen. Nichts wäre geschmackloser, als das Gesetz über die Todesstrafe im Augenblick, da es angewendet werden soll, zu kritisieren, oder gar alle theoretischen Gründe anzuführen, aus denen dieses schwerste Strafmittel seit einem Jahrhundert von den edelsten und beredtesten Vorkämpfern für Humanität und Fortschritt bekämpft wird. Allein, ich kenne auch das schöne Recht, das im § 341 des Strafverfahrens begründet ist, zugleich eine Pflicht der Menschenliebe, vermöge welcher Sie nach der Verkündigung des Todesurteils die Frage in Erwägung ziehen werden, ob Karl Schenk der Begnadigung würdig erscheint. Wenn es richtig ist, daß in keinem Menschen der sittliche Wille erstorben, daß niemand absolut schlecht ist, das heißt allen sittlichen Wert verloren hat, wenn die größten Übel und Verbrechen den Glauben an den Genius der Menschheit nicht zu verwirren imstande sind, so darf ich mit vollem Rechte um Gnade für Karl Schenk bitten, zumal eine große Anzahl Milderungsgründe für ihn spricht. Ich erachte es für meine heilige Pflicht, noch auf die schuldlose Familie des Angeklagten hinzuweisen, dessen Verwandte überall geachtete und ehrenvolle Stellungen in der bürgerlichen Gesellschaft einnehmen. Ich weise auf den namenlosen Schmerz seiner Frau und seiner vier unglücklichen Kinder hin, die für immer dem bittersten Elend preisgegeben sind. Um der unglücklichen Kinder des Angeklagten willen bitte ich Sie ganz besonders, meine Herren Richter, um Ihre Milde. Ich gebe der Überzeugung Ausdruck, daß der bejammernswerte Verirrte, so furchtbar auch seine Taten sind, den die Gesellschaft mit Recht von sich stößt, in den Armen der Gnade noch einst geraten könnte.

Die Angeklagten erklärten auf Befragen des Vorsitzenden, daß sie nichts mehr zu sagen haben.

Nach mehrstündiger Beratung des Gerichtshofes verkündete der Vorsitzende, Landesgerichtspräsident Graf Lamezan folgendes.

Urteil :

Im Namen Seiner Majestät des Kaisers.

Das Kaiserlich-Königlich Landesgericht in Wien als Strafgericht hat für Recht erkannt : Es sind Hugo Schenk und Karl Schloßarek des Verbrechens des meuchlerischen Raubmordes, des Verbrechens des versuchten meuchlerischen Raubmordes und des Verbrechens des Raubes, Hugo Schenk auch des Verbrechens der Mitschuld am Diebstahl, Karl Schenk des Verbrechens des meuchlerischen Raubmordes, der Mitschuld am Raube und der Teilnahme am meuchlerischen Raubmorde schuldig und werden auf Grund des § 136 des Strafgesetzbuches verurteilt zum Tode durch den Strang.

Auch hat der Gerichtshof, gemäß der gesetzlichen Bestimmung, folgende Reihenfolge in der Vollstreckung des Urteils

angeordnet : 1. Karl Schenk, 2. Karl Schloßbarek und zuletzt Hugo Schenk. Die Verurteilten werden, und zwar Hugo Schenk und Schloßbarek zu gleichen Teilen zum Ersatz von 77 Florins an Franz Podbera, von 170 Florins an Franz Bauer, von 476 Florins an die Erben der Josefine Timal - alle drei Verurteilte zum Ersatz von 1.260 Florins, 60 Kronen an die Verlassenschaftsinstanz nach Katharina Timal, von 1177 Florins, 1189 Florins und 25 Florins an den Kurator der Theresia Ketterl verurteilt. Die Kosten des Verfahrens und des Strafvollzuges haben die Verurteilten zu tragen.

Auf Befragen des Vorsitzenden erklärten die Verurteilten, daß sie keine Rechtsmittel einlegen werden.

Die Verurteilten, die das Urteil sämtlich mit ziemlicher Ruhe angehört hatten, wurden darauf, unter lauten Verwünschungen des Publikums, abgeführt und einige Wochen später hingerichtet.

Literatur

Proceß des Mädchenmörders Hugo Schenk und seiner Genossen, verhandelt in Wien im März 1884 vor dem Ausnahmegerichte. Nach authentischen Berichten bearbeitet. Wien (1883) .

Moriz Benedikt. Rudolf Frank : Anthropologischer Befund bei dem Mörder Hugo Schenk, in : Wiener Medizinische Blätter, XIV. Jahrgang, Nr. 1 (1885) .

Ludwig Altmann. Hugo Schenk und seine Genossen. (Aus dem Archiv des grauen Hauses - Eine Sammlung merkwürdiger Wiener Straffälle, Band 2.) Wien-Leipzig-München (1925) .

Egon Erwin Kisch. Eine Frau, die auf Hugo Schenk wartet. , in : Derselbe : Prager Pitaval. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Herausgeber von Bod Uhse und Gisela Kisch, Band II/2, Aufbau, Berlin/Weimar (1975) ; Seiten 34-44.

Bernhard Purin. Hugo Schenk - Ein Heiratsschwindler und Serienmörder zu Besuch in Rosenberg, in : Horner Kalender, Verlag Ferdinand Berger & Söhne (2015) ; Seiten 93-103.

Michæl Kirchschrager. Der Mädchenmörder Hugo Schenk. Historische Kriminal-Bibliothek, Band I.

Emilie von Binzer

Having made the break with Saint-Florian, Anton Bruckner now embarked on a career as a professional musician. It would appear that he had no difficulty in quickly becoming involved in Linz's social life and, certainly in the 1860's when his 1st important large-scale compositions were written, becoming a highly-regarded member of the community. Elisabeth Maier gives credence to the possibility of a musical post for Bruckner in the Court of Emperor Maximilian (Emperor Franz-Josef I's younger brother) in Mexico in the 1860's, inasmuch as Maximilian had a strong connection with Linz. He was a close friend of Emilie von Binzer, who had a salon in Linz which Bruckner occasionally frequented. This certainly explains Bruckner's interest in Maximilian's ultimately tragic « Mexican adventure » .

Emilie von Binzer (« née » von Gerschau) .

Pseudonym : Ernst Ritter.

Birthdate : 6 April 1801, in Berlin.

Death : 9 February 1891, in Munich.

Family

Daughter of Peter von Gerschau et Karoline Henriette von Gerschau.

Sister of Maria von Flotow.

Wife of August Daniel von Binzer.

Mother of Klara Louise Georgine von Colomb ; Karl Heinrich Friedrich von Binzer ; Alexandrine von Binzer et Marie Charlotte Friederike von Binzer.

22 July 1823 : Aged 22, Emilie gives birth to Klara Louise Georgine von Colomb Flensburg, in Schleswig-Holstein (Germany) .

...

Emilie von Gerschau était la fille du fils adoptif (certains disent du fils naturel) de Pierre Biron, duc de Courlande, Gerschau, d'un an et demi plus âgé que Wilhelmine, donc né en 1779, que le duc avait emmené avec lui à Berlin quand il avait dû quitter la Courlande et qu'il avait fait élever à l'Académie militaire de Berlin. À la mort du duc, en 1800, il eut le même tuteur que les filles du duc, le poète von Gocklingk et celui-ci trouva commode de le déclarer majeur en même temps que ses pupilles, majeures par leur mariage. Il hérita d'une belle somme, se maria à 21 ans avec une jeune fille pauvre de 15 ans, fréquenta la société et la maison du prince prussien Louis Ferdinand « qui n'avait rien d'une école pour jeunes gens » , dit Emilie. On y jouait en effet beaucoup d'argent et les 2 jeunes gens firent tant et si bien qu'ils dilapidèrent au jeu l'héritage et qu'en 1806, ils n'avaient plus rien. Ils repartirent en Courlande, qui faisait depuis 1796 partie de la Russie, avec 2 de leurs enfants nés après Emilie pour se refaire une existence et laissèrent Emilie à Wilhelmine. Il semble qu'à l'époque, c'était chose courante.

Emilie épousa, le 22 juin 1822, à Sagan un docteur en philosophie, un intellectuel donc, chanteur et barbu, August Daniel von Binzer que l'on avait fait venir d'Altenburg à Löbichau pour chanter ! Il avait une très belle voix de ténor, il appartenait à ces corporations estudiantines qui effrayaient tant l'aristocratie, organisaient des fêtes à la Wartburg et jouèrent un si grand rôle en 1848. Mais l'amour est aveugle et Emilie en fait un portrait touchant 50 ans après. Il était d'une beauté éblouissante, brun, avait une belle barbe et des dents blanches superbes, originaire de Kiel en

Schleswig-Holstein, il parlait le dialecte des gens du nord. Il plut aussi à Wilhelmine et elle ne fit aucune difficulté pour autoriser leur mariage qui fut heureux. Elle ne parle pas de sa famille, sinon qu'elle a eu une fille. Emilie reproduit une lettre de Wilhelmine à ses propres parents pour leur faire part de l'événement et demander leur consentement, ce qu'ils firent sans difficultés. Elle reçut une dot de Wilhelmine, car le fiancé n'avait pas de fortune.

Elle était née le 6 avril 1801, à Berlin, elle a donc 71 ans quand elle se met à écrire. Ce qui l'a décidée, c'est de lire le livre qu'elle avait reçu en Styrie dans sa maison de campagne, des souvenirs de Gustav von Parthey, son ami de jeunesse. Le ton est parfois teinté de naïveté (à l'époque, trop jeune, elle n'était pas mise au courant des intrigues et des machinations politiques) de beaucoup d'humour quand elle fait le portrait des personnes qu'elle a connues et aussi de beaucoup de nationalisme. Elle écrit en 1872, c'est-à-dire juste après la guerre franco-allemande et la défaite de Napoléon III. On y trouve de nombreuses remarques anti-françaises, surtout quand elle parle de la pauvre Dorothee de Talleyrand-Périgord, jeune sœur de sa mère adoptive, livrée sans défense en mariage à ce français, neveu de Talleyrand, en plus un catholique ! et en pleine époque des guerres napoléoniennes ! heureusement, ajoute-t-elle, Dorothee est redevenue bonne allemande après la mort de Monsieur de Talleyrand en rejoignant sa patrie, Sagan en Silésie.

Elle-même est, avant tout, une bonne allemande, protestante et patriote et elle le proclame souvent avec des citations de poètes allemands.

...

Emilie von Binzer : « Drei Sommer in Löbichau » - Trois étés à Löbichau (1819-1820-1821) , Spemann, Stuttgart (1877) .

Ce livre de souvenirs, paru en 1877 à Stuttgart chez Wilhelm Spemann, a été écrit par Emilie von Binzer, en 1872, la fille adoptive de Wilhelmine de Sagan (1781-1839) , élevée par elle depuis l'âge de 5 ans en même temps que 2 autres « sœurs » : Marie, de 4 ans plus jeune ; et Clara, du même âge qu'Emilie, morte en 1818 en Italie.

...

Emilie von Gerschau, verheiratete Binzer : Emilie erhielt am Hofe ihrer Tante, der Herzogin von Sagan, die bestmögliche Erziehung und Bildung. Nach ihrer Heirat mit Freiherr August Daniel von Binzer, einem Musiker und Liederschreiber, lebten sie in Wien. In ihrem biedermeierlichen Salon verkehrten Künstler, Literaten und Politiker. 1848 folgte das Ehepaar Adalbert Stifter nach Linz und bezog das Eckhaus Promenade - Klammsstraße. Der Salon Binzer wurde zum Treffpunkt der Linzer Gesellschaft und illustrier Gäste aus Wien. Emilie schrieb selber einige Werke, die auch am Burgtheater ausgeführt wurden. Als literarische Beraterin stand sie keinem Geringerem als Erzherzog Maximilian, dem Bruder Kaiser Franz-Josefs, zur Seite. Kurz vor seiner Abreise nach Mexiko besuchte er Emilie in Linz, nach seiner Hinrichtung 1867 erreichte sie sein Abschiedsbrief.

1868 starben Stifter und Daniel Binzer, Emilie übersiedelte zu ihrem Sohn nach München, wo sie noch im hohen Alter

das Interesse des Bayernkönigs Ludwig II. erweckte. Kurz vor ihrem 90. Geburtstag verstarb sie.

...

Emilie Henriette Adelheid von Binzer, geborene von Gerschau (Pseudonym : Ernst Ritter) , Dramatikerin, Epikerin : Geboren 6. April 1801 in Berlin ; gestorben 9. Februar 1891 in München (Bayern) .

Emilie Binzer wuchs bei ihrer Tante väterlicherseits, Wilhelmine Herzogin von Sagan (1781-1839) auf, die eine Liaison mit Metternich (1773-1859) hatte und zwischen 1809 und 1815 einen bedeutenden politischen Salon in Wien führte. 22. Juni 1822 Heirat mit August Daniel Freiherrn von Binzer (1793-1868) ; drei Töchter, zwei Söhne.

Die ersten Jahre ihrer Ehe verbrachte Emilie von Binzer in verschiedenen Städten, 1849 folgte sie Adalbert Stifter (1805-1868) nach Linz, wo sie bis 1870 lebte. Zwar gehörte sie selbst nicht zu den literarischen Größen ihrer Zeit, doch in ihrem Salon verkehrten bedeutende Persönlichkeiten aus Politik und Literatur.

1871 zog sie zu ihrem Sohn nach München, wo sie die letzten 20 Jahre ihres Lebens verbrachte.

...

Die Schriftstellerin Emilie von Binzer, geborene Emilie Henriette Adelheid von Gerschau, lebte von 1801 bis 1891. Sie war Schriftstellerin und schrieb Werke, die im Burgtheater in Wien aufgeführt worden sind. Weil damals viele Leute glaubten, daß Frauen nicht gut schreiben könnten, veröffentlichte sie ihre Werke unter einem Decknamen, einem Pseudonym. Sie nannte sich Ernst Ritter.

Emilie von Binzer lebte gemeinsam mit ihrem Mann, einem Dichter und Liederkomponisten, von 1848 bis 1868 in Linz im Eckhaus Promenade - Klammstraße.

Hier richtete sie einen Salon ein, der für die Linzer Gesellschaft und hohe Wiener Gäste ein wichtiger Treffpunkt wurde. Sie veranstaltete als Gastgeberin Konzerte, Lesungen und Schauspiele und man diskutierte viel über Literatur und Musik.

Emilie von Binzer war äußerst gebildet und hatte viele einflussreiche und bedeutsame Menschen in ihrem Freundeskreis. Sie beriet den Erzherzog Maximilian, der später Kaiser von Mexiko wurde, in literarischen Dingen. Zu ihrem Freundeskreis zählten Adalbert Stifter, Franz Grillparzer, der Maler Moritz von Schwind und zahlreiche Menschen aus Politik und Adel. Sie förderte viele Künstler, die von dem Kulturleben in ihrem Salon profitieren konnten.

Nachdem viele ihrer Freunde und schließlich auch ihr Gatte gestorben waren, zog sie im Alter nach München. Ihr zu Ehren wurde im Stadtteil Bindermichl-Spallerhof eine kleine Straße nach ihr benannt, der Binzerweg.

...

Emilie von Binzer, geborene Emilie Henriette Adelheid von Gerschau, Pseudonym Ernst Ritter (geboren 6. April 1801 in Berlin ; gestorben 9. Februar 1891 in München) war eine adelige Schriftstellerin.

Ihr Vater Freiherr von Gerschau war ein unehelicher Sohn des kurländischen Herzogs Peter von Biron und russischer Generalkonsul in Kopenhagen. Emilie wurde am Hof ihrer Tante, der Herzogin Wilhelmine von Sagan, aufgezogen und erhielt dort die bestmögliche Erziehung und Bildung.

1822 lernte sie August Daniel von Binzer kennen, der einer Einladung ihrer Tante zu einer literarisch-musischen Veranstaltung im Schloß gefolgt war. Nach ihrer Hochzeit noch im selben Jahr lebte das Ehepaar und andre in Venedig, Köln, Leipzig (wo August Daniel von Binzer als Redakteur für die « Zeitung für die elegante Welt » arbeitete) , kurz in Augsburg und schließlich übersiedelte die Familie 1845 nach Wien. Die Dame des Hauses führte, so wie bereits zuvor in Leipzig, einen biedermeierlichen Salon, in dem Künstler, Literaten und Politiker ein und aus gingen.

Das mit Freiherr von Zedlitz befreundete Ehepaar beschloss an einem österreichischen Alpensee gemeinsam ein Haus zu bauen. Die Wahl fiel auf Altaussee, wo im Jahr 1847 mit dem Bau des « Seehauses » (später « Parkhotel ») begonnen wurde. Im Jahr 1848 folgte das Ehepaar Adalbert Stifter nach Linz, wo sie im Winter das Eckhaus Promenade - Klammsstraße bewohnten, im Sommer aber in Altaussee lebten. Ihr Salon wurde hier der Treffpunkt der Linzer Gesellschaft sowie gehobener Wiener Gäste.

Emilie von Binzer schrieb einige Werke, welche auch am Burgtheater aufgeführt wurden und stand Erzherzog Maximilian literarisch beratend zur Seite. Dieser besuchte sie noch kurz vor seiner Abreise nach Mexiko und sie erhielt nach seiner Hinrichtung einen Abschiedsbrief.

Nachdem 1868 ihr Gatte und auch Adalbert Stifter verstorben waren übersiedelte sie zu einem ihrer Söhne nach München, wo sie im 90. Lebensjahr verstarb.

...

Emilie von Binzer war seit Kindheitstagen an die große Gesellschaft gewöhnt. Ihre Pflegemutter, die Herzogin Wilhelmine von Sagan, bekannt als die « First Lady » des Wiener Kongresses, hatte sich auf ihrem Schloß in Sachsen mit berühmten Männern umgeben, zu denen sogar Goethe, der berühmte Maler Anselm Feuerbach und Theodor Körner gehörten. Dies machte auf die junge Komteß Emilie einen großen Eindruck, sie selbst fiel durch überragende Intelligenz im allgemeinen auf.

Jahre nach ihrer Vermählung mit August Daniel von Binzer 1822, übersiedelten beide nach Wien, von dort kam ihre literarische Neigung voll zur Geltung. Unter dem Pseudonym « Ernst Ritter » veröffentlichte sie eine Novellesammlung « Mohnkörner » . Mit dem Buch « Drei Sommer im Löbichau » vermittelte sie der Nachwelt eine aufschlussreiche Schilderung der gesellschaftlichen Verhältnisse am Ende der Napoleonischen Ära. Sie verfasste viele Novellen und errang bei einem Preiswettbewerb des « Österreichischen Lloyd » einen zweiten Platz.

Adalbert Stifter fand ihre Erzählungen « wunderschön », Theodor Storm und Franz Grillparzer zollten ihr Anerkennung.

Der Salon Binzer galt in Linz und später in Wien als ein Mittelpunkt des künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens. Die größten österreichischen Klassiker und Romantiker gaben sich dort ein Stelldichein.

Zum Freundeskreis Zedlitz gehörend, entschloß man sich (über Rat Adalbert Stifters) ein Haus in Altaussee zu erwerben. So wurde das Haus Fischerndorf Nummer 39 und Fischerndorf Nummer 59 erworben. Freiherr von Zedlitz und Familie von Binzer verband eine enge Freundschaft und der vornehme und große Bekanntenkreis wurde nach Altaussee nachgezogen. Sie kann mit ihrem Freundeskreis zu Recht als Begründerin der « literarischen Sommerfrische » in Altaussee angesehen werden.

Von großer Bedeutung war folgendes Ereignis :

Erzherzog Maximilian, Bruder des Kaisers Franz Josef I. , suchte eine Beraterin zur Durchsicht seiner Reiseberichte, Tagebücher und Gedichte und über persönliche Empfehlung Grillparzers fiel die Wahl auf Emilie von Binzer.

Sie wurde dem Kaisersproß eine mütterliche Freundin und er empfand tiefe Verehrung für sie. Im Schloß Miramare war ihr Bildnis auf dem Schreibtisch des Kaisers zu sehen. Er war auch in Altaussee bei Emilie von Binzer zu Besuch und richtete viele Briefe an sie an die Altausseer Adresse.

Maximilian, der als unglücklicher « Kaiser von Mexico » in die Geschichte einging, schrieb er aus Queretaro, bevor er von den Republikanern 1867 zum Tode verurteilt und erschossen wurde, an Emilie Binzer folgenden Brief :

« Verehrte Baronin ! Noch einmal sei es mir vergönnt, bevor ich schuldlos einem unverdienten Tod entgegehe, einige Zeilen an Sie zu richten, um Ihnen mit ganzer Innigkeit und voller Seele für die mir stets liebeich bewiesene Freundschaft und meinem Herzen so wohltuende Anhänglichkeit zu danken. Möge Gott Ihnen, verehrte Frau Baronin, und Ihrer werten Familie Glück und Frieden schenken. Indem ich Sie bitte, Ihre werte Familie nochmals herzlichst zu grüßen, verbleibe ich Ihr Ihnen aufrichtig ergebener Maximilian ! »

Innerhalb weniger Monate verlor Emilie von Binzer jene Meschen, die ihr am liebsten waren. Nach dem Tode Maximilians verstarb Adalbert Stifter und wenige Wochen später, am 20. März 1868, ihr Gatte.

Nach dem Tode des Vaters haben die zwei Häuser in Altaussee der Sohn Karl von Binzer, der verwitwet war und zwei Söhne besaß, übernommen. Das Haus Fischerndorf Nummer 59, das sein Vater für Karl von Binzer als Atelier erbauen ließ, baute Karl als Villa aus, damit er jedem seiner Söhne ein bewohnbares Haus hinterlassen konnte. Adolf Christian, der deutscher Offizier geworden ist, erhielt Fischerndorf Nummer 39 und August von Binzer, bayrischer Regierungsbeamter, übernahm Fischerndorf Nummer 59. Als Folge des Ausgangs des ersten Weltkrieges wurde in Deutschland von Beschlagnahme aller ausländischer Vermögen für Reparationsleistungen gesprochen, weshalb sich die Brüder von Binzer zum Verkauf ihrer Villen entschlossen. Ernst Königsgarten kaufte das einstige Atelier und Rudolf

Stiassni das Haus Nummer 39.

Als Sommergast war Emilie von Binzer bis 1878 Altaussee immer treu geblieben, ihr Augenlicht wurde immer schwächer und daher das Reisen zu beschwerlich. Kurz nach ihrem 90. Geburtstag schloß sie am 9. Februar 1891 in München für immer ihre Augen.

Kinder

Dem Ehepaar wurde innerhalb der ersten sieben Ehejahre fünf Kinder geboren : 1823 Klara in Flensburg (heiratete später Enno von Colomb) ; 1824 Karl Heinrich Friedrich ; und 1825 Marie in Glücksburg ; 1827 August ; und 1829 Alexandrine in Kiel.

Werke

Die Gauklerin. Drama in 5 Aufzügen (um 1846) .

Charaktere. Erzählungen. Herzabek, Prag (1855) .

Karoline Neuber, ein Lebensbild aus dem vorigen Jahrhundert. Wallishausser, Wien (ohne Jahr) .

Drei Sommer in Löbichau 1819-1921. Speemann, Stuttgart (1877) .

Ehrungen

1982 wurde in Linz der Binzerweg nach ihr benannt, eine von der Thürheimerstraße in nördlicher Richtung verlaufende Sackgasse.

...

Nachdem Maximilian am 12.06.1863 schon entschlossen schien, dem Rufe Napoleons III. zu folgen, trat nochmals eine Verzögerung ein, und erst am 09.04.1864 fällt er seine Entscheidung. Ob auch Briefe wie der folgende zu dieser Verzögerung beigetragen haben ?

Gestern schrieb mir Kolb folgendes :

« Von dem Erzherzog Max, den Sie so sehr rühmen, wünschte ich von ganzem Herzen, daß er nicht nach Mexico ginge ... so lange aber noch eine Möglichkeit ist, daß er zurücktrete, wollen wir auch den Schein vermeiden daß wir sein Unternehmen billigen. »

Ich schreibe dies Euer kaiserlichen Hoheit, weil es aus der Feder eines der edelsten Männer kommt, die ich im Leben

kennen gelernt habe, eines Mannes an dessen politischer Einsicht auch nicht zu zweifeln ist ...

Entgegen dieser politischen Einsicht vieler seiner Freunde reiste Maximilian am 14.04.1864 über den Atlantik. Daß ihm inzwischen seine literarische Beraterin längst zur Freundin geworden war, beweisen die langen Briefe, die er ihr im Trubel der politischen Ereignisse aus der Neuen Welt schrieb. Als sich das Jahr seiner Kaiserkrönung dem Ende zuneigte, schrieb der Herrscher über die trauten unvergeßlichen Stunden von Miramar, die ihm vor die Seele traten. Wie oft denke ich jener Zeit, wo wir so glücklich waren, Sie im stillen Gartenhause bewirthen zu können. Auch in den folgenden Briefen spiegelt sich die uneingestandene Sehnsucht nach dem von ihm einst so gering geschätzten Europa, die wohl nicht zuletzt von der Sehnsucht nach seinen treuen Freunden genährt wurde. Die politischen Schwierigkeiten drückten den Kaiser nieder, doch fand er ein Gegengewicht in seiner ungebrochenen, warmen Begeisterung für die südliche Natur. Noch immer sendet er der Baronin « Reiseskizzen », allerdings nur in der enthusiastischen Naturschilderung seiner Briefe. Auch vom mexikanischen Volk und seinen nationalen Festen vermittelt er farbenprächtige Eindrücke.

Der Kaiser setzte Emilie auch seine politischen Gedanken auseinander, wenn er sie auch, wie übrigens alle seine Freunde und selbst seine Familie, kaum in die eigene bedrückende Situation eingeweiht hat. Noch am 18.06.1866 schrieb er ihr etwa : Wir leben hier alle wohl und gemüthlich. Nach der Schlacht von Königgrätz setzte er sich mit der aktuellen politischen Situation in Europa, mit Philosophie und Weltgeschichte in einer Art auseinander, die ein tiefes Verständnis bei der Baronin voraussetzen läßt. Tatsächlich hat sie ihm in ihren « unpolitischen » Briefen recht viel von der damaligen brisanten Situation vermittelt, was Maximilian zu den Worten veranlaßte :

Alles was Sie mir über Politik und Zeitverhältnisse schreiben interessiert mich jetzt doppelt, da Sie zu den wenigen gehören, die ein klares unbefangenes Urtheil haben, eine Gabe, die in den jetzigen Wirren immer seltener wird.

Maximilian bezieht sich hier auf ihren Brief vom 25.04.1866, in dem die emanzipierte Freifrau ihm ihre recht eigenständigen und sicher unkonventionellen Ideen über die Lage des vielgeteilten Deutschland mitteilt. Jeder ihrer Briefe enthält hochinteressante Gedanken und Auseinandersetzungen, die längere Ausführungen verdienten. Zeitgeschehen, Kultur, Politik und geistiges Leben verbinden sich hier zu eindrucksvollen Zeitskizzen, die durch pointierte oder markante Sätze eine besondere Prägung erhalten. Ob sie über die Anfänge des Wahnsinns bei Lenau schreibt und einen Bogen zum damaligen Bayemkönig spannt : Ob etwas ähnliches in den Extravaganzen des jungen Königs Ludwig II. zu suchen ist, wissen die Götter, oder ob sie vom hellwachen Zustand der Österreicher spricht und damit auch ein Thema ihres Freundes Grillparzer berührt, oder ob sie meint, daß die Österreicher im wesentlichen von der übrigen Welt getrennt seien und auch die ihre « pour le meilleur des mondes » halten, immer sind ihre Briefe auch für den heutigen Leser lesenswert.

Der letzte Brief des Habsburger Kaisers an die Baronin beweist seine Seelengröße ; am festgesetzten Tage seiner Erschießung, die dann um drei Tage verschoben wurde, schrieb er ihr am 16. Juni 1867 folgenden Abschiedsbrief :

« Verehrte Baronin !

Noch einmal sei es mir gegönnt, bevor ich schuldlos einem unverdienten Tode entgegengebe, einige Zeilen rasch an Sie

zu richten, um Ihnen mit ganzer Innigkeit und voller Seele für die mir stets liebevoll bewiesene Freundschaft und meinem Herzen so wohltuende Anhänglichkeit zu danken. Möge Gott Ihnen, verehrte Frau Baronin, Ihre edlen Gefühle lohnen und Ihnen, verehrte Frau Baronin, und Ihrer wertvollen Familie Glück und Frieden schenken. Indem ich Sie bitte, Ihre wertvolle Familie nochmals herzlichst zu grüßen und meine Seele Ihrem frommen Gebete empfehle, verbleibe ich Ihnen aufrichtig ergebener.

Maximilian. »

Emilie von Binzer hat dem Kaiser auch nach seinem Tode die Treue bewahrt. Ein schönes Denkmal setzte sie ihm in dem bereits erwähnten Gedenkartikel in der « Allgemeinen Zeitung », in dem sie eine zugleich liebevolle und gerechte Charakterskizze Maximilians entwarf. Es entsprach auch dem dichterischen Gemüt des Kaisers, wenn sie seinen grausamen Tod poetisch zu verklären wußte. Sie zitiert aus seinem vielleicht schönsten Gedicht « Auf einem Berge möcht' ich sterben » :

Ich möchte nicht im Thal verderben,
Den letzten Blick beengt von Zwang

und schreibt : Sein Wunsch ist erfüllt worden. Sie hatte recht, denn Maximilian starb zu Querétaro auf dem « Glockenhügel », beim Sonnenaufgang, die Augen der Sonne angewendet, die er so sehr liebte, die Wangen von ihren Strahlen geröthet, das Bild seiner Mutter « mit der Seele suchend » nach zwanzig Sekunden langem Kampf.

Franz Grillparzer und Emilie von Binzer

Über die Beziehungen unserer Dichterin zu ihrem großen Zeitgenossen besitzen wir aus ihrer eigenen Hand einen umfangreichen Aufsatz, der zusammen mit Zitaten aus ihren Briefen die Grundlage für dieses Kapitel liefert. Die meisten Briefstellen werden hier zum ersten Male veröffentlicht ; das mag für die Grillparzer-Forschung von Interesse sein.

Das erste Zusammentreffen Emilie Binzers mit dem Dichter fand im Jahre 1846 in Wien statt : im Salon Zedlitzens lernte sie im Beisein Eichendorffs die beiden größten österreichischen Dichter des Biedermeiers kennen, Stifter und Grillparzer. Die Wiener Jahre der Baronin boten ihr Gelegenheit, ihre seit früher Jugend schwärmerische Verehrung für Grillparzer durch freundschaftliche Bande zu krönen. Nach ihrer Übersiedlung in die oberösterreichische Hauptstadt 1849 bereicherten ihre Besuche bei dem Dichter jeden ihrer Wiener Aufenthalte. Aus ihren Briefen an Zedlitz ist zu ersehen, daß es hierbei keiner Voranmeldung bedurfte. Sie suchte Grillparzer in seinem Büro auf oder daheim ; hatte sie ihn nicht angetroffen, so hinterließ sie ihm ein « Brieferl » mit der suggestiven Mitteilung, daß er sie am folgenden Tag um 10 Uhr besuchen könne - was er dann immer tat. Manchmal traf Emilie den Gesuchten schon vorher bei gemeinsamen Freunden. Grillparzer empfing sie immer sehr herzlich, und sie verbrachte meist einige Stunden bei ihm. Die Baronin schreibt in ihrem Erinnerungsaufsatz :

... nie verließ ich ihn, ohne den Eindruck mitzunehmen, daß er der größte und weiseste Mensch sei, der mir je begegnet ist ; auch über politische Zustände sprach er wie ein Seher.

Bei einem dieser Besuche diskutierte man auch die Novellen für das Preisausschreiben des „ Österreichischen Lloyd “, bei dem Grillparzer einer der Preisrichter war und Emilie von Binzer die « Anna Marie » eingesandt hatte.

Nichtsahnend lobte und tadelte der Dichter - aber reizend sein spaßhafter Zorn, als ich ihn wiedersah und er das Geheimnis wußte und sich besann, ob er mir auch etwas Unangenehmes gesagt hatte.

Eine der « high-lights » der Gespräche bildeten sicher die Erörterungen über eigene Werke. Der Dramatiker gab der Dichterin unschätzbare Anregungen und Kritik, ihre Theaterstücke betreffend. Emilies « Karoline Neuber » hat ihm besonders gefallen, war wir schon aus dem S. 85 zitierten Brief der Baronin an Heinrich Laube schließen können. Den einzigen schwachen Punkt des Dramas, den Schluß, hätte Grillparzer gern geändert gesehen, das Übrige aber reißt ihn zur Begeisterung hin. Er gesteht Zedlitz, daß ihn seit Jahren in der deutschen Literatur kaum etwas so sehr interessiert habe, lobt den hohen Verstand, verbunden mit der richtigen Empfindung und größter Gewissenhaftigkeit der Behandlung, die sich nicht ein Wort erlaubt, das nicht ein Nachklang vom Tone des Ganzen wäre. Auch über die Prosa der Binzer äußert sich Grillparzer positiv, was sehr hoch zu werten ist: das ehrliche Urteil des Dichters auch den Arbeiten von Freunden gegenüber ist bekannt.

Wie vertraut Emilie mit diesem zweiten « Beamtdichter » war, beweist der Bericht eines ihrer Schützlinge, des jungen Forchhammer, den sie offenbar mit einem Empfehlungsschreiben zu Grillparzer geschickt hatte. Ihre Anweisungen, wo und wann er den großen Mann finden könne, hatten sich anscheinend als nicht ganz zutreffend erwiesen, und der Besucher schrieb (nach einer Darstellung seines « Irrweges » zu Grillparzer) halb humoristisch, halb ernst an die Freifrau :

Nun könnten Sie aber meinen, ich sei zu einem wildfremden Menschen gekommen und nicht zu Grillparzer - aber ich habe ihn mit Ihrem Briefe confrontirt, und es war Alles wie Sie es mir sagten.

Offenbar hatte die Baronin dem Besucher ihren Enthusiasmus für Grillparzer mitgegeben, denn nachdem sie diese Episode Zedlitz mitgeteilt hatte, fügt sie hinzu : Ist das nicht eine feine Art um seine Bewunderung für ihn auszusprechen ?

Der mit Emilie befreundete Moriz von Schwind erzählte ihr eine Anekdote über Grillparzer, die uns ebenfalls durch ihre umfangreiche Korrespondenz mit Zedlitz erhalten ist :

Schwindt erzählte mehrere Züge von Grillparzer den er viel kennt und sehr liebt. Als Grillparzer ein Stück von Gutzkow gelesen hatte sagte er :

« Das ist doch außerordentlich schön und gut - auf einen Mann der so gar kein Talent hat ! »

Ist das nicht zum küssen !?

Dann sagte er einmal von einem anderen :

« Ich habe ihn schon viele Jahre als Esel verehrt ! »

Zedlitz war ein ebenso großer Verehrer Grillparzers wie Emilie. Als der große Dramatiker des Biedermeiers ihn wenige Tage vor seinem Tode das letzte Mal besuchte, soll der Sterbende nach Grillparzers Weggang zu seiner Freundin gesagt haben : Welch ein Mann ! Gegen den bin ich so groß (hier bezeichnete er zwischen Daumen und Zeigefinger eine Zolllänge) , während er in die Wolken reicht ! Grillparzer aber bekannte der Baronin, die Zedlitz mit zwei anderen Freundinnen in seiner Todeskrankheit pflegte : Es ist keine Phrase, wenn ich Ihnen sage, daß ich mich gern statt seiner auf sein Sterbebett gelegt hätte. Auf die Bitte Emilies verfaßte Grillparzer die Grabinschrift für seinen ehemaligen Freund aus der « Ludlamshöhle » , dem einstigen Treffpunkt der liberalen Dichter Österreichs : Er hat für Österreich gekämpft, gelebt und gesungen - doch sein Name geht weit über Österreichs Grenzen.

Eine äußerst interessante Stelle über Grillparzer enthält der Brief Emilie Binzers an Maximilian von Mexiko vom 22.12. 1865, der bis jetzt in der Literatur als umstritten gelten mußte, da er nur in einem unvollständigen Zeitungsabdruck vorlag. Durch die Auffindung des Konzeptes kann die Verfasserin nun nicht nur die Authentizität des Briefes beweisen, sondern auch eine für die Grillparzer-Forschung wichtige Korrektur des Abdruckes vorlegen.

Natürlich hab' ich auch Grillparzer aufgesucht ... Grillparzer selbst ist ganz zusammengegangen und halb taub - doch kann er noch etwas lesen, auf seinem Schreibtisch lag aufgeschlagen Lope de Vega ... aber er klagte sehr er sagt einmal in einem Gedicht :

« Was Ihr für Lieder haltet, es sind Klagen. »

Ich möchte jetzt fast sagen :

« was Ihr für Klagen haltet es sind Lieder. »

So edel gestaltet sich jedes Wort in seinem Munde.

Als die Baronin die Frage Grillparzers, ob sie dem Kaiser von Mexiko schreiben würde, bejahte, gab er, der von mit dem höchsten Orden seines Landes ausgezeichnet worden war, der Freifrau einige Worte für den Kaiser mit :

... sagen Sie ihm was ich von ihm denke ... sagen Sie ihm daß ich ihn bewundere und verehere. « Und wenn er sein Unternehmen nicht durchführen könnte » , denn er ist kein Gott und kann die Begebenheiten nicht lenken - so hat er sich einen Namen in der Geschichte gemacht, denn er hat das Zweckmäßigste gethan, und die weisesten Maßregeln ergriffen, die zu ergreifen waren ... aber alle Menschen von Einsicht werden eingestehen, daß er würdig war einen geordneteren Thron zu verwalten. « Sagen Sie ihm das Alles, von einem alten Manne der am Rande des Grabes steht » . Ich thue es hiemit, und wenn Euer Majestät nur halb so viel Verehrung für Grillparzer haben wie ich, und seine Einsicht nur halb so hoch stellen, so werden Ihnen diese Worte von ihm ein Schatz sein. Und so denken viele von den

besten.

Dem Kaiser von Mexiko waren Grillparzers Worte Wirklich ein kostbarer Schatz ; auf seinem Antwortbrief an die Baronin ist der Schatten der mexikanischen Tragödie sichtbar : er hätte sich über die schönen Worte ungemein gefreut, und Grillparzers Anerkennung bedeute ihm einen tiefen Wert. Sie sei ihm zugleich ein Ansporn für die Zukunft und gebe ihm neue Kraft zur Ausdauer. Mit seinem folgenden, letzten Satz dürfte er allerdings den greisen Dichter unterschätzt haben, denn der um seinen stürzenden Thron Ringende schreibt : Grillparzer ahnt gewiß nicht die große Freude, und den Trost, den er mir gegeben hat.

Die wenigen Briefe der Verehrerin Grillparzers an den Dichter gehören mit zum Gesamtbild dieser Beziehung. Am 03.05.1862 schickt sie ihm eine Abbildung des Ortes, wo Ihr Freund (Zedlitz) die glücklichsten Tage seiner reifen und späten Jahre verlebt hat. Man kann ziemlich sicher sein, daß damit Aussee gemeint war. Wenige Tage später bittet sie Grillparzer um sein Urteil über Josef Pollhammer, den sie von Zedlitz übernommen und bei ihm eingeführt hatte. Der junge Dichter war sowohl seiner Gönnerin als auch dem großen Dramatiker, der ihn als ein Vermächtnis Zedlitz' angenommen hatte, bis über den Tod hinaus dankbar.

Grillparzers Fragment « Esther » , bei einem Gastspiel der Bognar in Linz gegeben, zwang der Dichterin wieder die Feder in die Hand. Noch spürt man ihre Begeisterung : Dann fielen die Worte Ihres Fragments wie Perlen in mein Ohr. Emilie von Binzer deutet die Schwierigkeiten für den Dramatiker in der Anlage des Stückes beziehungsweise seiner Charaktere an, zugleich aber ist sie sicher, daß dies Grillparzer gemeistert hätte. Sie stellt die Frage, die sich seither viele vorgelegt haben, was wohl ein so großartig angelegtes Werk unterbrochen haben konnte. Ob wohl ihr anschließendes apodiktisches « statement » , daß es der Dichter nun nicht mehr vollenden Würde, Grillparzer doch noch zu neuer Arbeit daran aufstacheln sollte ? Emilie kennt den Dramatiker und seine Beziehung zur Klassik und zitiert Schiller : was du von der Minute abgeschlagen, bringt keine Ewigkeit dir mehr zurück.

Bekanntlich wurde Grillparzer zu seinem achtzigsten Geburtstag spät aber enthusiastisch gewürdigt. In diesem Jahr schrieb ihm die Freifrau, die ihn seit ihrer Jugend als größten Dramatiker ihrer Zeit verehrt hatte :

Was sind ihnen doch plötzlich die Schuppen von den Augen gefallen, um ihnen die große Neuigkeit zu sagen, daß der Dichter der Ahnfrau auch sonst noch etwas geschrieben habe. Und selbst diese Ahnfrau lass' ich nicht sdimähen. Ich habe ihrer ersten Aufführung als sechzehnjähriges Mädchen beigewohnt ; ich erinnere mich noch heut des Rausches von Lust und Entsetzen mit dem ich die Vorstellung verließ, und ganz Wien teilte ihn mit mir. Als alternde Frau hab' ich sie wiedergesehen ...

Damit hat Emilie Binzer ein Streiflicht auf die Grillparzer-Rezeption geworfen. Haben schon diese Worte kulturhistorischen Wert, so könnten es die folgenden aus ihrem Erinnerungsaufsatz noch mehr sein. Sie erzählt, daß ihr Grillparzer in ihrem letzten gemeinsamen Gespräch den Grund anvertraut habe, wieso er den Namen Katharina Fröhlich in « Ottokars Glück und Ende » niedergelegt habe. Aber nach diesem leicht kryptischen Hinweis schließt Frau von Binzer ihre Mitteilungen : Dies ist das Wenige, was ich von dem großen Dichter zu erzählen habe, und was andere nicht wissen.

Die obigen Ausführungen umfassen die späteren Jahre der Emilie von Binzer ; ihr Leben umspannte fast das ganze neunzehnte Jahrhundert mit seinen kulturellen Ausstrahlungen - von der Klassik und Romantik über das Biedermeier und den Realismus. Eine Gesamtdarstellung ihres Lebens soll demnächst veröffentlicht werden. Für das Linz der Stifter-Zeit ist die Freifrau sicher eine Schlüsselfigur, für den deutschen Sprachraum des neunzehnten Jahrhunderts ist sie eine Persönlichkeit, die vor allem durch ihre vielfältigen Beziehungen zu den Großen ihrer Zeit, als Anregerin und Vermittlerin bedeutungsvoll ist.

Via Artis Altaussee

Starten Sie den Themenweg « Via Artis » beim Kurpark Altaussee mit dem angeschlossenen Literaturmuseum Altaussee. Sie passieren die ehemalige Königsgarten-Villa, in der der Schriftsteller Friedrich Torberg (1908-1979) lebte und wirkte. Weitere Dichternamen sind mit den umliegenden Häusern verbunden : Adalbert Stifter, Ludwig Ganghofer, Emilie von Binzer, Carl von Binzer, Maximilian von Habsburg-Lothringen, Arthur Schnitzler, Raoul Auernheimer und so weiter.

Direkt beim Hotel Seevilla findet sich die Station, die sich mit dem deutschen Komponisten Johannes Brahms beschäftigt. In der « alten » Seevilla fand die Uraufführung seines Klaviertrios in C-Dur statt. Weitere Tonkünstler-Namen im Ausseerland : Gustav Mahler, Richard Strauß, Wilhelm Kienzl, Egon Wellesz, Max Haager und andere. Auf dem Brahms-Weg wandern Sie weiter Richtung Ortszentrum. An der Kirche vorbei geht es zur Seepromenade, wo Sie schon von weitem die Villa des Schriftstellers Jakob Wassermann (1873-1934) sehen können. Weitere Namen : Freiherr Christian von Zedlitz, Chlodwig Hohenlohe-Schillingsfürst, Ferdinand Leopold von Andrian-Werburg und sein Sohn Leopold von Andrian, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Hermann Bahr.

Für den nun folgenden Teil des Weges ist geeignetes Schuhwerk angeraten, denn der Arneth-Weg ist ein schmalerer Höhenweg im Wald, der nach circa 1.500 Metern zur Station Nummer V « Christl Kerry » oder « Großer Künstlerblick » führt. Kerry (1889-1978) bewohnte in der Nähe das « höchstgelegene Haus » in Altaussee. Hier tauchen weitere Namen auf : Jakob und Friedrich Gauer mann, Jakob Alt, F. Simony, Carl von Binzer, Carl Reinhold, Anton Filkuka, Katha Wallner, Moritz von Schwind. Ab hier führt der Weg sanft bergab in den Altausseer Ortsteil Posern. Hier erzählen herrschaftliche Häuser und Villen vom mondänen Glanz zu Zeiten der österreichischen Monarchie.

...

Der Wanderweg umrundet in seinem reizvollen Verlauf den Ortsteil Fischerndorf, führt den See entlang und auf den Fuß des Loser, vorbei an den Häusern und Feriendomizilen der Künstler. Der Weg hat fünf Stationen.

Von Station I nach Station II : Wegstrecke : circa 200 Meter Gehzeit.

Die Station Nr. 2 « Friedrich Torberg » befindet sich beim Haus Fischerndorf Nummer 59 (ehemals Königsgarten-Villa) . Torberg (1908-1979) lebte und arbeitete zeitweise in dieser Villa. Aber auch weitere Dichternamen sind mit den umliegenden Häusern verbunden : Adalbert Stifter, Ludwig Ganghofer, Emilie von Binzer, Carl von Binzer, Maximilian von

Habsburg-Lothringen, Arthur Schnitzler, Raoul Auernheimer und so weiter.

Schriftsteller und Literaten - Begründer der Sommerfrische in Altaussee

Gleichzeitig mit der Niederlassung des Adels zog Altaussee und das Ausseerland die Schriftsteller, Maler und Musiker immer mehr an. Überblickt man die Entwicklung des Ausseerlandes zur « Heimat der Schriftsteller » von der Mitte der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Bis in die Gegenwart, so kann man ganz bestimmte gesellschaftliche und literarische Kreise unterscheiden, die untereinander in mannigfacher Weise verbunden sind.

Beginnend mit den Vertretern der Biedermeier-Literatur, die seit der Niederlassung des Freiherrn Josef Christian von Zedlitz-Nimmersatt und der deutschen Familie von Binzer in Altaussee ein gesellschaftliches und künstlerisches Zentrum (wie in ihren Salons in Wien und Linz, in denen von Eichendorff, Grillparzer und Stifter verkehrten) im Ausseerland bildeten. Seit der Übersiedlung von August Daniel und Emilie von Binzer mit ihren Kindern von Köln nach Wien wurde die schon bestandene freundschaftliche Verbundenheit mit Zedlitz fortgesetzt.

Im Sommer 1846 bereiste das Ehepaar Binzer das erste Mal das Ausseerland und befolgte den Rat von Adalbert Stifter, sich am Altausseeer-See ein Haus zu bauen. 1849 hatten sich die Binzers das « Schmiedgütl » in Fischerndorf Nummer 39 erbaut. Daneben errichtete sich Maler Karl von Binzer sein Haus, das « die obere Binzer Villa » genannt wurde. Das Entzücken über diese wunderbare Landschaft teilten die befreundeten Familien miteinander und man beschloß, künftig gemeinsam die Sommermonate in Altaussee zu verbringen.

Emilie, geborene Baroness von Gerschau aus kurländischem Adel, hatte schon als Pflgetochter der Herzogin Wilhelmine von Sagan, der klugen und schönen Freundin Metternichs, auf deren Sommersitz in Löbichau gelernt, wie man einen Salon zum kulturellem Zentrum macht. Sie versammelte überall, wo sie war, bedeutende Menschen um sich. So bestand zwischen ihr und Kaiser Maximilian von Mexiko ein besonderes Vertrauensverhältnis. Neben den Literaten gingen auch Vertreter anderer Künste, Wissenschaftler und Politiker aus und ein.

Tagebuchauszug der Herzogin von Dino, im August 1850 bei den Binzer's zu Besuch :

« Ich komme von Aussee, wo die Niederlassung der Familie von Binzer und Zedlitz eine wahrhafte Idylle ist. Eine schöne Lage, frische Wiesen, ein malerischer See, tiefe Schatten, ein elegantes, einfaches, bequemes Haus von ländlichem Ansehen. Am Abend fährt jung und alt auf den See und vergnügt sich mit Liedern, deutschen Balladen, französischen Romanzen und spanischen Tanzweisen. Es ist ein Traum, oder besser gesagt, ein Märchen auf dem Boden der Wirklichkeit. »

In diesem Kreis war nicht jeder Literat, aber alle waren literarisch interessiert.

Auch Maximilian von Habsburg, der spätere, unglückliche « Kaiser von Mexiko », dessen Aufenthalte im Kreis der Binzers in Altaussee mehrfach bezeugt sind, darf zu den Autoren des Ausseerlandes gezählt werden, zumal Emilie von Binzer großteils hier in Altaussee kritische Korrekturen seiner Werke vornahm.

Man las sich, den Gesetzen der Biedermeiersalons folgend, eigene und fremde literarische Erzeugnisse vor. Das sachkundige Urteil der Freunde war damals wichtiger als die öffentliche Kritik und ermunterte oder verhinderte so manche Publikation. Auch Talente wurden im Kreis Binzer-Zedlitz entdeckt und gefördert.

Parallel ließ sich immer mehr Adel im Ausseerland nieder, die wiederum untereinander ein ähnliches gesellschaftliches Zentrum bildeten wie die Familien Binzer und Zedlitz. Die wichtigste Familie war jene des deutschen Reichskanzlers Fürst Chlodwig zu Hohenlohe-Schillingsfürst.

Mit dem Einzug dieser Familie in Altaussee « vollzog sich seit etwa 1870 einstruktureller, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Wandel ». Das Antlitz des damals noch kaum bekannten Dorfes erhielt eine neue Prägung. Höchste Persönlichkeiten kamen durch die fürstliche Familie nach Altaussee, Herrschaftsvillen wurden gebaut und für die damals sehr bescheiden lebende Altausseer Bevölkerung ergaben sich neue Arbeitsplätze und Verdienstmöglichkeiten.

Um die Jahrhundertwende beginnt sich jener Altausseer Kreis zu formieren, den man als « Dependance von Jung Wien » bezeichnete und dessen hervorragendste Vertreter Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) und Jakob Wassermann (1873-1934) gewesen sind.

Immer wieder fiel auch der Glanz gekrönter Häupter und ihrer Trabanten auf Aussee : schon 1850 weilte das griechische Königspaar, Otto I. und seine Gattin Amelie, 1861 war es die Königin von Sachsen in Begleitung der Mutter von Kaiser Franz-Josef, 1880 besuchte der deutsche Kaiser Wilhelm I. den Fürsten Hohenlohe-Schillingsfürst. Das österreichische Kaiserpaar, Franz-Josef und Elisabeth kam drei Monate nach seiner Vermählung, am 18. Juli 1854 und im darauffolgenden Jahr am 7. September 1855, am 11. August 1865 mit ihren Kindern Rudolf und Gisela nach Aussee. Kaiserin Elisabeth, genant « Sisi », eine große Naturfreundin, wanderte von Ischl durch den « Rettenbach » nach Altaussee, sie bestieg den Loser und übernachtete am 25. August 1884 in der Loserhütte. Mehrmals hat sie noch den Loser bestiegen, den sie auch ein Gedicht widmete, in Gefolgschaft des « Sesselträgers » Stefan Hopfer, zu dem sie eine besondere Beziehung entwickelte, bestiegen, zuletzt im Jahre 1888.

Emilie von Binzer, 4 eigenh. Briefe mit Unterschrift

Linz und Aussee (1855-1857) : Zus. 14 Seiten , 8°.

Über den Freiherrn von Zedlitz und andere.

Der Vater der geborene Emilie Henriette Adelheid von Gerschau (Pseudonym : Ernst Ritter) , Freiherr von Gerschau, war ein unehelicher Sohn des kurländischen Herzogs Peter von Biron und russischer Generalkonsul in Kopenhagen. Emilie wurde am Hof ihrer Tante, der Herzogin Wilhelmine von Sagan, aufgezogen und erhielt dort die bestmögliche Erziehung und Bildung. 1822 lernte sie August Daniel von Binzer kennen, der einer Einladung ihrer Tante zu einer literarisch-musischen Veranstaltung im Schloss gefolgt war. Nach ihrer Hochzeit noch im selben Jahr lebte das Ehepaar und andere in Venedig, Köln, Leipzig (wo August Daniel von Binzer als Redakteur für die « Zeitung für die elegante Welt »

arbeitet) , kurz in Augsburg und schließlich übersiedelte die Familie 1845 nach Wien. Die Dame des Hauses führte, so wie bereits zuvor in Leipzig, einen biedermeierlichen Salon, in dem Künstler, Literaten und Politiker ein und aus gingen. Das mit Freiherr von Zedlitz befreundete Ehepaar beschloss an einem österreichischen Alpensee gemeinsam ein Haus zu bauen. Die Wahl fiel auf Altaussee, wo im Jahr 1847 mit dem Bau des « Seehauses » (später « Parkhotel ») begonnen wurde. Im Jahr 1848 folgte das Ehepaar Adalbert Stifter nach Linz, wo sie im Winter das Eckhaus Promenade - Klammsstraße bewohnten, im Sommer aber in Altaussee lebten. Ihr Salon wurde hier der Treffpunkt der Linzer Gesellschaft sowie gehobener Wiener Gäste. Emilie von Binzer schrieb einige Werke, welche auch am Burgtheater aufgeführt wurden und stand Erzherzog Maximilian literarisch beratend zur Seite. Dieser besuchte sie noch kurz vor seiner Abreise nach Mexiko und sie erhielt nach seiner Hinrichtung einen Abschiedsbrief. Nachdem 1868 ihr Gatte und auch Adalbert Stifter verstorben waren übersiedelte sie zu einem ihrer Söhne nach München, wo sie im 90. Lebensjahr verstarb. Der Empfänger der auf Französisch abgefassten Briefe ist Jacques (Jacob) Mislin (1807-1878) . Der aus ärmlichen Verhältnissen stammende Mislin konnte dank seines Onkels an der berühmten Lehranstalt von Porrentruy im Schweizer Kanton Bern studieren, wo er nicht viel später auch selbst unterrichten sollte. Der 1830 zum Priester geweihte katholisch Theologe wurde 1836 auf Vermittlung des Grafen von Bombelle an den Wiener Hof berufen, wo er einer der Lehrer der Söhne von Erzherzog Franz Karl und Erzherzogin Sophie wurde und damit sowohl den zukünftigen Kaiser Franz-Josef wie auch Erzherzog Ferdinand Maximilian (später Kaiser Max von Mexiko) unterrichtete (und andere auch in Erdkunde) .Vor der Revolution von 1848 unternahm Mislin eine Pilgerreise von Wien über Budapest und Konstantinopel nach Jerusalem. Der danach erschienene Reisebericht wurde in mehrere Sprachen übersetzt und mehrfach nachgedruckt. In den folgenden Jahren leitete er die Bibliothek am Hof der Herzogin von Parma, Erzherzogin Marie Louise, wurde zum Abt von Sankt Maria von Deg (Ungarn) , geheimer Kämmerer und Hausprälat Papst Pius' XI. , Apostolischer Pronotar, Kanoniker der Kathedrale von Großwardein, Träger zahlr. Orden (und andere von Spanien, Parma und des Ritterordens vom Heiligen Grab zu Jerusalem) sowie Mitglied zahlr. Akademien. Der Verfasser zahlr. Publikationen und Vertraute des belgischen Königs und des Grafen von Chambord blieb nach der Rückkehr von seiner Pilgerreise in Wien, wo er weiterhin in persönlichem Kontakt mit dem Kaiserhaus stand. In einem nummerierten, von Mislin eigenh. beschrifteten Papierumschlag.

August Daniel von Binzer

August Freiherr von Binzer (geboren 30. Mai 1793 in Kiel ; gestorben 20. März 1868 in Neisse, Schlesien) war ein deutscher Dichter, Journalist und Urburschenschafter.

Binzer studierte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und der Universität Jena. Dort schloss er sich der Urburschenschaft an. Er nahm am Wartburgfest von 1817 teil.

Bekannt wurde er durch zwei seiner Lieder, Stoßt an ! (1817) und Wir hatten gebauet ein stattliches Haus (1819) . Das zweite Lied entstand zur Auflösung der Jenaer Burschenschaft und enthält die Zeile « Das Band ist zerschnitten / War Roth Schwarz und Gold » , in der erstmals die drei Farben der Burschenschaft schriftlich festgehalten wurden. Letzteres Lied wurde viel später (1881) von Johannes Brahms als Trompeten-Thema in seiner Akademischen Festouvertüre verewigt.

Als Journalist und Schriftsteller lebte und arbeitete von Binzer in vielen deutschen Städten, unter anderem in Altenburg, Glücksburg (Ostsee), Flensburg, Leipzig, Köln und Augsburg. Er schrieb für Zeitungen, redigierte Enzyklopädien und veröffentlichte Erzählungen und Novellen.

Verheiratet war von Binzer seit 1822 mit der Schriftstellerin Emilie Henriette Adelheid von Gerschau, die ihn um 21 Jahre überlebte. Seine letzten Jahre verbrachte er in Linz und in der Steiermark.

Werke

August Daniel von Binzer. Beitrag zur Beantwortung der Frage : Was kann zur allgemeinen Förderung des Wohlstandes gegenwärtig in Teutschland geschehen ? (1820) .

Bericht über die bei Legung des Grundsteins der deutschen Buchhändlerbörse in Leipzig am 26. Oktober 1834 stattgefundenen Feierlichkeiten.

Venedig im Jahre 1844.

Erzählungen und Novellen

Die Brüder.

Leonore. Die Auswanderer.

Schicksale der Fürstin Petrowna. Joanna.

Herausgeber

Benjamin Franklin : Leben und Schriften.

Peter von Gerschau : Aus dem Leben des Freiherrn Heinrich Ludwig von Nicolay, weiland kaiserlich russischen Geheimraths.

Conrad Friedrich von Schmidt-Phiseldek : Über die neuerlichen Aufregungen in den Herzogthümern Schleswig und Holstein.

...

August Binzer Gedenktafeln (1893) : Promenade Nr. 27, Innere Stadt, Linz.

Marmortafel im Gedenken an den Dichter August Binzer :

« In diesem Hause verbrachte August Daniel Binzer geboren am 30. Mai 1793 gestorben am 20. März 1868 der Dichter der Lieder “ Wir hatten gebauet ein stattliches Haus ” und “ Frei ist der Bursch ! ” seine letzten Lebensjahre.

Dem Andenken des Dichteres gewidmet von der deutschen Burschenschaft im Mai 1893. »

...

August Daniel Freiherr von Binzer (geboren 30. Mai 1793 in Kiel ; gestorben 20. März 1868 in Neisse, Schlesien) war ein deutscher Dichter, Journalist und Mitglied der Urburschenschaft.

Sein Studium begann August Daniel von Binzer in seiner Geburtsstadt Kiel, wechselte später jedoch nach Jena. Dort schloss er sich der Urburschenschaft an. Bekannt wurde er durch zwei seiner Lieder, Stoßt an ! (1817) und Wir hatten gebauet ein stattliches Haus (1819) . Das zweite Lied entstand zur Auflösung der Jenaer Burschenschaft und enthält die Zeile « Das Band ist zerschnitten, War Schwarz, Rot und Gold » in der erstmals die Reihenfolge der drei Farben der Burschenschaft schriftlich festgehalten wurde.

Als Journalist und Schriftsteller lebte und arbeitete er in vielen deutschen Städten, unter anderem in Altenburg, Glücksburg, Flensburg, Leipzig, Köln und Augsburg. August Daniel Freiherr von Binzer schrieb für verschiedene Zeitungen, redigierte Enzyklopädien und veröffentlichte Erzählungen und Novellen.

Seine letzten Jahre verbrachte er in Linz und in der Steiermark.

Emilie von Binzer, geborene Emilie Henriette Adelheid von Gerschau, Pseudonym Ernst Ritter (geboren 6. April 1801 in Berlin ; gestorben 9. Februar 1891 in München) war eine adelige Schriftstellerin.

1822 lernte sie August Daniel von Binzer kennen. Nach ihrer Hochzeit noch im selben Jahr lebte das Ehepaar und andere in Venedig, Köln, Leipzig (wo August Daniel von Binzer als Redakteur für die « Zeitung für die elegante Welt » arbeitete) , kurz in Augsburg und schließlich übersiedelte die Familie 1845 nach Wien. Die Dame des Hauses führte, so wie bereits zuvor in Leipzig, einen biedermeierlichen Salon, in dem Künstler, Literaten und Politiker ein und aus gingen.

Das mit Freiherr von Zedlitz befreundete Ehepaar beschloss in Altaussee ein Haus zu bauen, wo im Jahr 1847 mit dem Bau des « Seehauses » (später « Parkhotel ») begonnen wurde.

Im Jahr 1848 folgte das Ehepaar Adalbert Stifter nach Linz, wo es im Winter das Eckhaus Promenade - Klammsstraße bewohnte, im Sommer aber in Altaussee lebte. Ihr Salon wurde hier der Treffpunkt der Linzer Gesellschaft sowie gehobener Wiener Gäste.

Emilie von Binzer schrieb einige Werke, welche auch am Burgtheater aufgeführt wurden und stand Erzherzog Maximilian literarisch beratend zur Seite. Dieser besuchte sie noch kurz vor seiner Abreise nach Mexiko und sie erhielt

nach seiner Hinrichtung einen Abschiedsbrief.

Nachdem 1868 ihr Gatte und Adalbert Stifter verstorben waren, übersiedelte sie zu einem ihrer Söhne nach München, wo sie im 90. Lebensjahr verstarb.

Das Ehepaar hatte innerhalb der ersten sieben Ehejahre fünf Kinder bekommen : 1823 Klara in Flensburg (heiratete später Enno von Colomb) , 1824 Karl Heinrich Friedrich ; und 1825 Marie in Glücksburg ; 1827 August und 1829 Alexandrine in Kiel.

La crypte des Capucins à Vienne

La crypte des Capucins à Vienne renferme les sépultures de la maison de Habsbourg depuis 1633, famille ayant régné sur le Saint-Empire Romain Germanique et sur l'Autriche ainsi que la Hongrie et la Bohême (hormis le dernier Empereur Charles 1er, enterré à Madère) .

La coutume des cérémonies d'enterrement des Habsbourg a toujours séparé le corps, les entrailles et le cœur des défunts. Les cœurs étaient enterrés dans la crypte des cœurs de l'église des Augustins à Vienne, et les entrailles dans les catacombes de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne. Le dernier Habsbourg qui eut un tel enterrement avec séparation du corps, des entrailles et du cœur, fut l'archiduc François-Charles d'Autriche, père de François-Joseph.

En 1824, l'Empereur François 1er d'Autriche se décide à une nouvelle extension du lieu de sépulture Impérial, puisqu'il n'y a plus de place ni pour lui ni pour sa descendance. La « crypte François » est octogonale et accueille 5 cercueils disposés symétriquement.

La « crypte Ferdinand » et la « crypte de Toscane » datent de 1842. La « crypte Ferdinand » accueille 38 personnes dont seuls l'Empereur Ferdinand 1er d'Autriche et son épouse l'Impératrice Marie Anne de Sardaigne disposent d'un sarcophage chacun. Les autres personnes sont enterrés dans les murs de la crypte. Quant à la « crypte de Toscane », son nom vient de la lignée secondaire des Habsbourg-Toscane qui ont régné sur le grand-duché de Toscane. Primitivement, cette crypte ressemblait à un dépôt de cercueils secondaires, mais aujourd'hui elle héberge 14 sarcophages. Ceux-ci sont très simples et travaillés de cuivre ou de fonte jaune.

Aujourd'hui, la crypte des Capucins regroupe 146 personnes dont 12 Empereurs et 19 Impératrices. On y trouve aussi 4 urnes contenant 4 cœurs. Toutes les personnes enterrées dans la crypte sont membres de la famille de Habsbourg sauf une, la comtesse Fuchs-Mollard, qui était une dame d'honneur et éducatrice des enfants de Charles VI. Actuellement, il reste 3 emplacements disponibles pour 3 cercueils supplémentaires. La décision d'inhumér des personnes dans la crypte incombe à la Maison de Habsbourg.

Au cours du temps, une « cérémonie d'admission » s'est développée à l'entrée de la crypte. La procession amenant le défunt vers sa dernière demeure doit s'arrêter devant la porte fermée de la crypte. Un héraut frappe à la porte, et un des frères capucins demande depuis l'intérieur : « Qui désire l'admission ? » Le héraut répond en donnant le nom

du défunt avec tous les titres qu'il avait eu au cours de sa vie. De l'intérieur les frères répondent : « Nous ne le connaissons pas ! » . Après cela, le héraut frappe une 2e fois. De nouveau est demandé « Qui désire l'admission ? » Cette fois, il répond en donnant le nom du défunt avec ses titres en abrégé. Mais la réponse est « Nous ne le connaissons pas ! » . Le héraut frappe alors une 3e fois, et de nouveau la même question était prononcée. Mais le héraut donne le nom du défunt en ajoutant « un pauvre pécheur » , et la porte de la crypte s'ouvre alors.

Le Mexique et le pôle Nord

Bruckner était également obsédé par 2 endroits dans le monde qu'il n'a jamais visité : le Mexique où le frère de l'Empereur François-Joseph deviendra Maximilien Ier (qui sera fusillé au terme d'une guerre d'indépendance) de même que la région éloignée du pôle Nord visitée par une équipe d'explorateurs autrichiens (Expédition austro-hongroise du pôle Nord, 1872-1874) . Dans les moments dépressifs, le malade exprimait désespérément le désir d'y fuir.

Maximilien Ier du Mexique

Maximilien Ier du Mexique ou Ferdinand Maximilian Joseph, prince Impérial et archiduc d'Autriche, prince royal de Hongrie et de Bohême, né à Vienne le 6 juillet 1832 et mort à Querétaro au Mexique, le 19 juin 1867, est un membre de la famille Impériale d'Autriche (maison de Lorraine) qui sera Empereur du Mexique entre 1864 et 1867, avec l'appui de Napoléon III et des conservateurs mexicains.

Frère de l'Empereur François-Joseph Ier d'Autriche, il naquit au château de Schönbrunn, près de Vienne. D'autres prétendaient, sans preuve, qu'il était en réalité le fils du duc de Reichstadt dont sa mère avait été très proche (ce que croyait entre autres Napoléon III) .

Personnalité brillante, il était le préféré de sa mère l'archiduchesse Sophie. Son frère l'Empereur le jalousait tout en se méfiant de ses idées libérales. Il épousa le 27 juillet 1857 à Bruxelles la princesse Charlotte de Belgique, fille de Léopold Ier, roi des Belges et de Louise-Marie d'Orléans.

Quelques semaines plus tard, le 6 septembre 1857, il fut nommé vice-roi du royaume de Lombardie-Vénétie que l'Autriche avait acquise lors du congrès de Vienne et qui se montrait rebelle au pouvoir de la Maison de Lorraine. Il y fit construire le château de Miramar près de Trieste et développa la flotte Impériale.

Sa politique magnanime commençait à porter ses fruits mais il ne put empêcher en 1859 la déclaration de guerre de l'Autriche au roi de Sardaigne Victor-Emmanuel II. Celui-ci, soutenu par la France de Napoléon III, en sortit vainqueur et put annexer la Lombardie : la riche ville de Milan quitta donc le giron autrichien à la grande colère des Viennois qui vilipendaient François-Joseph Ier lui criant d'abdiquer en faveur du populaire Maximilien.

Maximilien était un franc-maçon. Au Mexique, il appartenait (avec le grade 18) à une Loge pratiquant le Rite écossais ancien et accepté. Le 27 décembre 1865 s'est formé le Suprême Conseil du Grand Orient du Mexique, qui offrit à Maximilien le titre de Souverain Grand Commandeur, mais celui-ci le refusa.

Cependant, les ambitions Impérialistes de Napoléon III l'amenèrent à intervenir dans la politique mexicaine. Sous prétexte d'obtenir le remboursement des dettes du gouvernement de Benito Juárez, la France participa à l'expédition du Mexique aux côtés des Espagnols, des Anglais et d'une légion belge, envisageant de se réimplanter sur le continent américain en profitant de la guerre de Sécession américaine qui empêchait les États-Unis d'intervenir. Après le départ des forces alliées en 1862, les Français décidèrent de rester sur place et d'occuper le pays pour en faire une nation industrialisée qui rivaliserait avec les États-Unis.

Maximilien, trompé par quelques conservateurs mexicains qui l'assuraient de l'appui du peuple, accepta le trône du Mexique (10 octobre 1863) que lui offrirent les conservateurs soutenant la position de la France, parmi lesquels le général Juan Nepomuceno Almonte, fils de José María Morelos. Durant les Iers jours de mars 1864, à Paris, Maximilien accepta les compromis stipulés dans la Convention de Miramar. Entre autres, il renonçait à ses droits à la couronne d'Autriche. Pour compter sur l'appui français, il contracta avec Napoléon III une obligation de 500 millions de pesos mexicains, équivalant à l'époque à 2 milliards et demi de francs or. À l'unanimité, l'ensemble des notables qui formait la Regencia de Mexico avait offert la couronne à Maximilien, lui assurant l'appui du peuple.

Maximilien arriva au Mexique, le 28 mai 1864, par le port de Veracruz à bord de la frégate SMS Novara. Il s'installa avec son épouse Charlotte dans le Palais de Chapultepec sur une colline de Mexico. Ce Palais se situe sur un emplacement déjà utilisé par les Aztèques. Maximilien demanda que l'on trace une avenue du Château de Chapultepec jusqu'au centre de la capitale, devenue plus tard le Paseo de la Reforma. N'ayant pas eu d'enfant de son mariage avec Charlotte, il adopta 2 petits-fils du précédent Empereur Augustin Ier du Mexique.

Maximilien commença à gouverner le 12 juin. Il s'efforçait de défendre les intérêts français, oscillant entre les libéraux et les républicains, mais sans parvenir à exercer vraiment une domination sur le Mexique. Les mesures prises par son gouvernement ne s'appliquaient qu'aux parties du territoire contrôlées par les garnisons françaises. Ses difficultés avec le maréchal français François Achille Bazaine eurent pour conséquences que les troupes de Napoléon III (menacé par la Prusse en Europe) se retirèrent avant le temps prévu dans la Convention de Miramar. Les libéraux et les républicains, menés par Benito Juárez, purent alors s'opposer ouvertement à Maximilien.

Pour conjurer le sort, Maximilien envoya en Europe son épouse, devenue l'Impératrice Carlota, demander l'aide des monarques en place. Napoléon III refusa tout soutien et elle se dirigea vers l'Italie pour demander la protection du pape Pie IX. Alors se déclarèrent les Iers symptômes de la folie qui devait l'atteindre pendant de longues années jusqu'à sa mort. Elle fut d'abord reconduite à Miramar où elle subit des maltraitances de la part de ses serviteurs puis fut confiée à son frère le roi Léopold II de Belgique qui la fit interner dans le château de Tervueren. Elle mourut le 19 janvier 1927, au château de Bouchout, dans la province du Brabant flamand, que le roi Léopold II de Belgique avait acquis pour sa sœur. L'archiduchesse Sophie qui avait tant lutté pour la grandeur de l'Autriche, très affectée par le destin de son fils et de sa belle-fille, par l'abandon des Français et par le changement de cap de la politique Impériale, se retira de la vie publique, réservant son affection à ses petits-enfants, l'archiduchesse Gisèle et l'archiduc héritier Rodolphe. Elle mourut en 1872.

Pendant ce temps, les Libéraux avaient formé une armée, laissant uniquement aux troupes Impériales la capitale Mexico, Veracruz, Puebla et Querétaro. Le 4 mars 1867, les forces commandées par le général libéral Mariano Escobedo assiégèrent Querétaro. Le 15 mai suivant, la ville fut prise et l'Empereur Maximilien fut appréhendé avec les généraux Miguel Miramon et Tomas Mejia.

Pour tenter de protéger son frère, François-Joseph Ier le réintégra pleinement dans ses droits d'archiduc de la maison de Lorraine. Ce dernier geste fut vain. Maximilien fut jugé par une Cour de justice qui se tint dans le Théâtre de la ville. Condamné à mort, il fut exécuté sur ordre de Juárez, pour l'exemple, le 19 juin 1867, avec 2 de ses généraux : Miramón et Mejía. Marchant vers l'exécution, il tendit à l'abbé sa montre qui renfermait le portrait de sa femme Carlota, et dit : « Envoyez ce souvenir en Europe à ma bien chère femme, si elle vit, dites-lui que mes yeux se fermeront avec son image que j'emporte là-haut. » . Puis il s'exclama : « Je pardonne à tous, que tous me pardonnent. Que mon sang prêt à couler soit répandu pour le bien du pays. Vive le Mexique ! Vive l'indépendance ! » . Le peintre Édouard Manet, scandalisé par cet événement, travailla plus d'un an à la réalisation de plusieurs œuvres, dont L'Exécution de Maximilien.

Après sa mort, son frère, l'Empereur François-Joseph, fit rapatrier son corps (à bord de la frégate SMS Novara) , qui repose dans la nécropole de la famille, dans la crypte des Capucins, à Vienne.

...

L'archiduc Ferdinand-Joseph, frère de François-Joseph et second fils de l'archiduc François-Charles, avait d'abord servi dans la marine, puis fut gouverneur de la Lombardie-Vénétie, qu'il ne quitta qu'en 1859.

En 1861, il devint président de la Chambre Haute. Il fut bientôt contacté au terme de longs pourparlers diplomatiques pour occuper le trône du Mexique, la Monarchie ayant été proclamée le 10 juillet 1863. Il avait été désigné par Napoléon III (il fallait un prince catholique) et fut poussé à accepter par sa femme Charlotte de Belgique.

Le 10 avril 1864, il renonçait à ses droits sur la couronne d'Égypte et, le 28 mai, il arrivait à Veracruz. S'étant voulu indépendant, il abandonna le Parti Conservateur et Catholique pour s'appuyer sur les Libéraux. L'erreur lui fut fatale. Rouher écrivait à Napoléon III : « L'Empereur Maximilien ne paraît guère avoir un esprit pratique et résolu, il s'abandonne à je-ne-sais quel libéralisme philosophique et rêveur et n'a rien fait de sérieux jusqu'à présent pour se créer les seules chances de salut, pour constituer une armée et pour organiser ses finances. Il lui manque d'ailleurs un grand élément de force, c'est le prestige militaire. »

L'expédition tournant à la catastrophe, Napoléon III rappelle ses troupes au début de 1866. L'Impératrice Charlotte accourt aussitôt pour supplier Napoléon III. Désespérée, elle sombre dans la folie. En février 1867, les derniers soldats français quittent le Mexique. Traqué par les hommes de Juárez. Maximilien est fait prisonnier à Queretaro et fusillé en juin avec ses 2 derniers fidèles, Miramon et Mejia.

...

L'Impératrice Eugénie, sur les conseils d'un des ses amis Hidalgo, incite Napoléon III à prendre part avec l'Angleterre et l'Espagne à une intervention militaire au Mexique. Leur but était de mettre en place un Empire catholique afin de remplacer un régime politique instable.

En effet, la nouvelle constitution mexicaine de 1857 entraîne la guerre civile entre Conservateurs et Libéraux. Le Libéral Benito Juárez devient Président de la République mexicaine. Le pays était alors accablé de créances. Poussé par des réfugiés mexicains, Napoléon III voulait principalement affirmer au Mexique la force et le prestige de la race latine afin de battre en brèche l'influence américaine. Ces projets consistaient à renverser ce mauvais payeur de président Juárez et à le remplacer par un Empereur. Anglais et Espagnols, n'approuvant pas ces projets Impérialistes, quittèrent le Mexique.

À partir de 1862, la France intervient au Mexique au profit de Maximilien, frère cadet de l'Empereur d'Autriche, François-Joseph et de Charlotte de Belgique, fille du roi des Belges, Léopold Ier et de Louise Marie d'Orléans.

Charlotte, qui est la petite fille de la reine Marie-Amélie, fait la connaissance de l'archiduc Maximilien de Habsbourg lorsque celui-ci voyage dans toutes les cours européennes pour trouver une femme. Il arrête son choix sur Charlotte et l'épouse en 1857. Il reçoit en cadeau de son frère, l'Empereur François-Joseph Ier, la vice-royauté de Vénétie et de Lombardie. Max et Charlotte connaissent le bonheur pendant quelque temps, jusqu'à ce que les Italiens décident de secouer le joug autrichien aidés par Napoléon III.

Les victoires françaises successives obligent le couple à quitter l'Italie et à gagner Trieste, située en territoire autrichien. Ils sont réduits à l'oisiveté, et n'ont pas d'enfant quand, en 1862, un mexicain, Gutierrez Estrada vient leur proposer le trône du Mexique, constitué grâce aux soldats de Napoléon III.

Il ne reste plus qu'à trouver un Empereur. Or Max et sa femme sont très appréciés par l'Empereur des Français. Suite à de longues transactions, ils sont proclamés Empereur et Impératrice du Mexique, le 10 avril 1864.

Mais les choses se gâtent et l'argent manque. Napoléon commence à trouver que cette affaire représente un gouffre financier pour la France et pense à rapatrier son armée qui permet à Max de se maintenir sur le trône.

Charlotte n'ayant pas d'enfant, ils adoptent Augustin, un petit garçon d'une très noble famille mexicaine. Mais Napoléon retire ses troupes. Alors Charlotte prend une décision, elle va se rendre en Europe pour récupérer l'argent et les soldats dont son mari a besoin. Elle part de Mexico, le 9 juillet 1866. Son expédition se solde par un échec. En effet, l'Empereur des Français se trouve dans une situation inextricable : le mécontentement de son peuple, les menaces des États-Unis (qui sortent de la guerre de Sécession et regardent maintenant en direction du Mexique) ajoutés à des difficultés diplomatiques avec la Prusse.

Au cours d'entretiens orageux, Charlotte pique une terrible crise nerveuse. En désespoir de cause, elle se rend à Rome pour demander au pape Pie IX d'intercéder en sa faveur. Lui aussi campe sur ses positions : « Le bien de l'Église

« passe avant tout. » . Au Vatican, sa raison disparaît : elle crie à l'empoisonnement, elle dort dans la bibliothèque devant un pape bien ennuyé et refuse de s'alimenter. Un médecin viennois l'examine, il diagnostique la folie.

Pendant ce temps, Maximilien a bien du mal avec son trône instable, tous les soldats ont quitté le pays, mais lui refuse de partir. Juarez, indien rebelle, et son armée récupèrent le Mexique et la forteresse de Querétaro, où Max s'est réfugié. Capturé, traduit en jugement, il est fusillé le 19 juin 1867 avec ses 2 fidèles généraux.

Charlotte, au château de Miramare, met au monde Maxime Weygand, fils d'un général belge, Van der Smissen. Elle prononce cette phrase prophétique : « Je l'attendrai pendant 60 ans. » . Ramenée en Belgique, elle est d'abord installée au château de Tervueren puis, après l'incendie de 1879, elle connaît la réclusion à Bouchout. Son état mental s'aggrave, elle entre parfois dans de terribles crises de violence, où elle casse tout ce qui lui tombe sous la main, se bat avec ceux qui l'entourent, se calme, s'empare de la louche plongée dans la soupière et la berce comme une enfant. Son entourage lui dissimule les événements qui ont lieu hors de la forteresse, mais elle devine tout.

60 ans après la mort de Maximilien, sa prémonition se réalise. Elle meurt le 19 janvier 1927.

...

Malgré les milliers de kilomètres océaniques qui les séparent, Tchèques et Mexicains ont vu, dans les années 1860, leurs destins s'entre-choquer. Retour aujourd'hui sur un chapitre peu connu de l'histoire tchèque.

L'épisode mexicain des Habsbourg, qui finit si pitoyablement, c'est d'abord l'histoire d'un marché de dupes. De nombreux souverains en Europe souhaitent voir le Mexique gouverné par un roi européen et catholique, pour des raisons principalement économiques. Napoléon III, quant à lui, souhaite à terme, installer au Mexique un pouvoir français, qui pourrait rivaliser avec les États-Unis. D'où cette vaste coalition militaire, alliant Français, Belges, Espagnols et Austro-Bohèmes, et visant à conforter, contre la guérilla locale, le titre d'Empereur du Mexique pour Maximilien de Habsbourg. Une alliance qui a au moins le mérite d'enterrer définitivement des siècles de rivalité franco-autrichienne. Maximilien, trompé par quelques exilés mexicains qui l'assuraient de l'appui du peuple, accepte le trône du Mexique, en octobre 1863.

Face aux difficultés croissantes, il fait voter un décret pour la levée d'un corps de volontaires venant de l'Empire Austro-Hongrois et devant servir aux côtés de l'armée mexicaine.

Il devait s'élever à 6,500 volontaires : à l'automne 1864, ce sont environ 7,000 hommes qui prêtent serment au drapeau mexicain avant d'embarquer pour l'Amérique, depuis Ljubljana, en actuelle Slovénie.

Parmi eux, on comptait un millier de Tchèques. Qui étaient-ils ? Beaucoup de déclassés sociaux, qui n'avaient plus rien à perdre en Bohême : chômeurs, journaliers, travailleurs de force. On trouvait aussi un grand nombre d'ouvriers qualifiés. Ils étaient d'autant plus nécessaires que les munitions et les équipements, très rares sur place, devaient être ramenés de la métropole. L'engagement était de 6 ans après quoi les volontaires pourraient regagner leur pays ou

prendre la nationalité mexicaine et rester sur place. Cette clause explique la présence, parmi les volontaires, d'exilés politiques polonais qui avaient participé aux révoltes de 1846 et 1863 contre la domination autrichienne. Les conditions de candidature sont strictes : ne pas être malade, être de constitution robuste, avoir moins de 40 ans, être célibataire et de religion chrétienne.

L'affaire tournera au fiasco. D'ailleurs, le tragique dénouement de l'aventure mexicaine de Maximilien est prévisible depuis le corps de volontaires lui-même : les soldes sont payées de manière irrégulière, quand elles sont payées. Les équipements des soldats, de mauvaise qualité, ne sont pas adaptés au climat d'un pays tropical comme le Mexique (la cavalerie porte des bonnets de fourrure !) . Par ailleurs, la discipline laissait à désirer : on comptera en tout 30 condamnations à mort en conseil de guerre (principalement pour pillage) , plusieurs suicides et même des licenciements d'officiers incompetents !

Enfin, les rapports entre les différents contingents nationaux ne sont pas au beau fixe. Le principal problème réside dans la barrière linguistique. Pas facile d'organiser une armée unifiée quand ses soldats parlent tchèque, hongrois, polonais, français.

Toutes ces raisons expliquent la débâcle des coalisés européens et la chute brutale du rêve mexicain de Maximilien, et derrière, de Napoléon III. Cerné par les guérilleros de Benito Juárez, Maximilien n'aura même pas le droit de ré-embarker pour l'Europe, ce qu'il avait cru assez naïvement. Il est condamné à mort et exécuté le 19 juin 1867, à Santiago de Querétaro.

Le sort sera plus clément avec les volontaires tchèques de l'armée Impériale puisqu'ils regagnèrent leurs foyers en Bohême. Ils étaient cependant licenciés avec une faible solde et la simple couverture des frais de retour dans leurs communes.

Ceux qui s'en seront peut-être le mieux tirés, ce sont les musiciens tchèques qui avaient accompagné le corps expéditionnaires. Parmi ceux-ci, on compte des membres de la Cour, tels les clarinettes František Vacek ou Jan Pavlík, mais aussi de nombreux anonymes, qui arrivaient difficilement à vivre de leur art en Bohême ou en Autriche. Beaucoup gagneront mieux leur vie au Mexique et décideront d'y rester.

...

Mai 1856 : Charlotte de Belgique rencontre à Bruxelles l'archiduc Ferdinand-Maximilien (frère cadet de l'Empereur autrichien François-Joseph) : elle est charmée.

27 juillet 1857 : Charlotte de Belgique épouse l'archiduc Ferdinand-Maximilien d'Autriche au palais royal de Bruxelles.

24 mai 1864 : L'archiduc Maximilien Ier du Mexique débarque à Veracruz après que la population de Mexico se soit prononcée en faveur de l'intervention française.

12 juin 1864 : Le cortège de l'archiduc Maximilien arrive à Mexico sous les acclamations (les rues sont jonchées de fleurs et barrées d'arc de triomphe, financées par l'Armée française) .

15 février 1866 : La lettre de Napoléon III à Maximilien Ier du Mexique, pour lui annoncer que les Français vont quitter le pays, lui arrive.

9 août 1866 : L'Impératrice Charlotte du Mexique arrive à Paris pour plaider la cause de son mari Maximilien Ier à Paris, en vain.

12 mars 1867 : Les 27,000 hommes de l'Armée française de Bazaine ont terminé leur embarquement à Veracruz et quittent le Mexique.

15 mai 1867 : Maximilien Ier du Mexique, enfermé dans la ville de Queretaro avec 5,000 partisans, se rend aux Républicains mexicains.

19 juin 1867 : Maximilien Ier du Mexique est fusillé avec 2 de ses Gaux, sur ordre du Pdt Juárez, à Queretaro.

...

Maximilian I (Maximiliano I) born Ferdinand Maximilian Joseph on 6 July 1832 ; died on 19 June 1867) .

He was the only monarch of the 2nd Mexican Empire. He was a younger brother of the Austrian Emperor Franz-Josef I. After a distinguished career in the Austrian Navy, he entered into a scheme with Napoleon III of France to rule Mexico. France had invaded Mexico, in 1861, with the implicit support and approval of other European powers, as part of the War of the French Intervention. Seeking to legitimize French rule, Napoleon III invited Maximilian to establish a new Mexican monarchy. With the support of the French army and a group of conservative Mexican monarchists, Maximilian traveled to Mexico where he declared himself Emperor of Mexico, on 10 April 1864.

Many foreign governments, including that of the United States, refused to recognize his administration. Maximilian's 2nd Mexican Empire was widely considered a puppet of France. Additionally, the Mexican Republic was never entirely defeated ; Republican forces led by President Benito Juárez continued to be active throughout Maximilian's rule. With the end of the American Civil War, in 1865, the United States began to be able to more explicitly aid the democratic forces of Juárez ; things became even worse for Maximilian's Empire after the French withdrew their armies, in 1866. The Mexican Empire collapsed, and Maximilian was captured and executed, in 1867. His wife Charlotte of Belgium (Carlota) had left for Europe earlier to try to build support for her husband's regime ; she suffered an emotional collapse after his death and was declared insane.

Maximilian was born on 6 July 1832 in the Schönbrunn Palace in Vienna, capital of the Austrian Empire. He was baptized the following day and given the full name Ferdinand Maximilian Joseph. The 1st name honoured his godfather and paternal uncle, the future Emperor Ferdinand I ; and the 2nd, honoured his maternal grandfather, King Maximilian

I of Bavaria.

His father was Archduke Franz Karl, the 2nd surviving son of the Holy Roman Emperor Francis II (after 1804, ruling the Austrian Empire as Franz I) . Maximilian was thus a member of the House of Habsburg-Lorraine, a female-line cadet branch of the House of Habsburg. His mother was Sophie, a Bavarian princess of the House of Wittelsbach. Intelligent, ambitious and strong-willed, Sophie had little in common with her husband, whom historian Richard O'Conner characterized as « an amiably dim fellow whose main interest in life was consuming bowls of dumplings drenched in gravy » . Despite their different personalities, the marriage was fruitful and, after 4 miscarriages, 4 sons (including Maximilian) would reach adulthood.

Rumors at the Court stated that Maximilian was, in fact, the product of an extra-marital affair between his mother and his 1st cousin Napoleon II (then known as the Duke of Reichstadt) , only son of Napoleon Bonaparte ; the Duke's mother was Archduchess Marie Louise, daughter of Francis II. The existence of an illicit affair between Sophie and Napoleon II, and any possibility that Maximilian was conceived from such a union, are widely dismissed by historians.

Adhering to traditions inherited from the Spanish Court during Habsburg rule, Maximilian's up-bringing was supervised by an aja (governess, also rendered in English as Ayah) until his 6th birthday. Afterwards, his education was entrusted to a tutor. Most of Maximilian's day was spent in study. The 32 hours per week of classes, at age 7, steadily grew until it reached 55 hours per week, by the time he was 17. The disciplines were diverse : ranging from history, geography, law and technology, to languages, military studies, fencing and diplomacy. In addition to his native German, he eventually learned to speak Hungarian, Slovak, English, French, Italian and Spanish. From an early age, Maximilian tried to surpass his older brother Franz-Josef in everything ; attempting to prove to all that he was the better qualified and deserving of more than 2nd place status.

The highly-restrictive environment of the Austrian Court was not enough to repress Maximilian's natural openness. He was joyful, highly-charismatic and able to captivate those around him with ease. Although he was a charming boy, he was also undisciplined. He mocked his teachers and was often the instigator of pranks - even including his uncle, Emperor Ferdinand I, among his victims. Nonetheless, Maximilian was very popular. His attempts to outshine his older brother and ability to charm opened a rift with the aloof and self-contained Franz-Josef that would widen as years passed, and the times when both were close friends in childhood would be all but forgotten.

In 1848, revolutions erupted across Europe. In the face of protests and riots, Emperor Ferdinand I abdicated in favor of Maximilian's brother, who became Franz-Josef I. Maximilian accompanied him on campaigns to put down rebellions throughout the Empire. Only in 1849 would the revolution be stamped out in Austria, with hundreds of rebels executed and thousands imprisoned. Maximilian was horrified at what he regarded as senseless brutality and openly complained about it. He would later remark :

« We call our age the Age of Enlightenment, but there are cities in Europe where, in the future, men will look back in horror and amazement at the injustice of tribunals, which in a spirit of vengeance condemned to death those whose only crime lay in wanting something different to the arbitrary rule of governments which placed themselves

above the law. »

Maximilian was a particularly clever boy who displayed considerable culture in his taste for the arts, and he demonstrated an early interest in science, especially botany. When he entered military service, he was trained in the Austrian Navy. He threw himself into this career with so much zeal that he quickly rose to high command.

He was made a lieutenant in the navy, at the age of 18. In 1854, he sailed as commander in the corvette *Minerva*, on an exploring expedition along the coast of Albania and Dalmatia. Maximilian was especially interested in the maritime and undertook many long-distance journeys (for Brazil) on the frigate *Elisabeth*. In 1854, he was only 22 years (as a younger brother of the Emperor, and thus a member of the ruling family), he was appointed as commander in chief of the Austrian Navy (1854-1861), which he re-organized in the following years. Like Archduke Friedrich (1821-1847) before him, Maximilian had a keen private interest in the fleet, and with him the Austrian naval force gained an influential supporter from the ranks of the Imperial Family. This was crucial as sea power was never a priority of Austrian foreign policy and the navy itself was relatively little-known or supported by the public. It was only able to draw significant public attention and funds when it was actively supported by an Imperial prince. As Commander-in-Chief, Maximilian carried-out many reforms to modernise the naval forces, and was instrumental in creating the naval port at Trieste and Pola (now, Pula) as well as the battle fleet with which admiral Wilhelm von Tegetthoff would later secure his victories. He also initiated a large-scale scientific expedition (1857-1859) during which the frigate SMS *Novara* became the 1st Austrian warship to circumnavigate the globe.

In his political views, Archduke Maximilian was very much influenced by the progressive ideas, in vogue at the time. He had a reputation as a Liberal, and this led, in February 1857, to his appointment as viceroy of the Kingdom of Lombardy-Venetia.

On 27 July 1857, in Brussels (Belgium), Archduke Maximilian married his 2nd cousin, Princess Charlotte of Belgium (later-known as Empress Carlota of Mexico), the daughter of Leopold I, King of the Belgians and Louise-Marie of France. She was 1st cousin to both Queen Victoria and Prince Albert. Maximilian and Charlotte had no children together.

They lived as the Austrian regents in Milan or Viceroys of Lombardy-Venetia, from 1857 until 1859, when Emperor Franz-Josef dismissed Maximilian from this post. The Emperor was angered by the Liberal policies pursued by his brother, in Italy. Shortly after his dismissal, Austria lost control of most of its Italian possessions. Maximilian then retired to Trieste, near which he built the castle, Miramare.

In 1859, Ferdinand Maximilian was 1st approached by Mexican monarchists (members of the Mexican aristocracy, led by local nobleman José Pablo Martínez del Río) with a proposal to become the Emperor of Mexico. The Habsburg family had ruled the Viceroyalty of New Spain before Mexican independence, so Maximilian was considered to have more potential legitimacy than other royalty, but Maximilian was unlikely to ever rule in Europe due to his elder brother. In Paris, on 20 October 1861, Maximilian received a letter from Gutierrez de Estrada asking him to take the Mexican throne. He did not accept at 1st, but sought to satisfy his restless desire for adventure with a botanical expedition to

the tropical forests of Brazil. However, Maximilian changed his mind after the French intervention in Mexico. At the invitation from Napoleon III, and after General Élie-Frédéric Forey's capture of Mexico City and the plebiscite which confirmed his proclamation of the Empire, Maximilian consented to accept the crown, in October 1863 (Ferdinand Maximilian was not told of the dubious nature of the plebiscite, whose result was imposed by French troops occupying most of the territory) . His decision involved the loss of all his nobility rights in Austria, though he was not informed of this until just before he left. Archduchess Charlotte was thereafter known as « Her Imperial Majesty Empress Carlota » .

In April 1864, Archduke Ferdinand Maximilian stepped down from his duties as Chief of Naval Section of the Austrian Navy. He traveled from Trieste aboard the SMS Novara, escorted by the frigates SMS Bellona (Austrian) and Themis (French) , and the Imperial yacht Phantasie led the warship procession from his palace at Miramare, out to sea. They received a blessing from Pope Pius IX, and Queen Victoria ordered the Gibraltar garrison to fire a salute for Maximilian's passing ship.

The new Emperor of Mexico landed at Veracruz, on 21 May 1864, to wild enthusiasm from the crowds. He had the backing of Mexican conservatives and Napoleon III but, from the very outset, he found himself involved in serious difficulties since the Liberal forces led by President Benito Juárez refused to recognize his rule. There was continuous warfare between his French troops and the Republicans.

The Imperial couple chose as their seat Mexico City. The Emperor and Empress set-up their residence at Chapultepec Castle, located on the top of a hill formerly at the outskirts of Mexico City that had been a retreat of Aztec Emperors. Maximilian ordered a wide avenue cut through the city from Chapultepec to the city center ; originally named Paseo de la Emperatriz, it is today Mexico City's famous boulevard, Paseo de la Reforma. He also acquired a country retreat at Cuernavaca. The royal couple made plans to be crowned at the Catedral Metropolitana but, due to the constant instability of the regime, the coronation was never carried-out. Maximilian was shocked by the living conditions of the poor in contrast to the magnificent Haciendas of the upper-class. Empress Carlota began holding parties for the wealthy Mexicans to raise money for poor houses. One of Maximilian's 1st acts as Emperor was to restrict working hours and abolish child labour. He cancelled all debts for peasants over 10 pesos, restored communal property and forbade all forms of corporal punishment. He also broke the monopoly of the Hacienda stores and decreed that, henceforth, peons could no longer be bought and sold for the price of their debt.

As Maximilian and Carlota had no children, they adopted Agustín de Iturbide y Green and his cousin Salvador de Iturbide y de Marzán, both grandsons of Agustín de Iturbide, who had briefly reigned as Emperor of Mexico in the 1820's. They gave young Agustín the title of « His Highness, the Prince of Iturbide » and intended to groom him as heir to the throne. However, he never intended to give the crown to the Iturbides because he considered that they were not of royal blood. It was all a charade directed to his brother Archduke Karl Ludwig of Austria, as he explained himself : either Karl gave him one of his sons as an heir, or he would give everything to the Iturbide children.

To the dismay of his conservative allies, Maximilian upheld several Liberal policies proposed by the Juárez administration - such as land reforms, religious freedom, and extending the right to vote beyond the landholding class.

At 1st, Maximilian offered Juárez an amnesty if he would swear allegiance to the crown, even offering the post as Prime Minister, which Juárez refused. Later, Maximilian ordered all captured followers of Juárez to be shot, in response to the Republican practice of executing anyone who was a supporter of the Empire. In the end, it proved to be a tactical mistake that only exacerbated opposition to his regime.

After the end of the American Civil War, the United State government used increasing diplomatic pressure to persuade Napoleon III to end French support of Maximilian and to withdraw French troops from Mexico. Washington began supplying partisans of Juárez and his ally Porfirio Díaz by « losing » arms depots for them at El Paso del Norte, at the Mexican border. The prospect of a U.S. invasion to re-instate Juárez caused a large number of Maximilian's loyal adherents to abandon the cause and leave the capital.

Meanwhile, Maximilian invited ex-Confederates to move to Mexico in a series of settlements called the « Carlota Colony » and the New Virginia Colony with a dozen others being considered, a plan conceived by the internationally renowned U.S. Navy oceanographer and inventor Matthew Fontaine Maury. Maximilian also invited settlers from « any country » , including Austria and the other German States.

Maximilian issued his Black Decree, on 3 October 1865. Its 1st article stated that :

« All individuals forming a part of armed bands or bodies existing without legal authority, whether or not proclaiming a political pretext, whatever the number of those forming such band, or its organization, character, and denomination, shall be judged militarily by the courts martial. If found guilty, even though only of the fact of belonging to an armed band, they shall be condemned to capital punishment, and the sentence shall be executed within 24 hours. »

It is calculated that at least 11,000 Juárez's supporters were executed as a result of the Black Decree but, at the end, it only inflamed the Mexican Resistance.

Nevertheless, by 1866, the imminence of Maximilian's abdication seemed apparent to almost everyone outside Mexico. That year, Napoleon III withdrew his troops in the face of Mexican resistance and U.S. opposition under the Monroe Doctrine, as well as increasing his military contingent at home to face the ever growing Prussian military and Bismarck. Carlota travelled to Europe, seeking assistance for her husband's regime, in Paris and Vienna, and, finally, in Rome from Pope Pius IX. Her efforts failed, and she suffered a deep emotional collapse and never went back to Mexico. After her husband was executed by Republicans, the following year, she spent the rest of her life in seclusion, never admitting her husband's death, 1st at Miramare Castle near Trieste, Italy ; and then at Bouchout Castle in Meise, Belgium, where she died on 19 January 1927.

Édouard Manet's « Execution of Emperor Maximilian » (1868-1869) , is one of 5 versions of his representation of the execution of the Austrian-born Emperor of Mexico, which took place on June 19, 1867. Manet borrowed heavily, thematically and technically, from Francisco de Goya's « The 3rd of May 1808 » .

Though urged to abandon Mexico by Napoleon III himself, whose troop withdrawal from Mexico was a great blow to

the Mexican Imperial cause, Maximilian refused to desert his followers. Maximilian allowed his followers to determine whether or not he abdicated. Faithful generals such as Miguel Miramón, Leonardo Márquez, and Tomás Mejía vowed to raise an army that would challenge the invading Republicans. Maximilian fought on with his army of 8,000 Mexican loyalists. Withdrawing, in February 1867, to Santiago de Querétaro, he sustained a siege for several weeks but, on May 11, resolved to attempt an escape through the enemy lines. This plan was sabotaged by Colonel Miguel López who was bribed by the Republicans to open a gate and lead a raiding Party through with the agreement that Maximilian would be allowed to escape.

The city fell on 15 May 1867 and Maximilian was captured, the next morning, after the failure of an attempt to escape through Republican lines by a loyal hussar cavalry brigade led by Felix Salm-Salm. Following a Court martial, he was sentenced to death. Many of the crowned heads of Europe and other prominent figures (including the eminent liberals Victor Hugo and Giuseppe Garibaldi) sent telegrams and letters to Mexico pleading desperately for the Emperor's life to be spared. Although he liked Maximilian on a personal level, Juárez refused to commute the sentence in view of the Mexicans who had been killed fighting against Maximilian's forces, and because he believed it was necessary to send a message that Mexico would not tolerate any government imposed by foreign powers. The sentence was carried-out in the Cerro de las Campanas, on the morning of 19 June 1867, when Maximilian, along with Generals Miramón and Mejía, were executed by a firing squad. He spoke only in Spanish and gave his executioners a portion of gold not to shoot him in the head so that his mother could see his face. His last words were :

« I forgive everyone, and I ask everyone to forgive me. May my blood which is about to be shed, be for the good of the country. “ Viva Mexico, viva la independencia ! ” »

Generals Miramón and Mejía were shot after him. Both died shouting :

« Long live the Emperor. »

After his execution, Maximilian's body was embalmed and displayed in Mexico. Early the following year, the Austrian admiral Wilhelm von Tegetthoff was sent to Mexico aboard SMS Novara to take the former Emperor's body back to Austria. After arriving in Trieste, the coffin was taken to Vienna and buried in the Imperial Crypt, on 18 January 1868.

Maximilian has been praised by some historians for his Liberal reforms, his genuine desire to help the people of Mexico, his refusal to desert his loyal followers, and his personal bravery during the siege of Querétaro. However, other researchers consider him short-sighted in political and military affairs, and unwilling to restore democracy in Mexico even during the imminent collapse of the Second Mexican Empire. Today, anti-republican and anti-Liberal far-right groups who advocate the Second Mexican Empire, such as the Mexican Nationalist Front, are reported to gather every year in Querétaro to commemorate the execution of Maximilian and his followers. Maximilian is portrayed in the 1934 Mexican film « Juárez y Maximiliano » by Enrique Herrera and the 1939 American film « Juárez » by Brian Aherne. He also appeared in 1 scene in the 1954 American film « Vera Cruz » , played by George Macready. In the Mexican telenovela « El Vuelo del Águila » , Maximilian was portrayed by Mexican actor Mario Iván Martínez.

Titles, styles, honours and arms :

Reference style : His Imperial Majesty.

Spoken style : Your Imperial Majesty.

6 July 1832 - 10 April 1864 : His Imperial and Royal Highness The Serene Prince and Lord Ferdinand Maximilian Joseph, Archduke and Imperial Prince of Austria, Royal Prince of Hungary and Bohemia, Prince of Lorraine, Count of Habsburg.

10 April 1864 - 19 June 1867 : His Imperial Majesty The Emperor. Full title : His Imperial Majesty Don Maximiliano I (Maximilian I) , by the Grace of God and will of the people, Emperor of Mexico.

Honours :

Mexican Empire

Emperor Maximilian I was Grand Master of the following Mexican Orders :

Order of the Mexican Eagle.

Order of Saint-Charles.

Order of Guadalupe.

Foreign

Empire of Brazil Grand Cross of the Order of the Southern Cross.

Kingdom of Portugal Grand Cross of the Order of the Tower and Sword.

Kingdom of Prussia Grand Cross (1st Class) of the Order of the Red Eagle.

Kingdom of Hanover Grand Cross of the Royal Guelphic Order.

Kingdom of the Netherlands Grand Cross of the Order of the Netherlands Lion.

Kingdom of Hungary (1920-1946) Grand Cross of the Order of Saint Stephen.

France Grand Cross of the Légion d'honneur.

Kingdom of the 2 Sicilies Grand Cross of the Order of Saint-Ferdinand and of Merit.

Belgium Grand Cordon (military) of the Order of Leopold.

Kingdom of Greece Grand Cross of the Order of the Redeemer.

Tuscany Knight Grand Cross of the Order of Saint-Joseph.

Duchy of Brunswick Grand Cross of the House Order of Henry the Lion.

Grand Duchy of Hesse Grand Cross of the Philip the Magnanimous.

Sovereign Military Order of Malta Grand Cross of the Order of Malta.

Kingdom of Prussia Knight of the Order of the Black Eagle.

Kingdom of the 2 Sicilies Knight of the Order of Saint-Januarius.

Grand Duchy of Baden Knight of the House Order of Fidelity.

Kingdom of Bavaria Knight of the Order of Saint-Hubert.

Sweden Knight (with collar) of the Royal Order of the Seraphim.

Austrian Empire Knight of the Order of the Golden Fleece.

Kingdom of Saxony Knight of the Order of the Rue Crown.

Kingdom of Hanover Knight of the Order of Saint-George.

Russian Empire Knight of the Order of Saint-Alexander-Nevsky.

Russian Empire Knight (1st Class) of the Order of Saint-Stanislaus.

Russian Empire Knight of the Order of the White Eagle.

Russian Empire Knight of the Order of Saint-Andrew.

Russian Empire Knight (1st Class) of the Order of Saint-Anna.

Kingdom of Prussia Knight (with collar) of the Order of the Black Eagle.

...

Erzherzog Ferdinand Maximilian Joseph Maria von Österreich (geboren 6. Juli 1832 in Schloß Schönbrunn Wien ; gestorben 19. Juni 1867 nahe Querétaro, Mexiko) wurde als Sohn von Erzherzog Franz Karl, dem jüngeren Sohn von Kaiser Franz I. , und Prinzessin Sophie von Bayern in Wien geboren. Er war der jüngere Bruder von Kaiser Franz-Josef aus dem Haus Habsburg. Während der Mexikanischen Interventionskriege wurde er von 1864 bis 1867 auf Betreiben Kaiser Napoleons III. von Frankreich als Kaiser von Mexiko inthronisiert.

Ferdinand Maximilian war der zweite von vier Brüdern. Er erhielt die für einen Erzherzog übliche Erziehung. Neben der militärischen Ausbildung bestand sein Unterricht aus Fremdsprachen (Französisch, Italienisch, Englisch, Ungarisch, Polnisch und Tschechisch) , Philosophie, Geschichte und Kirchenrecht. Das vorgeschriebene Exerzierprogramm war ihm schon in jungen Jahren ein Gräuelpiece. Er galt als phantasiebegabt, malte und dichtete gerne. Schon früh interessierte er sich sehr für Literatur und Geschichte, besonders für die seiner eigenen Familie. Er war aufgrund seines Charmes am Wiener Kaiserhof sehr beliebt und auch der Liebling seiner Mutter Sophie. Seine Eltern machten sich auch nicht weiter Gedanken darüber, welches Aufgabengebiet der jüngere Sohn später einmal übernehmen sollte. Das Verhältnis zu seinem älteren Bruder Franz-Josef war freundschaftlich, wobei er aber mit zunehmendem Alter von seinem Bruder misstrauisch beobachtet wurde, da er aufgrund seines unkomplizierten und freundlichen Wesens auch bei der Wiener Bevölkerung sehr beliebt war.

Bereits im Kindesalter zeigte sich, daß Ferdinand Maximilian nicht mit Geld umgehen konnte. Während Bruder Franz-Josef genaue Aufzeichnungen über seine Ausgaben führte, kaufte Maximilian ständig Bücher und Bilder, was seine Finanzen bei weitem überstieg. Seine Mutter half ihm jedoch jedes Mal aus, da sie für die Leidenschaft des Sohnes großes Verständnis hatte.

Mit seiner ersten Apanage, die er mit 17 erhielt, ließ er sich gleich ein „Sommerhäuschen“ neben dem Schloß Schönbrunn anlegen, das er « Maxing » nannte (ein Zählbezirk der amtlichen Statistik und die Wiener Maxingstraße sind danach benannt) .

Bei einem Aufenthalt in Portugal verliebte er sich in die hübsche Maria Amalia von Portugal. Sie sei eine vollkommene Prinzessin, schrieb der verliebte junge Mann nach Hause. Die beiden waren bereits so gut wie verlobt, als Maria Amalia plötzlich an Lungentuberkulose starb.

Maximilian interessierte sich vor allem für die Seefahrt und unternahm viele Fernreisen (etwa nach Brasilien) auf der Kaiserlich-Königlich Fregatte Elisabeth. Im Jahr 1854 wurde er mit nur 22 Jahren (als jüngerer Bruder des Kaisers und somit Mitglied des Herrscherhauses) zum Kommandanten der Kaiserlich-Königlich Kriegsmarine (1854-1861) ernannt, welche er in den folgenden Jahren reorganisierte. 1857 heiratete er die belgische Prinzessin Charlotte und wurde zum Generalgouverneur von Lombardo-Venetien ernannt. Als die Lombardei 1859 als Folge der österreichischen Niederlage in

der Schlacht von Solferino verloren ging, zogen sich Maximilian und Charlotte in das eigens für sie erbaute Schloß Miramare in der Nähe von Triest zurück.

Der französische Kaiser Napoléon III. wollte in Mexiko ein militärisch und wirtschaftlich an Frankreich angelehntes Reich begründen. Seit 1861 hatte er dort bereits mit Truppen interveniert, weil Mexiko (unter seinem Präsidenten Benito Juárez) sowohl den spanischen Gesandten wie auch den päpstlichen Legaten des Landes verwiesen hatte. Benito Juárez hatte die Zahlungen der 82 Mio. US-Dollar Schulden, die von den Europäern gefordert wurden, für zwei Jahre eingestellt.

In dieser Situation wurde Ferdinand Maximilian auf Betreiben des französischen Kaisers am 10. April 1864 gegen den Widerstand des mexikanischen Volkes zum Kaiser von Mexiko ausgerufen. Ferdinand Maximilian hatte zuvor zur Bedingung gemacht, daß das mexikanische Volk dies wünsche. Eine mexikanische Delegation überbrachte ihm daraufhin einen manipulierten Volksentscheid, den eine Junta von Klerikalen und Gegnern von Juárez arrangiert hatte. Maximilian musste nun auf Druck seines Bruders auf seine Thronfolge- und auf Erbensprüche in Österreich verzichten. Ferdinand Maximilian glaubte, in Mexiko seine Träume eines modernen, liberalen Staates verwirklichen zu können, und nahm deshalb am 10. April 1864 auf Schloß Miramar die Kaiserkrone trotz der Bedenken seiner Familie an. Der Habsburger nahm die Aussagen des französischen Kaisers, daß sich das mexikanische Volk nichts mehr wünsche als einen Habsburger als Kaiser, für bare Münze. Zu diesem Zeitpunkt wusste Ferdinand Maximilian auch noch nicht, daß Juárez schon längst als Präsident ausgerufen worden war. Aufgrund der von ihm durchgesetzten Landreformen genoss Juárez zudem äußerst große Beliebtheit unter der Bevölkerung.

In Mexiko angekommen, musste der Habsburger feststellen, daß sämtliche amerikanischen Staaten den von den Franzosen abgesetzten mexikanischen Präsidenten Juárez unterstützten, da sie in Maximilian eine unerwünschte europäische Einmischung sahen. Maximilian versuchte, seine Machtbasis durch die Adoption der Enkel des früheren Kaisers Agustín de Iturbide und ihre Ernennung zu Thronfolgern sowie die Ernennung des Ex-Diktators Antonio López de Santa Anna zum Reichsmarschall zu verbreitern. In Mexiko-Stadt wählte er das Schloß Chapultepec als kaiserliche Residenz und ließ den Paseo de la Reforma, der damals Paseo de la Emperatriz (Kaiserinallee) hieß, als Verbindungsstraße zwischen dem Schloß und der Stadtmitte einrichten. Diese Allee ist eine Nachahmung der Pariser « Champs-Élysées ».

Bereits die Ankunft Maximilians und seiner Gattin ließ nichts Gutes erwarten. Nicht von Honoratioren wurden sie empfangen, sondern sie erblickten im Hafen von Veracruz zerlumpfte Bettler, die zum Spiel auf ihren Instrumenten mehr grölten als sangen. Der Triumphbogen war von einer Sturmböe umgeworfen worden, und das neue Kaiserpaar musste sich mühsam seinen Weg durch den Morast bahnen. Der Regierungspalast in der Hauptstadt war desolat, düster und vollkommen verwaist, und die erste Nacht verbrachte der neue Kaiser auf einem Billardtisch, da die Matratzen voller Insekten waren.

Der konservierte Leichnam Kaiser Maximilians von Mexiko vor seiner Überführung nach Europa durch Tegetthoff an Bord der Fregatte Novara.

Nach Ende des amerikanischen Bürgerkriegs mussten die Franzosen ihre Truppen aus Mexiko (1866) auf Druck der USA

abziehen. Danach konnte sich Kaiser Maximilian nicht mehr lange gegen den populären Juárez behaupten, da auch seine Hilferufe in Europa unbeantwortet blieben. Er wurde am 14. Mai 1867 entmachteter, von einem Kriegsgericht zum Tode verurteilt und nach einer Bestätigung des Todesurteils durch den wieder an die Macht gelangten Präsidenten Juárez am 19. Juni 1867 zusammen mit seinen Generälen Miguel Miramón und Tomás Mejía standrechtlich bei « Tres Campanas » , Querétaro, erschossen. Demselben Todesschicksal konnte sein Flügeladjutant, der deutsche Oberst Felix Prinz zu Salm-Salm, nur dank des persönlichen Einsatzes seiner Ehefrau Agnes knapp entgehen. Vor der Erschießung versicherte Maximilian den Soldaten, daß sie nur ihre Pflicht täten, steckte ihnen Goldmünzen zu und ersuchte sie darum, genau zu zielen und sein Gesicht zu schonen, damit seine Mutter seinen Leichnam identifizieren könne.

Die Entscheidung war nicht durch einen Angriff der Belagerer gefallen, sondern durch Verrat. Oberst Miguel Lopez hatte in der Nacht vom 14. auf den 15. Mai 1867 den Zugang zur Stadt für die Truppen des gegnerischen Generals Mariano Escobedos (1826-1902) geöffnet. Zuvor hatte er allerdings dem Kaiser noch die Möglichkeit zur Flucht geben wollen, die dieser jedoch ablehnte.

Der einbalsamierte Leichnam Maximilians wurde auf der Novara durch Vizeadmiral Wilhelm von Tegetthoff nach Triest gebracht. Von dort wurde er im Galatrauerwagen des Hofes nach Wien überführt, wo er am 18. Januar 1868 in der Kapuzinergruft beigesetzt wurde.

Maximilians Gemahlin Charlotte befand sich zum Zeitpunkt der Exekution gerade in Europa, um Napoleon III. und Papst Pius IX. um Hilfe zu bitten, der versprach, für sie und ihren Mann zu beten. Charlotte überlebte Maximilian um 60 Jahre, verfiel aber nach dessen Tod dem Wahnsinn. Sie starb 1927 auf Schloß Bouchout in Meise (Belgien) .

Maximilian und Charlotte hatten keine Kinder. Maximilian hatte bereits 1859-1860 eine Reise nach Südamerika unternommen, bei der er sich bei einer seiner Liebesaffären eine Geschlechtskrankheit zuzog. Man vermutete, er sei dadurch unfruchtbar geworden. Allerdings brachte im August 1866 eine seiner Geliebten, Concepción Sedano, die Frau des Gärtners, einen Jungen zur Welt, der nach Maximilians Hinrichtung einem reichen Landbesitzer übergeben wurde. Dieser brachte ihn später nach Frankreich, wo er sich Sedano y Leguizano nannte. Er wurde wegen seiner immensen Schulden Spion für Deutschland, und als er enttarnt wurde, gab er sich als Maximilians Sohn aus - wobei die Ähnlichkeit als groß galt. So wie sein angeblicher Vater wurde er erschossen - im Jahr 1917 wegen Spionagetätigkeit.

Maximilians Kammerdiener Grill berichtet, Maximilian habe häufig Besuch von Damen des Hofes erhalten. In Mexiko ließ der Kaiser sogar die Verbindungstür zu den Gemächern seiner Frau zumauern, und nun wurde auch nach außen hin nicht mehr bemüht, den schönen ehelichen Schein zu wahren.

Gemäß verschwörungstheoretischen Ideen soll Maximilian durch eine geheime Vereinbarung mit Juárez gar nicht hingerichtet worden sein, sondern bis 1936 in El Salvador unter dem Namen Justo Armas weitergelebt haben. Beispielsweise hat der Schriftsteller Johann Georg Lughofer Indizien dafür gefunden.

Maximilians Lieblingslied soll La Paloma von Sebastián de Yradier gewesen sein. Der Legende nach soll man es sogar zu seiner Hinrichtung gespielt haben. Neuere Untersuchungen scheinen diese Annahme aber zu widerlegen.

Das Lieblingslied Maximilians wurde jedenfalls bei der Ausschiffung seines Sarges am Anlegesteg von Schloß Miramare gespielt. Zum Andenken an dieses traurige Ereignis beschlossen die anwesenden Marineoffiziere, daß La Paloma von nun ab auf österreichischen Kriegsschiffen nie mehr erklingen solle. Diese Tradition wird bis heute von traditionsbewussten österreichischen Seglern eingehalten. Sie wird auch bei den Kursen zur Erlangung des Segelscheins unter « Seemannschaft » vorgetragen.

1867 komponierte Franz Liszt das Klavierstück « Marche Funèbre - En mémoire de Maximilien Ier, Empereur du Mexique. Mort le 19 Juin 1867 » . Motto : In magnis et voluisse sat est (Propertius) . Das Werk hat eine interessante, offene Tonarten-Planung, von F-Moll nach Fis-Dur.

Édouard Manet malte « Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko » als eine Art Berichterstatter mehrmals (1867 bis 1869) . In der ersten Fassung (Museum Boston) hat das Erschießungskommando noch mexikanische Uniformen an, in der Mannheimer Fassung, die die Serie abschließt, wird von Gardisten in französischer Uniform geschossen.

Für Karl Mays Kolportageroman « Waldröschen » bildet der Kampf zwischen Maximilian und Benito Juárez den geschichtlichen Hintergrund, die Erschießung Maximilians ist als dramatischer Höhepunkt ausgelegt. In der fünfbandigen Überarbeitung dieses Werks durch den Karl-May-Verlag nimmt der Titel von Band 55 : Der sterbende Kaiser Bezug auf diese Ereignisse.

Eine Statue Maximilians steht heute im 13. Wiener Gemeindebezirk vor dem Eingang des Schönbrunner Schlossparks. Der Platz vor der Wiener Votivkirche wurde ehemals « Maximilianplatz » genannt. In Bad Ischl erinnert der 1868 errichtete Maximilianbrunnen an der Traun an ihn. Eine weitere Statue Maximilians steht in Triest. Sie wurde im Jahr 2009 vom Park des Schlosses Miramare an ihren ursprünglichen Platz, die Piazza Venezia, zurückgebracht. Maximilian « überblickt » nun wieder einen Teil des Hafens von Triest. Die ihm 1876 gewidmete Columna rostrata im Maximilianpark in Pula, ein Werk Heinrich von Ferstels, wurde 1919 als italienische Kriegsbeute nach Venedig verbracht und steht dort heute, umgewidmet, am Rand der Giardini pubblici.

Im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien ist dem Schicksal Maximilians ein eigener Raum gewidmet. Zu sehen sind und andere seine Totenmaske, die Standarte des kaiserlich-mexikanischen Husaren-Regiments (1865-1867) und eine Kartusche für Offiziere der Kavallerie der österreichisch-mexikanischen Freiwilligen-Brigade (1864-1867) . Im Marinesaal des Museums wird Maximilian als Oberbefehlshaber der Kaiserlich und Königlich Kriegsmarine gewürdigt. Ausgestellt ist neben mehreren Porträts, darunter eines von Georg Decker, auch ein Modell der S.M.S. Novara, welche den Erzherzog als Kaiser nach Mexiko einschiffte und ihn als Leichnam wieder zurück nach Triest brachte.

L'expédition Austro-Hongroise au pôle Nord

L'expédition Austro-Hongroise au pôle Nord est une expédition arctique, menée entre 1872 et 1874, qui découvrit la Terre François-Joseph.

Selon Julius von Payer, l'un des leaders de l'expédition, le voyage était destiné à découvrir le passage du Nord-Est. L'expédition explora réellement la région au nord-ouest de la Nouvelle-Zemble. Selon l'autre leader, Karl Weyprecht, le pôle Nord était un objectif secondaire. Le coût estimé de l'expédition fut de 175,000 florins, financé par des nobles austro-hongrois.

Le navire principal de l'expédition était le « Tegetthoff », nommé d'après l'amiral autrichien Wilhelm von Tegetthoff, sous les ordres duquel Weyprecht avait servi. Le navire avait été construit par Teklenborg & Beurmann à Bremerhaven. C'était une goélette de 3 mats de 38 mètres de long, équipée d'une moteur à vapeur de 100 chevaux vapeur (75 kilowatts) . L'équipage venait de toute l'Autriche-Hongrie mais principalement d'Istrie et de Dalmatie.

Le « Tegetthoff » et ses 24 membres d'équipage quittèrent Tromsø, en juillet 1872. À la fin du mois d'août, il fut pris dans les glaces au nord de la Nouvelle-Zemble et dériva alors vers des régions polaires inconnues. C'est durant cette dérive que les explorateurs découvrirent un archipel qu'ils nommèrent Terre François-Joseph d'après l'Empereur d'Autriche-Hongrie, François-Joseph Ier.

En mai 1874, le capitaine du navire, Weyprecht, décida d'abandonner la goélette toujours prise dans les glaces pour essayer de retourner vers la terre ferme avec traîneaux et chaloupes. Le 14 août 1874, les membres de l'expédition atteignirent la mer libre et, le 3 septembre, la terre ferme en Russie.

Les découvertes lors de l'expédition apportèrent une contribution significative à la science polaire et à la découverte du passage du Nord-Est par Adolf Erik Nordenskiöld. Elle contribua également à un glissement, des expéditions individuelles de type plutôt sportif vers une coopération scientifique internationale dans l'exploration des régions polaires.

L'expédition ramena des résultats divers dans les domaines de la météorologie, l'astronomie, la géodésie, le magnétisme, la zoologie et décrivit les aurores boréales. Ils furent publiés par l'Académie des Sciences, en 1878. Un livre fut aussi publié (Expédition austro-hongroise du pôle Nord, 1872-1874) ainsi que les tableaux peints par Julius von Payer.

...

L'explorateur austro-hongrois et capitaine-lieutenant Impérial et Royal de la marine austro-hongroise, Karl (Carl) Weyprecht, est né le 8 septembre 1838 et est mort le 8 septembre 1881. Il est notamment connu pour son expédition au pôle Nord où il découvrit l'archipel François-Joseph nommé en faveur de l'Empereur autrichien et roi hongrois François-Joseph Ier. Ayant plaidé toute sa vie en faveur d'une coopération internationale pour l'exploration scientifique du pôle Nord, Weyprecht est associé à l'organisation de la Ire Année Polaire Internationale, bien qu'il n'ait pas vécu assez longtemps pour assister à l'événement.

En 1856, il s'engagea dans la Marine Austro-Hongroise (« Kriegsmarine ») comme cadet de réserve. Il prit part à la Guerre Austro-Sarde. De 1860 à 1862, il servit sur la frégate Radetzky sous le commandement de l'Amiral Tegetthoff. De 1863 à 1865, il fut officier de l'enseignement sur le navire-école « Hussar » .

Le 23 juillet 1865, il se présenta au géographe allemand August Petermann au cours d'une réunion de la « Société Géographique » à Francfort.

Le 20 juillet 1866, il prit part à la Bataille de Lissa à bord du navire de guerre « Drache » .

En 1870, il fit la connaissance de Julius von Payer et entreprit avec lui une expédition préliminaire à Novaya Zemlya, en 1871.

Le 18 février 1872, Weyprecht obtint la nationalité Austro-Hongroise.

Avec Julius von Payer, il co-dirigea l'Expédition austro-hongroise au pôle Nord de 1872-1874, qui découvrit l'Archipel François-Joseph dans l'Océan Arctique. Le vaisseau d'expédition « Amiral Tegetthoff » fut abandonné dans la banquise, pris dans les glaces. L'expédition poursuivit sa route vers le nord en traîneaux, puis utilisa des bateaux lorsqu'elle rencontra une nouvelle étendue d'eau, jusqu'à atteindre le Cap Noir de Novaya Zemlya. Là, ils furent en mesure de contacter la goélette russe « Nikolaj » sous les ordres du Capitaine Feodor Veronin, et de rallier Vardø, en Norvège, où ils prirent un bateau postal en direction du sud et débarquèrent à Vienne.

Le 18 septembre 1875, Weyprecht fit une allocution devant le 48e Congrès des Scientifiques et Physiciens Allemands à Graz, en Autriche. Il présenta les « principes de base de la recherche en Arctique » , et suggéra qu'on établisse des stations d'observations permanentes en Arctique. Selon Weyprecht, il était important de mettre en place un réseau de stations Arctiques afin de prendre des mesures régulières du climat et de l'état de la glace avec des outils toujours identiques et à des intervalles pré-établis.

En 1879, il présenta ces idées, ainsi que celles de George von Neumayer, au Second Congrès International des Météorologistes qui se tient à Rome.

...

Many Arctic expeditions in the 19th Century ended with shipwrecks. Probably the best known is Franklin's expedition, in 1845, which had a tragic human loss of as many as 120 people. 20 expeditions were organized to find and save them, but all were in vain.

The Austro-Hungarian North-Pole Expedition was an expedition that ran from 1872-1874 and discovered « Franz-Josef Land » . According to Julius von Payer, one of the leaders, its purpose was to find the « North-East Passage » . It actually explored the area northwest of Novaya Zemlya. According to the other leader, Karl Weyprecht, the North-Pole was a secondary target. The estimated total costs of 175,000 florins (Guldens) were financed by Austro-Hungarian nobles. The 2 main financial contributors were Count Johann Nepomuk Wilczek (1837-1922) and Hungarian Count Ödön Zichy (1811-1894) .

Ship

The main ship was the « Tegetthoff » , named for the Austrian Admiral Wilhelm von Tegetthoff, under whom Weyprecht served. It was built, before 1871, by Teklenborg & Beurmann, in the German port of Bremen (« Bremerhaven ») , using a special new technology to endure extremely low temperatures and dangerous ice pressure. It was a 3-masted schooner (« barkentine ») of 220 tons, with the hull made of wood : 38.34 metres long by 7 metres wide, with a 100 Horse Power (75 kiloWatts) steam engine plus 130 tons of coal. It carried food provisions for 2.5 to 3 years. The crew came from all over Austria-Hungary, especially from Istria and Dalmatia.

...

The « Tegetthoff » , with her crew of 24, left Tromsø in July 1872. At the end of August, she got locked in pack ice north of Novaya Zemlya and drifted to hitherto unknown polar regions. While drifting, the explorers discovered an archipelago which they named « Franz-Josef Land » , after Austro-Hungarian Emperor Franz-Josef I.

In May 1874, boat captain Weyprecht decided to abandon the ice-locked ship and try to return by sledges and boats. On 14 August 1874, the expedition reached the open sea and, on 3 September, finally set foot on Russian mainland.

The expedition returned to Austria by train, from Bremen. On the journey, they were invited to dinner parties hosted by different German geographical Societies. They entered Vienna in triumph, welcomed, according to contemporary newspaper reports, by hundreds of thousands of people.

The expedition's discoveries and experiences made a significant contribution to polar science, especially the discovery of the « North-East Passage » by Adolf Erik Nordenskiöld. They also gave an impetus to International Polar Years, meaning a shift from sports-like races of single expeditions to world-wide scientific cooperation in exploring the polar regions.

The expedition yielded various results in the fields of meteorology, astronomy, geodesy, magnetism, zoology, and sightings of Aurora Borealis. They were published by the Academy of Sciences, in 1878. There is a book called « The Austro-Hungarian North-Pole Expedition (1872-1874) » and paintings by Payer - probably the only paintings of a polar expedition created by the explorer himself.

The expedition was selected as the main motif for the Austrian Admiral Tegetthoff Ship and « The Polar Expedition » commemorative coin minted on June 8, 2005. The reverse side of the coin shows 2 explorers in Arctic, gear with the frozen ship behind them.

...

As late as the 2nd half of the 19th Century, there was still a vestigial belief that north of the Arctic ice lay a warm « Polar Sea » . In 1871, the Austrian government dispatched veteran Arctic explorers Julius von Payer and Karl

Weyprecht to investigate this possibility. As Payer wrote :

« Our ideal aim was the “ North-East Passage ” , our immediate and definite object was the exploration of the seas and lands on the North-East of Novaya Zemlya. »

The ship chosen was « Tegetthoff » , a wooden steamship sheathed in iron and named for the 19th Century Austrian Admiral Wilhelm von Tegetthoff. With provisions for 3 years, the ship sailed from Bremerhaven on June 13, 1872. Rounding Norway and sailing into the Barents Sea, on August 20, she became icebound off Novaya Zemlya at $76^{\circ} 22'N$, $63^{\circ} 3'E$. By August 1873, she had drifted North-West to $79^{\circ} 43'E$, $59^{\circ} 33'$, near the previously unknown « Franz-Josef Land » , a group of islands about 275 miles North-East of Novaya Zemlya. After exploring the islands, which they named for the Austrian Emperor, and advancing as far north as $82^{\circ} 5'N$, on May 20, 1874, Payer and Weyprecht decided to abandon « Tegetthoff » and sledge back to Novaya Zemlya with the ship's boats. 3 months of sledging brought them to the edge of the ice pack at $77^{\circ} 40'N$. Taking to their boats, they were rescued by the Russian whaleship « Nicholas » off Novaya Zemlya.

...

In 1872, an Austrian Society composed by representatives of Austrian nobility, scientists, politicians and public figures, that sponsored Austrian efforts to conquer the North-Pole, organized raising of funds, equipment and outfit for the Arctic expedition headed by lieutenants Julius Payer and Karl Weyprecht. The main goal of the expedition intended to last for 2.5 years was the discovery of the « North-East Passage » from the Atlantic to the Pacific Ocean. The immediate goal of the expedition, however, was to explore lands and waters of the Arctic Ocean located to the North-East of Novaya Zemlya Island. Being partisans of August Peterman's hypothesis on « warm » , ice-free waters expanses existing in the Arctic Ocean, Payer and Weyprecht believed to be able to reach the « Bering Straits » making their way through the Great Siberian unfrozen Sea supposedly located to the North-East of Novaya Zemlya. The « Tegetthoff » wooden hull steamship of 200 tons displacement, powered with a 100 Horse Power engine was specially built for this expedition. On June 1872, the « Tegetthoff » left the German seaport of Bremerhafen and headed for Novaya Zemlya. But their hopes to find Barents Sea free of ice proved wrong. As early as on August 21, west of Novaya Zemlya, a bit north of Barents Islands, the « Tegetthoff » was trapped by ice and drifted with the ice fields to the North-West over several months. 1 year later, on August, 30, 1873, the monotony of life of the ice-bound ship was interrupted by an event of major importance.

Toward the midday (Julius Payer recalled afterwards) , we were standing on the deck, leaning on the ship's board and staring aimlessly at the mist, that had began to dissipate in some spots. Suddenly, the mist dissipated completely in the North-West, and we saw cliffs. In a few minutes, we caught an astonishing sight of a majestic mountainous landscape and glaciers, that dazzled us in the sunshine. For a few seconds, we stood stunned and couldn't believe our eyes. Then, overwhelmed by emotions, we burst-out crying : « Land ! Land ! » . And we named this unknown land after the Austrian Emperor : « Franz-Josef Land » . Only 2 months later, on November, 1, 1873, when the ice floe, drifting along with ship got frozen to the shore ice, the members of the expedition could land on the shore of a small island South-East of the « Franz-Josef Land » , named in honour of one of the main expedition sponsors : Count

Hans Wilchek. The Polar Night that had already set, prevented the expedition from starting exploration of newly found land. The wintering near the « Franz-Josef Land » shores was overshadowed by scurvy. (Early in March, died of scurvy, the machinist Krish.) In spring, the disease started ceding, due to a successful polar bear hunting. Once the Polar Day had set, the expedition started preparations for sledge trips to explore the « Franz-Josef Land ». The 1st one took place in the middle of March. Payer got to the « Tegetthoff Cape » and climbed the « Sonklar Glacier » on the « Galla Island ». The air temperature at the top of the glacier was 50° below zero. Late in March, Payer and 6 other men undertook a long sledge expedition. As they had only 3 dogs, the sledges were mainly pulled by men. In the course of a month, Payer traveled about the « Franz-Josef Land », collecting rock samples, studying land's structure and outline, as well as its wildlife. During this expedition, the Austrians reached the northern-most part of the « Franz-Josef Land » : the « Fligel Cape ». But, at that time, Payer believed that, north of the « Franz-Josef Land », there was another land, that he named « Peterman Land ». The members of the expedition hoisted the Austrian flag on the « Fligel Cape ». Early in May, Payer, along with 2 other people, undertook a travel to the West ; in the course of the expedition, he found-out that the newly found land was of enormous extension in that direction. The explorations carried-out by Julius Payer resulted in the 1st, though rather inaccurate map of the « Franz-Josef Land ». In May 1874, the expedition decided to abandon the ice-caught « Tegetthoff » and try to reach the Novaya Zemlya shores, in the hope of spotting there some whalers or hunting vessel. They got over ice floes handling crowbars and axes, moved on sledges their load or crossed ice-free expanses of water in 4 boats either paddling with oars or sailing. Only after 96 days of exhausting travel, in the small hours of August 18, the explorers reached the « Admiralty Cape » of Novaya Zemlya. They were lucky to find, on August 24, a group of pomors, Russian Arctic coast dwellers, headed by Fyodor Voronin, that took them on board the schooner « Nikolay » and took them to Norwegian port of Warde. And, from there, the Austrian Polar explorers, after 812 days from the beginning of the expedition, returned safely home on September 3rd. The results of the expedition did not fill its leaders with much optimism about transportation and hunting or fishing prospects of the Polar seas. Payer considered the « North-East Passage » impracticable and, in any case, denied its « commercial value » .

Aim

The primary aim of the journey was to navigate the North-Eastern passage, its actual purpose was the exploration of parts of sea or land North-West of Nowaja Semlja (Julius Payer) . According to Weyprecht's planning, the North-Pole was a secondary target.

Result

Discovery in 1873 of « Franz-Joseph Land » : a collection of about 85 islands in the Arctic Ocean, now a Russian National Park called Zemlya Franc Iosifa.

Timelines

13 June 1872 : The « Tegetthoff » leaves Bremerhaven (« Geestemünde ») .

3 July 1872 : Completion of provision and equipment in Tromsø.

30 July - 3 August 1872 : Locked in the ice for the 1st time.

11-12 August 1872 : Meeting of the ships « Tegetthoff » and « Isbjörn » .

13 August 1872 : At $76^{\circ} 18' N$ and $61^{\circ} 17' E$ - 1 seamile North of the Barents Islands (at a place called « die drei Särge ») mooring at the ice edge (that is about 20 seamiles West of Cape Nassau) .

15 August 1872 : Setting-up a food depot at the coast of the Barents Islands (this depot will not be used during the retreat of 1874) .

18 August 1872 : Celebration of the Emperor's Birthday, on board of the « Tegetthoff » .

20-21 August 1872 : The 2 ships separate. « Isbjörn » starts its journey back and reaches Tromsø, on October 1st.

21 August 1872 : According to Julius Payer, the « Tegetthoff » is locked in the ice at $76^{\circ} 22' N$ and $62^{\circ} 3' E$, North of Nowaja Semlja (a different source says : $76^{\circ} 28' N$ and $61^{\circ} 49' E$) ; drifting with the pack-ice, 1st to the East then to the West.

25 December 1872 : On an ice-floe, an incident of the Austrian polar expedition.

1st winter-over

30 August 1873 : Sighting of land at $79^{\circ} 43' N$ and $59^{\circ} 33' E$. Impossible to set foot on it. Julius Payer names the new discovery « Kaiser Franz-Josef Land » .

31 October 1873 : The ship remains frozen in the ice, 3 miles off the shore at $79^{\circ} 51' N$ and $58^{\circ} 56' E$.

1-2 November 1873 : Taking possession of the land. Deposit of a document under a pile of stones.

2nd winter-over

10-16 March 1874 : 1st sled-journey to the islands.

16 March 1874 : Engine-man Otto Krisch dies (buried at Wilczek Island) .

26 March - 22 April 1874 : 2nd sled-journey.

12 April 1874 : Julius Payer reaches the Northern-most point of the journey, at Cape Fligely, at $82^{\circ} 5'$. He raises the

Austrian flag and deposits a document.

29 April - 3 May 1874 : 3rd sled-journey.

20 May 1874 : The ship is abandoned. The journey back starts in 3 boats on sledges. Target : « Wilhelms-Island » near Nowaja Zemlja.

14 August 1874 : The open sea is reached.

15 August 1874 : 1st time using the boats in the open sea, at 77° 40' N and 61° E.

16 August 1874 : Nowaja Zemlja sighted.

18 August 1874 : Landed South of the « Black Cape » at Novaja Zemlja (South of the place, where a depot has been set-up in 1872) .

23 August 1874 : Finally sighted a boat in the « Dunen-Bay » , that brings them to the Russian schooner « Nikolaj » (under captain Feodor Voronin) .

3 September 1874 : The « Nikolaj » arrives at Vardö, in Norway. They continue on board the mail-boat « Finmarken » via Tromsö ; and go on to Hamburg.

25 September 1874 : At last, after 453 days, all are back in Vienna. The « Tegetthoff » is missing until today.

End of expedition

18 September 1875 : 48th Meeting of German scientists and physicians, in Graz. Weyprecht reports about the « Basic principles of Arctic research » and makes the suggestion to establish fixed Arctic observation stations ; these ideas together with those of Georg Neumayer were presented.

1879 : The 2nd international Congress of Meteorologists in Rome and finally ended-up.

1882-1883 : The 1st International Polar Year.

1878-1879 : Adolf Erik Nordenskjöld (ship : « Vega ») is the 1st to transit the « North-East Passage » .

Financing

Estimated total costs : 175.000 florins (Guldens)

Wilczek made 40.000 florins available for the expedition.

Emperor Franz-Josef granted a subvention of 4.000 florins, in silver.

Count Franz Salm contributed 20.000 florins.

The Geographic Society of Vienna donated 100 florins.

The « Kaiserlich-Königlich » Ministry for Culture and Education gave 3.000 florins.

An exhibition of the equipment brought nearly 12.500 florins.

Crew

The crew was composed of 24 persons, members of the Austro-Hungarian marine in the Adriatic sea who came from all over Austria-Hungary, especially from Istria and Dalmatia. The crew consisted of 9 Austrians, 1 Hungarian, 1 Moravian Czech, 1 Italian (?), and as many as 12 Istrians and Croats from the Adriatic coast - Rijeka, Cres, Bakar, Volosko, Lovran, Plomin, Mali Losinj, Brac, Hvar.

Karl Weyprecht : Commander of the ship (from Michelstadt) .

Julius Payer : Leader of the land journeys (from Teplitz) .

Gustav Brosch : 1st Officer (from Komotau, Bohemia) .

Eduard Orel : 2nd Officer (from Neutitschein, Moravia) .

Doctor Julius Kepes : Physician (from « Vári über die Theiß », Hungary) .

Elling « Olaf » Carlsen : Ice pilot and harpooner (merchant navy captain, from Tromsö) .

Pietro (Petar) Lusina : Captain, boatswain (from Cherso) .

Anton (Ante) Vecerina : Carpenter (from Draga, near Fiume) .

Otto Krisch - Engine-man, mechanic (from Patschlawitz, Moravia) .

Josef Pospischil : Stoker, fireman (from Prerau) .

Johann Oratsch : Cook (from Graz) .

Johann Haller and Alexander Klotz : Hunter and glacier-guide (from the « Passeiertal ») .

Sailors

Antonio (or Josip ?) Latcovich / Latkovic (from Fianona) .

Lorenzo Marola and Pietro Fallesich / Falesic (from Fiume or Bakar ?) .

Antonio Zaninovich / Zaninovic (from Sveta Nedelja on the Island of Hvar, Lesina) .

Antonio Cattarinich / Katarinic (from Lussinpiccolo) .

Vincenzo (Vicko) Palmich (from Lovrana or Volosko) .

Giorgio Stiglich / Stiglic (from Bukkarice or Bakar ?) .

Antonio Lukinovich / Lukinovic (from Picisca on the Island of Brac, Brazza) .

Antonio Scarpa (from Trieste) .

Giacomo (Jakov) Succich or Susic (from Volosca) .

Franzesco (Fran) Lettis (from Volosca) .

Narrative

In his diary, Julius Payer includes Ante Scarpa, from Trieste, into the Slavonic group and, according to Eugen Kunicic, the Croatian crew had 13 members, not 12. Also, every Sunday, the Croats read parts of Evangel in Croatian (scavet) , which belongs to glagolitic tradition. On Christmas, they sang a well-known song « U se vrime godista » , and remember their customs. The crew had a small library with about 400 books, half of them scientific. Some of the books were in Croatian.

There were some objections addressed to Karl Weyprecht, captain of the ship, why he chose so many Croats, instead of Tyrol Austrians. He answered that he counted on endurance, discipline and experience of Croatian mariners, and the fact that they do not drink.

Very important for success of this carefully planned and dangerous expedition was the presence of 8 dogs. The expedition led to the discovery of « Kaiser Franz-Josef Land » , in the Arctic.

In 1872, when the expedition sailed-off from the port of Bremen, weather condition and temperature were particularly severe. A result of ice movement was that the sailboat became wedged in the mass of ice for 2 years ! At that time, it was not possible to communicate with the rest of the world as it is today. During these 2 years, the crew, although in extremely difficult situation, performed numerous scientific investigations. The preserved log-book testimonies about very serious and well organized everyday life and work. As the ice moved slowly North-ward, the mountains emerged, that they named « Kaiser Franz-Josef Land » . It had been decided to leave the location of the ship, and carry 3 auxiliary saving ships on sledges, tugged with dogs and people. In dramatic 800 kilometers that they covered mostly on foot under very difficult conditions, they discovered numerous new interesting places. So, today, we have places like the « Cape of Fiume » (the town of Rijeka, on Croatian litoral) , and the « Cape of Klagenfurt » (a town in Austria) .

One of participants of this adventure was Eling Carlson, from Norway, connoisseur of Northern seas. Unfortunately, one member of the crew died of an illness : Oton Kriz (Otto Krisch) from Moravia (today, in Czechia) . After about 2 years of stay in the Arctic, the ship « Tegetthoff » was left by the whole crew in the ocean of ice, and 23 people set-off back to Europe in 3 small saving ships. For almost 3 months, people and dogs had to tug boats on sledges, and then, during next 9 days, they had to row until they finally met 2 Russian fishing boats, near Novaya Zemlya.

As stated by Eugen Kumicic, there is no king in the world that would be accepted with such hospitality and joy as those totally exhausted people were accepted by Russian mariners. It is very probable that Croatian mariners were able to communicate with Russians, since Croatian and Russian languages are relatively close. Among all members of the expedition, only Petar Lusina (from the Island of Cres) knew Russian. Besides his native Croatian, he also spoke English, French and Italian. Members of the expedition learned many news that have happened in Europe during 2.5 years of their expedition. The 2 boats took them to Vardoe, in Norway, for which Russian mariners have sacrificed 4 days of their fishing, plus 4 days for the return.

Upon successful arrival to Europe, with help of Russian and Norwegian navy, members of expedition reached Hamburg. In Vienna, a glorious welcome was organised, and all of them obtained honorary citizenship in the Austrian-Hungarian State. A grand « banchetto » was organized in the Istrian town of Volosko, near Rijeka. The overall expenses were such that the expedition ended with an surplus of 17.61 florins, which we know from a very detailed and pedantic final account.

Among numerous financial supporters of this daring exploit was Dora Pejacevic, a Croatian composer.

It is interesting that experiences of this expedition were important in the preparation of Amundsen's expedition to Arctic, about 30 years later.

While now classified as Croatians, Croatian descent of half of the crew was not mentioned in the existing literature available in German, English, and Italian. The expedition was described by Eugen Kumicic, himself an Istrian.

It is also worth mentioning that, in 1882, as a part of the « 1st International Geophysical Year » , another very ambitious and successful expedition had been organized to the region of Greenland (in the part which is North of

Island) . Also in this case, in the crew composed of 12, half of them were Croats. Their names are :

Ivan Samanic.

Josip Baretincic.

Anton Mikacic.

Anton Lukinovic.

Jakov Succic.

Tomas Diminich (a known Istrian surname) .

...

Significantly, Bruckner was also obsessed with doubt in his own ability, and this doubt showed-up in his constant taking of formal scholastic examinations and (probably, the most important manifestation for those interested in his music) his frequent revisions of his Symphonies. But Bruckner's obsessive-compulsive disorder may, in fact, explain even something of the form of his Symphonies ; it is tempting to hear the insistent, unrelenting repetition of phrases and motives in a Bruckner climax as an obsessiveness, assuaged only by the explosiveness of the climax itself. Particularly, at the ends of movement sections, the unyielding reiteration of a single motif over periods of up to 60 bars is inescapably the work of an obsessive mind. With one exception, these musical manifestations of his neurological condition, as well as the Wagner and Beethoven influences, show-up strikingly in the 7th Symphony. The exception is that the Symphony underwent virtually no revision, and this was because it was received right away by public and critic alike with acclaim : the 1st Bruckner Symphony to be so treated.

La mort de Beethoven

Je l'ai bien indignement traité un jour, il y a longtemps de cela. J'étais jeune alors, et lui, pauvre homme, commençait déjà à ressentir les atteintes de cette surdité qui fit de sa vie un supplice, et qui en abrégé certainement la durée. Les médecins lui avaient conseillé d'aller prendre les eaux de Baden, petite ville située à 4 lieues d'ici. Beethoven était pauvre ; il loua une chambre dans une maison qu'habitait la mère de ma femme, à laquelle je faisais la cour à cette époque. J'allais, aussi souvent que me le permettaient mes occupations, de Vienne à Baden, pour voir ma prétendue ; je trouvais un jour la mère et la fille dans la désolation. Une simple porte fermée à clef séparait leur appartement de celui de Beethoven ; il avait passé les 2 nuits précédentes à faire de la musique, et les pauvres femmes n'avaient pu prendre un seul instant de repos. Je mettrai ordre à cela, leur dis-je.

« Le soir venu, Beethoven se couche de bonne heure ; jamais, sur les 10 heures, il se jeta en bas de son lit, passa une grosse houppe qui lui servait de robe de chambre, et vint s'établir à son piano qui se trouvait justement

adossé à la porte ; mon œil, placé sur le trou de la serrure, suivait tous ses mouvements. Il ouvrit le piano ; et ses doigts maigres mais agiles et forts, commencèrent à courir sur le clavier, dont chaque touche semblait une voix humaine. Ah ! monsieur, quels accords ! et comme les yeux de cet homme brillaient dans l'obscurité ! Je restai 2 heures sans oser faire un mouvement : je ne respirais plus, mes réflexions étaient comme brisées, je ne m'apercevais que j'étais encore en vie qu'aux larmes qui inondaient mon visage et mes mains. Cependant, ma promesse et ce que je devais faire pour en assurer l'exécution me revinrent à l'esprit. J'hésitai longtemps, mais je m'étais avancé, j'eus honte de reculer, puis j'étais amoureux : ce sentiment que vous traitez un peu à la légère dans votre pays, est sérieux et puissant chez nous, il nous rend capables de tout exécuter, et me donna la force de faire une mauvaise action ; oui, une mauvaise action, une impiété, un crime ! Au milieu d'une improvisation que des anges eussent écoutée avec recueillement, je pris une ottava et me mis à jouer de toutes mes forces dans un autre ton que celui du morceau que le Maître venait de commencer. Beethoven tressaillit, la musique cessa aussitôt ; je l'entendis se lever, refermer son piano et se recoucher. Il lit tout cela sans se plaindre, sans prononcer une seule parole d'impatience. »

- Pauvre Beethoven, m'écriai-je, comment avez-vous pu agir ainsi, vous, musicien ?

- Que voulez-vous, monsieur, j'étais jeune et amoureux, je vous l'ai dit : ce que je fis alors, sans en bien comprendre toute la portée, je ne le ferais pas aujourd'hui pour une fortune, et, vous ne l'ignorez pas, je suis pauvre.

« Je ne sais si Beethoven comprit mon intention, continua-t-il, mais son piano ne se fit plus entendre la nuit tant que dura son séjour à Baden, où il ne guérit pas, comme vous savez. Bien des années se passèrent ; il vivait obscurément à Vienne ; on s'occupait peu de l'homme de génie, obligé de travailler laborieusement chaque jour pour son pain du lendemain ; savait vaguement que, dans un des faubourgs de la ville, habitait un grand musicien nommé Ludwig van Beethoven, dont on exécutait de temps en temps une Symphonie, mais personne ne songeait à tendre une main secourable au vieillard épuisé par l'âge, les infirmités et le chagrin. Un événement éveilla l'attention publique sur le rival de Haydn et de Mozart. Cet événement, monsieur, ce fut la nouvelle de sa mort. Ceux qui n'avaient rien fait pour lui pendant sa vie, s'émurent quand il n'eut plus besoin de rien. On se rassembla, une souscription fut ouverte pour lui élever un monument et subvenir aux frais de ses funérailles ; on n'avait pas encore trouvé, dans un de ses vieux meubles, une somme de 3,000 Florins que le pauvre homme y avait oubliée.

« Je reçus, comme beaucoup d'autres, une invitation pour me joindre au cortège qui devait l'accompagner sa dernière demeure ; je l'ai conservée comme souvenir. Elle était ainsi conçue :

“ Le monde musical a perdu le célèbre compositeur Ludwig van Beethoven, le 28 mars 1827, vers 6 heures du soir ; il est mort des suites d'une hydropisie, à l'âge de 57 ans. Il a reçu les sacrements de l'Église. Le 29 mars, à 3 heures de l'après-midi, le convoi partira du logement du défunt, situé à la maison rouge, numéro 200, faubourg de la ' Währingergasse '. On se réunira au glacis de la porte des Écossais. ” »

« Je m'y rendis, et je dois avouer que le cortège était nombreux et digne de Beethoven. Le corps fut conduit à l'Église de la Sainte-Trinité, chez les Frères mineurs, et, de-là, au cimetière de Währing, petit village éloigné de Vienne d'une demi-lieue. »

- Êtes-vous homme à y venir avec moi ! Demandai-je au musicien.

- Quel jour ?

- Quand vous voudrez.

- Demain donc ; trouvez-vous à la porte des Écossais, à 10 heures précises : j'y serai.

Je me rendis, en effet, le lendemain au lieu du rendez-vous. Mon Maître de musique m'y avait devancé et fumait bravement sa pipe en m'attendant. Nous nous acheminâmes ensemble à travers les glacis.

« - Tenez, me dit-il, vous voici précisément à l'endroit où le cortège se rassembla. Tout ce vaste espace de terrain était encombré par 10,000 personnes. En présence de l'homme de génie qui n'était plus, les distinctions cessèrent ; nobles et roturiers, riches et pauvres, tous s'avançaient pêle-mêle, tête nue et à pied. Mais ce qui fut vraiment beau et digne, ce qui me frappa, ce fut le silence imposant et majestueux qui régna dans les rangs pressés de la foule quand apparut le cercueil. Ces 10,000 personnes n'auront plus qu'un cœur en ce moment. »

« Vous voyez en face de nous, un peu à gauche, une maison qui touche cette vieille église dont on a fait un magasin d'effets militaires : c'est là que vécut Beethoven ; là, il composa ses derniers ouvrages. Voici ses fenêtres au 3e étage : que de fois, il a dû jeter ses regards de reproche sur cette ville qui le laissait mourir sans lui donner une marque de sympathie ! Quelle triste fin pour un artiste comme celui-là, que de se voir ainsi délaissé à ses derniers moments et d'en être à douter encore de l'immortalité de sa renommée en rendant le dernier soupir ! »

« Et maintenant, monsieur, si vous voulez, nous irons voir le lieu où reposent ses cendres. »

Nous prîmes le faubourg de la « Währingergasse » ; et, passant en face de l'Académie Joséphine, nous arrivâmes à la barrière de « Währing » et, bientôt, après au village qui porte ce nom. Nous suivîmes la rue principale qui le traverse dans toute sa longueur, admirant ses jolies maisons blanches, que l'on repeint chaque année au retour de la belle saison. Une centaine de pas plus loin, nous aperçûmes le cimetière. Il était petit, mais sa charmante position au milieu des champs, la vue délicieuse dont on jouit quand on est arrivé dans son enceinte, l'avaient mis à la mode depuis quelques années ; tout le monde voulait y être enterré.

En approchant, je lus cette sentence gravée au-dessus de la porte d'entrée :

« Deine Auferstehung ist die Stärke unserer Hoffnung. »

(La résurrection est la force de notre espérance.)

Nous entrâmes chez le concierge, qui était absent ; sa femme, que nous trouvâmes tout affairée, nous dit qu'il avait

été invité, le médecin et le curé du village, à venir dîner chez lui. « Nous les recevons ainsi 2 fois l'an, », nous dit cette bonne femme avec une naïveté vraiment allemande. C'est bien juste, pensai-je l'un d'eux lui expédie ses pratiques, l'autre les lui amène. Ne voulant pas la déranger de ses graves occupations, nous la priâmes de nous indiquer à peu près l'endroit où se trouvait le tombeau de Beethoven.

- « Ah ! très-bien ! , nous dit-elle, vous voulez parler du musicien, n'est-ce pas ? Tenez, prenez cette allée et regardez toujours à gauche, vous le trouverez infailliblement. C'est singulier, ajouta-t-elle, nous avons ici une foule de nobles dans de magnifiques tombeaux que personne ne vient visiter, tandis que tout le monde veut voir celui de Monsieur Beethoven qui, après tout, n'était qu'un musicien. »

Nous fîmes ce qu'elle nous disait, et nous arrivâmes en effet auprès du monument que nous cherchions. Il n'avait rien de fastueux, mais il était noble et convenable. C'est une petite pyramide tronquée par sa base, qui n'a pour ornement qu'une lyre et un papillon placés au milieu du cercle que forme un serpent qui se mord la queue. Cette lyre, c'est celle de Beethoven ; le papillon, c'est l'âme, « psyché » des anciens ; le serpent est l'immortalité, emblème gracieux des Grecs, que notre religion emprunte au paganisme. Ceux qui ont élevé ce mausolée ont fait preuve d'esprit et de goût, car il ne porte pour toute inscription que ce seul mot :

BEETHOVEN

C'est là, non loin d'un autre artiste qui marchait sur ses traces, du jeune Schubert, dont on commençait à faire connaître les gracieuses ballades ; c'est sous cette tombe modeste placée dans un cimetière de village, que repose le plus grand musicien de notre époque. Un arbuste encore jeune, mais plein de force et de vie, un néflier, je crois, avait poussé par hasard à la tête du monument, que ses rameaux touffus commençaient à ombrager. Les anciens, dont les idées étaient toujours si pleines de poésie, n'auraient pas manqué de revêtir cet arbre d'un caractère sacré ; chez eux, le génie de Beethoven se serait réfugié sous son écorce et mêlé à sa sève nourricière. Nous, hommes positifs, ou que nous présentons comme tels, nous ne voyons là qu'un arbre comme tous les autres ; et, pourtant, qui sait si l'opinion des Grecs ne vaut pue la nôtre ? Les mystères de la nature sont secrets et voilés : qui les a pénétrés, qui les approfondira jamais ?

Je cueillis avec respect une petite branche du néflier de Beethoven ; je l'ai fait encadrer avec soin, et je n'échangerais pour rien au monde cette relique de l'auteur de « Fidelio » .

...

The death of Ludwig van Beethoven, on 26 March 1827, followed a prolonged illness. It was witnessed by his sister-in-law and by his close friend Anselm Hüttenbrenner, who provided a vivid description of the event. Beethoven's funeral was held 3 days later, and the procession was witnessed by a large crowd. He was buried in the cemetery at Währing, although his remains were moved in 1888, to Vienna's « Zentralfriedhof » .

Hüttenbrenner's account has been used to ascribe motivations of resistance and anger to Beethoven in his final

moments. Beethoven's last words, and the exact cause of Beethoven's death have also been the subject of some disagreement.

Beethoven suffered declining health throughout the last years of his life, including the so-called « Late-period » when he produced some of his most admired work. The last work he was able to complete was the substitute final movement of the String Quartet No. 13, deemed necessary to replace the difficult « Große Fuge ». Shortly thereafter, in December 1826, illness struck again, with episodes of vomiting and diarrhea that nearly ended his life.

As it became apparent that Beethoven would not recover, his friends gathered to help and to pay their final respects. Beethoven's doctors conducted 4 minor operations to relieve ascites (abdominal swelling) , of which the 1st resulted in infection, the others not. On 24 March, he was given his last rites and, on 26 March, he slipped into unconsciousness and died. While others, including Beethoven's brother and some friends, were probably in the house, Hüttenbrenner reports in his 1860 account that only he and Beethoven's sister-in-law were present in the room, at the time of death.

At this startling, awful peal of thunder, the dying man suddenly raised his head from Hüttenbrenner's arm, stretched out his own right arm majestically - like a general giving orders to an army. This was but for an instant ; the arm sunk back ; he fell back ; Beethoven was dead.

Beethoven's last recorded words were « Pity, pity ; too late ! » , as the dying composer was told of a gift of 12 bottles of wine from his publisher. One common belief was that his last words were « Plaudite, amici, comedia finita est. » (Applaud, my friends, the comedy is over.) , the typical conclusion to performances of Italian « Commedia dell'arte » ; this was specifically denied by Hüttenbrenner, in 1860. Some sources have listed his last words as, « I shall hear in heaven. » .

Beethoven biographer Alexander Wheelock Thayer, in his notebook, recorded Hüttenbrenner's account of Beethoven's death. Hüttenbrenner's eye-witness report is sometimes recast to imply that Beethoven « shook his fist at the heavens » , in the moment before death. Since any imputations as to the dying man's emotional state are impossible to verify, they tend to be glossed over or ignored as irrelevant by modern Beethoven scholars.

An autopsy was performed, on 27 March 1827, by Doctor Johann Wagner. While it is unclear who ordered the autopsy, a specific request by Beethoven in his « Heiligenstadt » Testament may have played a role in the decision. The autopsy revealed a severely cirrhotic and shrunken liver, of which ascites is a common consequence. Scholars disagree over whether Beethoven's liver damage was the result of heavy alcohol consumption, hepatic infection, or both. Hepatitis B and C are causes of cirrhosis, but they spread from contact with contaminated body fluids and were almost unknown in Beethoven's day. Hepatitis A, on the other hand, can be contracted from food and water that were not handled properly and was very common in the 19th Century, although it does not cause liver cirrhosis or permanent organ damage.

Heavy metal contamination is thought to be a contributing factor in Beethoven's death as these were commonly used

in the medicine of the time. It has also been theorized that he consumed large amounts of lead from illegally fortified wine. This was a very common practice to sweeten cheap wines and, despite being outlawed in most European countries during the 18th Century, the prohibition was difficult to enforce and production of lead-fortified wine (which originated in Roman times) continued unabated. There is no indication the composer had syphilis beyond a mercury treatment prescribed to him, around 1815, but these were used for various other ailments as well.

The autopsy indicated damage to his aural nerves as well as hardening of their accompanying arteries, although the latter appears to be consistent with natural aging and not inflammatory damage from syphilis. Beethoven's brain was described as possessing « exaggerated folds », an excess of fluid in the skull, and some thickening of the membranes inside the left ventricle. Scholars believe he may have had a degree of cerebral atrophy, although he showed no sign of cognitive impairment to the end. The skull was described as « possessing unusual thickness » .

Beethoven's kidneys had calcareous growths in them, indicating that he was likely developing renal papillary necrosis, a common result of analgesic abuse (it is known that he used large amounts of drugs obtained from his brother Johann, a pharmacist) . Diabetes is also a cause of RPN, and scholars have not ruled out the possibility that the composer had diabetes mellitus. His spleen was swollen to twice the normal size and he had portal hypertension, all consistent with end-stage liver failure. He also appears to have had severe pancreatitis, as the doctors described his pancreas as « shrunken and fibrous » , with the exit duct being very thin and narrowed. Large amounts of reddish fluid had accumulated in Beethoven's abdomen, likely from spontaneous bacterial infections mixed with some blood. This was possibly a result of draining fluid from his abdomen in his last days, a practice that very often caused infection and death of the patient in a time before antibiotics and bacterial pathology were known.

In the days immediately preceding and following his death, a number of people, including Anton Schindler and Ferdinand Hiller, cut locks of hair from Beethoven's head. Most of Hiller's lock is now in the Center for Beethoven Studies, at San Jose State University. One of Beethoven's friends incorrectly thought that « strangers had cut all of his hair off » ; in fact, the apparent lack of hair was due to a cloth cap that covered the hair while the body was lying in State.

On 28 March 1827, castings for a death mask were taken. The body was clothed and placed in an oaken coffin, with the head given a wreath of white roses. Its hands held a wax cross and a lily.

In 1970, Doctor John Spencer Madden, the editor of the Journal of Alcohol and Alcoholism wrote a post-mortem analysis in which, entirely professionally, he made no mention of Beethoven's music. This post-mortem became well-known by being referenced by a short comical essay by the humorist Alan Coren entitled : « Careful, Mr. Beethoven, that was your 5th ! » .

The funeral was held on 29 March 1827, at the parish church in Alsergrund, and he was buried in the Währing cemetery, northwest of Vienna. Many thousands of citizens lined the streets for the funeral procession. As with all crowds, estimates vary, with witnesses reporting anywhere from 10,000 to 30,000 onlookers. Theaters were closed, and many notable artists participated in the funeral procession as pallbearers or torch bearers, including Johann Nepomuk

Hummel, Franz Grillparzer, Carl Czerny, and Franz Schubert.

In the days following the funeral, one of the grave-diggers was reportedly offered a substantial sum of money to remove the head from the grave. As a result, Beethoven's friends had a watch put on the grave.

In 1863, Beethoven's body (and also that of Schubert, who was buried nearby) was exhumed, studied and reburied, in proceedings paid for by the « Gesellschaft der Musikfreunde ». At that time, fragments from the back of his skull, which had been separated during the autopsy, were acquired by the Austrian doctor Romeo Seligmann, which are also now in the Center for Beethoven Studies. His remains were moved in 1888, to the « Zentralfriedhof » .

There is dispute about the cause of Beethoven's death ; alcoholic cirrhosis, syphilis, infectious hepatitis, lead poisoning, sarcoidosis and Whipple's disease have all been proposed. In 2008, Austrian pathologist Christian Reiter asserted that Beethoven's doctor, Andreas Wawruch, accidentally killed the composer by giving him an overdose of a lead-based cure. According to Reiter, Wawruch used the cure to alleviate fluid in the abdomen ; the lead penetrated Beethoven's liver and killed him. Reiter's hypothesis, however, is at odds with Doctor Wawruch's written instruction « that the wound was kept dry all the time » . Furthermore, human hair is a very bad biomarker for lead contamination, and Reiter's hypothesis must be considered dubious as long as proper scholarly documentation remains unpublished.

A lead-poisoning expert at Mount-Sinai School of Medicine, in New York, tested the same piece of Beethoven's skull that had been examined in 2005, along with another, larger, fragment. The researcher, Doctor Andrew C. Todd, said that, overall, he had found no more lead than in the average person's skull. Doctor Todd said :

« Beethoven didn't have long-term high lead exposure, so I think we can stop looking at lead as being a major factor in his life. »

Doctor Todd's findings at Mount-Sinai surprised Doctor William R. Meredith, a Beethoven scholar who had carried the skull fragments to New York from his base in California. He said he had expected Doctor Todd's tests to show elevated lead levels, because the previous tests had reported the amount in Beethoven's hair as well above normal. Doctor Meredith said :

« It's back to the drawing board for the scientists and the doctors. »

He said the value of Doctor Todd's tests was that they told how much (or, as it turned-out, how little) lead was in the skull fragments. Doctor Todd had promised precise measurements, and after 2 days of tests at Mount Sinai, he said that the larger of the 2 skull fragments had 13 micrograms of lead per gram, « not markedly above what we would expect » in a man of Beethoven's age, 56. The smaller fragment registered considerably more (48 micrograms per gram) and he could not explain the difference. Lead exposure is cumulative, Doctor Todd said, so the level can be expected to increase as a person ages, even if he or she is not exposed to abnormal concentrations from, say, lead paint. Doctor Meredith said that if the tests did not show what had killed Beethoven, at least, they indicated what to rule-out as a cause of death. « People ask whether he died from drinking plum wine, from chewing on his pencil,

from eating fish that were poisoned. » , said Doctor Meredith, a professor at San Jose State University and the director of the Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies. « Now, we know all of those questions are unnecessary. We don't need to go fishing around for toxic exposure to lead. » Doctor William J. Walsh, a forensic researcher in Illinois, who coordinated the earlier tests, noted that Doctor Todd had tested only skull fragments, not the hair samples. But he agreed with the notion that Beethoven's exposure to lead was a short-term problem that had come toward the end of his life. Like Doctor Walsh's tests, some of which were conducted at the Argonne National Laboratory, in Illinois, the Mount Sinai analysis involved multiple measurements with X-ray fluorescence. Doctor Todd said the matter in the skull was similar to the matter found in leg bones that he studies to determine whether someone has lead poisoning. The condition is known to cause irritability, low energy, headaches and to make muscles seem weak : all symptoms consistent with Beethoven's.

The Treatment of Beethoven's Body from March 26-29, 1827

Around 5:45 pm, on Monday, March 26, 1827, Ludwig van Beethoven died, at the age of 56, in his apartment of the « Schwarzschanerhaus » , in Vienna, after an illness of several months. The death certificate recorded the cause of death as « Wassersucht » (dropsy) ; the actual cause or causes of the composer's death are still debated by medical experts and amateurs alike. In « Beethoven in Person : His Deafness, Illnesses, and Death » , the physician Peter J. Davies concluded that renal papillary necrosis and liver disease were the causes of Beethoven's death ; his chapter on « The Cause of Beethoven's Death » contains a careful analysis of the various symptoms of the composer and theories related to their causes. The Beethoven scholar Barry Cooper argued that « whether the liver disease was caused by his alcohol consumption is still disputed, but alcohol was probably a contributory factor » . The composer also suffered (at the time of his death) from severe lead poisoning, as has been revealed by heavy metals analyses of strands of his hair cut from his head on March 27 by Ferdinand Hiller ; we do not know the source or date of the poisoning.

The composer, lawyer, and painter Anselm Hüttenbrenner and Beethoven's house-keeper « Sali » (Rosalie) were in the room, at the moment of death. The 14 year old Gerhard von Breuning had left, about 5:15 pm, to go home to meet his teacher. Stephan von Breuning, the composer's old friend whom he had known both in Bonn and Vienna, and Anton Schindler, his occasional voluntary secretary and friend, had gone to select a burial plot in the cemetery of, as the biographer Alexander Thayer describes it, « the little village of Währing » . The Währing cemetery was selected because Breuning's 1st wife, Julie von Vering (with whom Beethoven had played 4 hand duets and who was the dedicatee of the pianoforte arrangement of the Violin Concerto) was buried there, in the Vering family plot. 2 men kept the death watch, the 1st night. (Stephan von Breuning, himself, that 6 weeks after Beethoven and was buried a few graves further down from Beethoven, in the Vering family tomb.)

On the morning of March 27, a private autopsy was performed by Doctor Johann Wagner, an assistant at the « Pathologisch-anatomisches Museum » , in Vienna. Doctor Andreas Wawruch, Beethoven's primary doctor since December 1826, was in attendance. The temporal bones were sawed-out and taken away for study ; Gerhard von Breuning later reported that he had been told they were in the possession of the mortuary orderly, Anton Doner. According to a Viennese rumor, Doner sold the bones to a foreign physician. (Another unconfirmed rumor adds that the temporal bones ended-up in London and were destroyed during a German bombing attack on the city, during World War II.)

Whatever the truth of the matter, the bones are now lost. A 2nd saw cut across the top of the skull is dear in the somewhat gruesome frontal photograph that was taken during the 1863 exhumation ; Gerhard von Breuning reported that, « In addition, the skull had been sawed through crosswise, as was usual in autopsies. » . The official report of the 1863 exhumation of Beethoven states that « the sawing process must have been handled in a very rough way » because « the seams of the skull bones did not close perfectly since numerous splinters had been lost » . As is dear from the autopsy report, Doctor Wagner also cut open the thoracic and abdominal cavities ; he described the appearance of the lungs, liver, gall bladder, spleen, pancreas, stomach, intestines, and kidneys.

We do not know who requested the autopsy or who authorized it ; Beethoven's only surviving sibling, his brother Johann, who had been at Beethoven's bedside the day the composer died, must surely have been part of the discussion.

Les exhumations de Beethoven et de Schubert

Les autorités de la ville de Vienne ont exhumé le corps de Ludwig van Beethoven à 2 reprises : le **13 octobre 1863**, afin de mieux préserver ses restes dans un cercueil métallique et le **22 juin 1888**, lorsque ses restes furent transférés au cimetière central. Les experts scientifiques prirent alors le temps de bien les examiner.

Anton Bruckner fut aussi extrêmement excité à l'idée de voir de près les corps exhumés de Franz Schubert et de Beethoven (touchant le front et berçant le crâne dans ses mains avant de le replacer dans le cercueil) au vieux cimetière de Währinger avant de procéder à une seconde inhumation, cette fois, au nouveau cimetière central de Vienne, dans le secteur des tombes honorées, aussi appelé le Parc Schubert.

Anton Bruckner vénérât les Maîtres qui l'ont précédé. Dans l'ombre de Franz-Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven (mort seulement 3 ans après la naissance de Bruckner) , il était fort conscient de son héritage musical.

En **1863**, les corps de Beethoven et de Schubert, enterrés à proximité l'un de l'autre à l'ancien cimetière de Währing, furent exhumés, étudiés et inhumés, avec le soutien financier de la « Gesellschaft der Musikfreunde » . À cette époque, des fragments de l'arrière du crâne de Beethoven (séparé lors de l'autopsie) furent acquis par le médecin autrichien Romeo Seligmann. Même des photos du crâne furent prises. Ses fragments se trouvent désormais au Centre d'études Beethoven.

Anton Bruckner, reconnu pour être un fervent catholique, avait une vénération malade (ou curiosité morbide) pour les reliques et les corps des Saints. Il fut présent lors des 2 cérémonies d'exhumation en **octobre 1863** (arrivant sans permission) et en **septembre 1888** (insistant pour être présent) .

L'écrivain musical viennois Carl Hrubý, qui fut l'élève de Bruckner, a très bien décrit la scène du **13 octobre 1863**, dans son recueil « Mes souvenirs d'Anton Bruckner » publié en 1901 (« Meine Erinnerungen an Anton Bruckner » , 1901. Er. Schalk Verlag, Wien.) :

« Le jour de l'exhumation du corps de Beethoven, Bruckner m'a invité à l'accompagner à l'ancien cimetière de Währing. Bruckner se tenait devant moi profondément ému, regardant dans le cercueil. Ceux qui ont assisté à la cérémonie se souviendront, sans aucun doute, de ce moment inoubliable lorsque le cercueil fut relevé dans un silence solennel qui s'étendit tout autour. Soudain, un rossignol se lança dans un torrent de notes sanglotantes, perché à un arbre situé tout près de nous ; comme s'il voulait rendre un dernier hommage à cet illustre Meistersinger. Cet effet puissant fut rapidement gâché lorsque les représentants de la ville de Vienne ont commencé à se chamailler pour savoir si le cercueil devait resté ouvert dans le cimetière ou être ouvert, plus tard, à en chapelle ardente. En fin de compte, ils optèrent pour la 1re proposition. Sur le chemin du retour, l'humeur de Bruckner s'est avéré sombre. L'atmosphère de la cérémonie sembla l'avoir sérieusement ébranlé. Soudain, il remarqua que l'une des ses lentilles était accidentellement tombé de son pince-nez. Il dit alors débordant de joie : « Je pense que l'un de mes verres a dû tomber dans le cercueil de Beethoven alors que j'étais penché au dessus. C'est heureux de croire qu'il se trouve avec lui pour l'éternité. » .

Les corps de Beethoven et de Schubert seront, à nouveau, exhumés le **22 juin 1888** (à 16 heures) à l'ancien cimetière de Währing pour être ré-inhumer à la nouvelle place des « Tombes d'honneur » aménagée au cimetière central de Vienne (« Zentralfriedhof ») puisque leurs sépultures respectives tombaient en ruines. Avant de procéder, les cercueils furent ouverts pendant 20 minutes pour que les os soient examinés, mesurés et photographiés par une équipe de de médecins et de scientifiques. Alors âgé de 64 ans, Anton Bruckner s'était présenté sans invitation formelle. Lorsqu'il vit le cercueil ouvert de Beethoven, il tassa les médecins, horrifiés par le geste, et prit le crâne dans ses mains, les yeux sortis des orbites comme s'il essayait de percer l'énigme de ce grand génie. C'est alors qu'il affirma dans son lourd accent de la Haute-Autriche :

« N'est-il pas vrai cher Beethoven que si vous étiez encore vivant aujourd'hui vous me permettriez de vous toucher ? Ces étranges messieurs veulent me l'interdire ! »

On dut l'enlever de force. Lors de l'échauffourée, avec le crâne dans ses mains, Bruckner a semblé perdre une des lentilles de son pince-nez. Il était fier à l'idée qu'un morceau de sa lunette soit enterré pour l'éternité avec le corps de Ludwig van Beethoven ! Le compositeur autrichien fera le même coup pour le crâne de Franz Schubert, refusant de le remettre aux autorités. On lui permit finalement de le replacer lui-même dans le cercueil.

...

On the 1st day of fall, Anton Bruckner, this wrinkled mystic from the Upper-Austrian meadows, received a State visit in the dimension special to him.

On 22 September 1888, at noon, he began to get himself ready to meet his visitor. He put on his best black suit with its trousers too short and too wide, his Sunday Saint-Florian jacket, and his top hat which « Frau » Kachelmayer refused to brush because, she said, it was no use, the « Herr Professor » had let it get wet again the night before.

So, he brushed it himself at great length. At 3 pm, he boarded the horse tramway out to Währing, to the district cemetery there. A number of officials from musical organizations had already gathered at a graveside together with some doctors and anthropologists. Bruckner took his place in the front row.

At 3:45 sharp, the cemetery workers started digging. Within minutes, the vehicle of the visitor rose into view : a crane lifted the heavy sarcophagus from the tomb, and transported it to the chapel where only Bruckner and a few officials and scientists were admitted. In the chapel, the coffin lid was opened. Anton Bruckner stood face to face with Franz Schubert, now 60 years dead.

As in his earlier confrontation with Beethoven, Bruckner started forward, but was restrained. Ist, others had their turn. The Mayor's representative delivered an address praising the bones that had produced such beautiful melodies. Today, he intoned, these exalted remains had been exhumed not only to give them a more dignified resting place in the Central Cemetery but also to afford scientists a chance to examine the physical evidence of genius.

Everything proceeded with characteristic Viennese ritual. On a small table covered by black velvet, Schubert's skull was placed, as ceremoniously as though it were a priest's monstrance. A Doctor Langl photographed it 4 times, especially the profile on the right side, which was much better preserved. A secretary, in top hat, took down minutes of the event. It was noted that Schubert's head was a deep yellow ; that his teeth were still in excellent condition (much better than Beethoven's as observed in the similar procedure, in June) and that only one molar was missing ; that the face was strongly developed in proportion to the skull top ; and that some clothes and hair were still present.

Now came the anthropologists. Their calipers ascertained curvature and depth of the brain cavity. Whereupon another commemorative appreciation was pronounced by the Mayor's representative. At half past 5, the officials wanted to replace the remains in the coffin, when Bruckner pressed forward, greatly excited, and insisted on touching the head « of the Master » . With both hands, he grasped the forehead. He clutched it until the Mayor's representative had to dislodge his hold gently. But he was permitted to put the skull into the coffin. Thus, Bruckner became the last man to touch Schubert.

Finally, Bruckner went home again in the horse tramway, while Schubert wended his way toward the Central Cemetery in a black coach. It was hard to say who was more fulfilled.

...

Anton Schindler published an infamous biography of Beethoven. Schindler was careful to put in a note for his phrenological audience, including the autopsy's description of the numerous convolutions of the brain and the thick skull, since « it would not be uninteresting to many admirers of Beethoven to learn the conformation of his skull » . Certainly, Beethoven was one of those figures whose genius was not only legendary but highly-specific, and no doubt a thorough study of his skull could afford much insight to the phrenologically inclined. As it happened, in 1863, they got their chance.

While Stephan von Breuning's attempts to keep thieves away from Beethoven's grave had worked, he couldn't keep-out nature and, by 1863, Beethoven's grave was in disrepair. That year, the « Gessellschaft der Musikfreunde » (the Society for the Friends of Music) decided to exhume and rebury 2 bodies to « save the earthly remains of Beethoven and Schubert from further decay and, at the same time, to establish their resting places in a deserving manner » .

The Society for the Friends of Music was founded in 1812, in an attempt to stem the decline of music appreciation and attendance in the wake of the Napoleonic Wars. In its nearly 200 year history, it has established itself as one of the pre-eminent Classical music organizations and has counted in its ranks dozens of notable composers and conductors. In 1870, construction would be complete on the Society's « Musikverien » , a concert hall that still ranks among the finest in the world but, even by 1863, it had become the pre-eminent musical institution in Vienna and, as such, its authority in matters concerning the city's beloved composers was relatively unquestioned.

The exhumation was paid for by a special concert « playing exclusively compositions by the deceased, in order to erect a monument with the proceeds » , and it was decided that the exhumations of Beethoven and Schubert would happen simultaneously. There was a certain poetic quality to this decision since Schubert's death was itself connected to Beethoven's. According to a possibly apocryphal story, on the evening of Beethoven's funeral, a number of his friends and fellow composers had gathered, at a local inn, to celebrate their deceased friend. « To the memory of our immortal Beethoven ! » , Schubert is supposed to have said and, after the 1st toast, was drunk, he lifted his glass once more and said, « And now, to the 1st of us to follow Beethoven ! » . He was toasting himself ; of those assembled, he was the 1st to die, on November 19, 1828.

Linked in death, they were now to be linked in exhumation. The Society for the Friends of Music could count in its ranks a fair number of doctors, and the Society's board appointed a committee that would be present to handle the treatment of the remains while their new coffins were prepared. In charge of Schubert, was a doctor named Josef Standthartner. In charge of Beethoven was « Trouserbutton » himself, Gerhard von Breuning.

In the years after his father died, Gerhard trained as a doctor, attending the Josephinian Military Academy, from which he graduated in 1837. He began his career as a military doctor and, for a time, was the chief physician at the Imperial Royal Invalids Home before switching to private practice, in 1852. His early friendship with Beethoven had cemented a life-long love of music, and he had long since become a member of the board of the Society of the Friends of Music. Even as he established himself as a surgeon of some repute, it's fair to say that Beethoven never left him. Like Rosenbaum, he lived a dual life : one of empirical facts, rational logic, knowable information ; the other the ineffable world of music.

So, he was the immediate and obvious choice to oversee the exhumation of Beethoven : it was, in many ways, a culmination of his 2 life-long obsessions. Breuning was the perfect man for this job - a capable doctor who had a passion for music and who had known Beethoven personally.

...

Stephan von Breuning had placed over the coffin. They were unable to finish that day and, once again, an armed

guard was posted at Beethoven's grave until the next morning.

The wood of the coffin itself, they found, had disintegrated into white-yellowish chunks. The remains were likewise not in the greatest shape ; bones were missing - some carpal bones from the wrists and tarsal bones from the ankles as well as a few ribs. Beethoven's bones were still a light color, but Schubert's bones were a deep brownish-black as a result of the damp soil and water leakage where he had been buried. In addition, they noted that around Schubert's skull was a « rather dense covering of his (as everybody knows) very luxuriant hair » which, unfortunately, was now « mixed with a lot of damp soil, half rotten wood shavings, and many hundreds of insect larvae » . At the exhumation, Schubert's hair (presumably cleaned of wood shavings and maggots) was presented reverentially to his brother. The committee also found numerous decayed pieces of clothing, the sole of a shoe, and 2 pieces of a comb that had been used to hold back the aforementioned « luxurious amount of hair » . The committee's official exhumation report stated :

« All these objects were carefully collected ; the members of the administration took individual parts of the remnants of clothing and the wood of the coffin of Beethoven as well as of Schubert » and, while Breuning kept safeguard over most of them, « parts were given over to the few persons present at this serious act who were visibly moved by strong emotions » .

The hair and clothing were important, to be sure, but, as Breuning later wrote : « The main goal was, of course, the retrieval of the skull. » . In that age of skull-stealing, all sorts of rumors were circulating about Beethoven's head. Numerous men on the committee believed that the head would be missing, that someone would have bested Stephan von Breuning and removed the head before it had gone into the coffin. Others assumed it would be there, and the committee had heard another, perhaps more reliable rumor that only part of the skull would be missing. This last rumor turned-out to be true. Beethoven's skull was found to be in pieces ; it had been broken into approximately 9 different fragments by Doctor Johann Wagner and, in decay, they had not held their shape but lay in a pile at the bottom of the coffin. As some had feared, a few important fragments were missing. Specifically, the petrous segments of the temporal bones (the small pyramid-shaped pieces of the skull that contain all the organs of hearing) had been removed « by having been sawed-off vertically » . In other words, when Wagner had segmented the head into numerous pieces, he had deliberately cut-out the single most crucial part of the skull for understanding Beethoven's deafness and, now, it seemed that he had never returned them to the body. This also helped to explain Beethoven's poor appearance while he lay in state because Wagner had patched-up the missing bones with clay, further distorting the face.

It was a crushing disappointment. For someone looking for the answer to Beethoven's deafness, the temporal bones were a conspicuous absence. A conclusive diagnosis on the Maestro's hearing loss was now all but impossible.

Even with the remains in such sad shape, all present understood that it was a rare opportunity to study the anatomy of the 2 composers and learn something vital about their lives and their deaths. The original intention had been to rebury the bodies that same day, but now that they were unearthed, there was a discussion as to whether to keep them aboveground. Casts and photographs, to be sure, could tell a lot, but there was something more to the actual

skulls, especially Beethoven's, whose deteriorated condition meant that, as Breuning argued, « important proportions of the skull can only be obtained by comparing repeated measurements of the original skull with its individual parts » .

The Society's board members agreed with the exhumation committee that, at least for the time being, the skulls need not be immediately reburied. Everyone saw the important scientific opportunity afforded by the exhumation and agreed that photographs and casts should be taken of the skulls. In addition, the board had to decide whether to rebury the skulls or house them in « a worthy place that would closely reflect the grand activity of the spirits that lived in these bony dwellings » .

There was also the problem of the missing temporal bones. « Since 2 essential components of the skull have never been put ...

...

... exacting measurements of the skulls for future scientific research. Known by his friends simply by the nickname « Wonderful » , for his brilliance and congeniality, Seligmann had taught himself Arabic and Persian while still a high-school student and had become one of the foremost scholars of the history of medicine. In his spare time, he worked-out a philosophical treatise on the relationship between ancient Indian and Greek medicine, and he was building his own skull collection for his anthropological research. In addition to his medical specimens, he was an avid art collector, and, through his friendship with Gœthe's daughter-in-law, Otilie (who was a patient and lavished gifts on him) , he acquired a massive collection of Gœthe portraits and mementoes (which became known as his « Goethiana ») .

Shepherding the head of Beethoven through the whole process, of course, was Breuning. Indeed, he kept the skull with him at all times ; although work on the skulls was done in a secret location, where there had to be at least 2 people present at all times to prevent tampering or theft, Breuning was allowed to take Beethoven's home with him each night. He was not a phrenologist by profession, nor was he captivated by the New Science, as Joseph Carl Rosenbaum and Johann Peter had been 60 years earlier. But the fact that phrenology had been largely discredited didn't mean it hadn't left its traces on respectable science. As he compared their skulls in the laboratory, Breuning made a pronouncement about the 2 composers that has since become infamous in Classical music studies : He claimed that the skulls « seemed to reflect the characteristics of the composers' works. The walls of Beethoven's skull exhibit strong density and thickness, whereas Schubert's bones show feminine delicateness » .

Breuning also claimed that the fragmentation of Beethoven's skull, combined with the dampness of the grave, had caused the bone to warp and that this explained the rather odd shape that the forehead had assumed. Rather than being a high, well-developed forehead, as could be expected of such a genius, it was sloped back and disturbingly low. Warping, due to moisture, seemed the only plausible reason for this.

While the casts were being made, a quick search for the missing temporal bones was also carried-out. There had been a published report that a certain unnamed « medical celebrity in Paris » might know their whereabouts and, perhaps, might even have taken them. But this inquiry came to no avail ; the medical celebrity in question replied in a letter :

« When I left Vienna, I only had the pleasure to take with me from the Austrian capital the gratitude for my professors and the friendship of my colleagues that I appreciated. I never heard anyone speak about Beethoven's ears. »

As for the items of clothing and other fragments, Breuning ordered special zinc cases so that they could be returned to the new coffins without fear of further disintegration.

Despite his work during this time, Breuning was still upset over the board's decision to reinter the skulls, and he would continue to brood over it in coming years. He wrote, 20 years later :

« How important and how interesting it would be for science if these skulls remained available for further, more thorough investigation. They should be preserved above the earth and accessible in a museum, art gallery, or library. The 2 composers would be better honoured by such action than by the usual interment of their skulls in tombs. »

The board's decision reeked of a superstition that Breuning found indefensible when compared to scientific inquiry.

« Only highly-prejudiced people (who are unfortunately in the majority) would be offended » by putting the skulls in the museum, and « any person with scientific training would certainly not object » .

Breuning concluded :

« I am sure no feelings of piety will be offended if the dry skulls, having long been separated from the rest of the skeletons, should be immortalized in such a way. »

But Breuning's attachment to the head of his father's friend had gone beyond simple scientific inquiry. Each night, he returned home with the skull, placing it lovingly beside his bed to meditate on while he drifted-off to sleep.

Breuning later said of those days :

« What stormy feelings passed through my mind, evoking such powerful memories, as I had possession of that head for a few days and kept it by my bedside overnight and, in general, proudly watched over that head from whose mouth, in years gone by, I had so often heard the living word ! »

...

... has been shed rests. »

After he had finished, the new coffins were sealed in the vault and the crowd dispersed. But, as these things go, not all of Beethoven had made it back into the vault.

What was left of Beethoven remained undisturbed for another quarter of a Century, until 1888, when the body was, once again, exhumed. This time, the reason was that the Währing cemetery was in near disintegration and was to be demolished to make way for new buildings. Along with the other coffins to be moved, Beethoven's remains were to be transferred to the « Grove of Honour » of the central cemetery, in Vienna.

When Gerhard von Breuning heard the news, he wrote an essay on the skulls of Beethoven and Schubert, in which he lamented the dispersal of the cemetery's occupants :

« Along with the cemetery's demise, we will likewise have to bury many historical memories that link us to the times and conditions of their lives. »

He recalled the various composers and friends who had desired to be buried close to Beethoven : Stephan, his father, who had wanted to be buried next to his friend and had been laid to rest « a few graves further down » ; Clementi and Ritter von Seyfried, buried on either side of the composer ; the playwright Johann Nepomuk Nestroy and the poet Franz Grillparzer ; and Schubert, whose « longing to be close to Beethoven, often expressed in his feverish dreams, was fulfilled when he was buried only a few graves up from Beethoven » .

Breuning saw the cemetery as a delicate network of old friends and colleagues whose lives had intersected in startling and momentous ways and who now continued their conversations in the grave. A whole history could be unraveled by tracing the connections in the währing cemetery. He wrote :

« All these memories and reference points connecting us with the past are now being destroyed and will be forgotten as these “ famous ” and “ outstanding ” deceased people will be transferred to other cemeteries. »

It's odd that a rationalist like Breuning should care about this so much. He was clearly of 2 minds : he wanted Beethoven's remains transparently available for science for all time ; he even complained that the photos taken, in 1863, had not been made publicly available. But it was hard for him to maintain scientific objectivity, hard not to see the beauty in a cemetery of old friends lying beside each other, hard not to see the mystery in the skull of a friend by one's bedside, the living word now silent.

As with the 1863 exhumation, when Beethoven was moved in 1888, medical experts were allowed access to the composer but, this time, only for a mere 20 minutes - they later complained that the circumstances surrounding this examination « were highly-unfavourable » . Still, they had enough time to find that the plaster casts were accurate enough to be used for future study and that there could be « no real objection to the authenticity of the skull fragments found in the coffin » .

The 1863 exhumation had already revealed the strange way in which, over time, underground, bones simply disappear. Decay, bacteria, any number of factors can cause even something as hard as bone to disintegrate. So, the 1888 doctors, pressed for time, noted only in passing that a portion of the occipital bone was missing, as was a portion of the left

parietal bone. These pieces were substantially larger than the petrous bones taken by Doctor Johann Wagner - the occipital bone forms the broad back shelf of the head, and the parietal bones each form half of the roof of the cranial cavity. The missing pieces, each about 4 inches long, seemed too big to have simply disintegrated, especially considering that the express purpose of the 1863 reburial had been to keep the remains in better condition. The committee continued its cataloging of the bones of the skull, then moved on to its conclusions. Curiously, the members seem to have not found it noteworthy that more of the skull was missing than had been in 1863. Each autopsy, it seemed, led to more bits of Beethoven's head disappearing ; perhaps, this was just the way of the world.

As in 1863, a speech was given at the 1888 reburial, written by Joseph Weilen and delivered by the actor Joseph Lewinsky. In his praise of Beethoven, Weilen noted that the composer was to be buried next to the cenotaph of Mozart, « whose grave covers not his bones but the shameful reproach for his contemporaries who, having received his Masterpieces, lacked due regard for preserving his ashes » . He, then, quoted Grillparzer, whose body was also about to be transferred-out of the Währing cemetery :

« You who have gathered at this place, step closer to this grave the one who lies here was inspired. Striving for one thing, caring for one thing, suffering for one thing, offering everything for one thing, this is how this man walked through life. If there is still any sense of wholeness in us in this broken time, let us gather together at his grave. This is why there have always been poets, and heroes, singers, and those inspired by God - so that, through them, poor ruined human beings raise themselves up, ponder their origin and their destination.

It is not clear whether either Gerhard von Breuning or Romeo Seligmann was present for this 2nd exhumation. It's not clear whether, if they had been, they would have shared what they knew about the newly discovered missing portions of Beethoven's skull : the occipital fragments. As he saw his own death impending, Beethoven had bitterly remarked to Doctor Wawruch that, if anyone could save him from the oblivion of death, « his name would be “ Wonderful ” ! » . He had been referring to the “ Messiah ” but, in a curious way, his prophecy would yet come true : in 1863, persons unknown had kept-out a few precious fragments of the composer's skull (to save them from the oblivion of decay and disintegration) and given them to Doctor Romeo Seligmann, known to his friends simply as, “ Wonderful ”.

Le cimetière central de Vienne

Le cimetière central de Vienne fut ouvert en 1874 et compte parmi les plus grands cimetières d'Europe, du fait de ses 240 hectares et de ses 3 millions de tombes. Les nombreuses personnalités qui y reposent ainsi que les réalisations architecturales de style « Art nouveau » en font une attraction touristique importante de Vienne.

Les réformes conduites par l'Empereur Joseph II, en 1784, eurent une importance particulière pour les inhumations à Vienne. En effet, les cimetières situés à l'intérieur du mur d'enceinte (aujourd'hui, matérialisé par la Gürtel) durent fermer tandis que 5 « cimetières communaux » furent aménagés à l'extérieur : les cimetières de Sankt Marx, Hundsturm, Matzleinsdorf, Währing et Schmelz. De plus, l'inhumation devait se dérouler de la manière la plus économique et la plus fonctionnelle possible. Certaines mesures durent être retirées à cause des protestations de la population, mais les 5 nouveaux cimetières furent quand même ouverts.

Au milieu du XIXe siècle, lorsque la population de Vienne augmenta (ainsi que le nombre de morts), on s'aperçut que les cimetières communaux des banlieues allèrent vite atteindre la capacité maximale de remplissage. De plus, étant donnée l'expansion de la ville, on souhaitait fermer au plus vite ces cimetières pour utiliser l'espace. En 1863, le conseil municipal de Vienne décida l'aménagement du cimetière central très loin de la ville, permettant ainsi de lui donner une très grande surface, et une capacité d'accueil presque illimitée, même à long terme. En outre, le conseil municipal décida que désormais, l'Église catholique Romaine ne gérerait plus seule les cimetières : c'est le début des cimetières gérés et financés par la municipalité.

Lors de la planification du nouveau cimetière, on calcula que, sur la base de la croissance de la ville et l'étendue de l'empire d'Autriche-Hongrie, la capitale, Vienne, atteindrait à la fin du XXe siècle les 4 millions d'habitants. Parmi 5 terrains considérés comme idéaux par la mairie, une étude des services géologiques nationaux rétrécit le champ des possibles à 2 disposant d'un sol et d'un relief parfaits pour la création d'un cimetière. Composé de loess, le sol permet en effet une décomposition plus rapide des cadavres et empêche la propagation de maladies. De plus, ce type de sol est facile à creuser ne présente que de faibles risques d'effondrement.

La décision finale fut rendue en faveur de Kaiserebersdorf, quartier de Simmering. En 1869, la mairie reçut l'autorisation d'acquérir le terrain. L'année suivante, l'équipe des architectes de Francfort Karl Jonas Mylius et Alfred Friedrich Bluntschli réussit à convaincre le jury grâce à leur projet d'aménagement du cimetière. Après 3 ans de travaux (1871-1874), la nouvelle « ville des morts » de Vienne fut prête. Cependant, dès 1872, le cimetière de Sankt Marx dut être fermé, et les autres cimetières communaux manquaient aussi de place, si bien que, un an avant l'inauguration, une partie du cimetière central était déjà en activité.

Dès 1863, lors de la décision du conseil municipal d'ouvrir un nouveau cimetière, on avait opté pour un cimetière multi-confessionnel, avec la possibilité pour chaque communauté d'avoir son propre terrain. En octobre 1874, 2 semaines avant l'inauguration, le conseil municipal rendit le cimetière laïc et interdit toute inauguration religieuse.

Cette décision déplut aux catholiques qui protestèrent avec véhémence, d'autant plus qu'ils apprirent que la communauté juive avait acquis la partie ouest du cimetière, en contrepartie d'une grosse somme d'argent. Le conseil municipal accepta finalement l'idée d'inaugurations religieuses mais refusa toujours l'administration du cimetière par les communautés.

La date de l'inauguration approchait et les protestations continuaient. Des groupes conservateurs appelèrent à manifester le jour de l'inauguration. Une telle action fut inutile car le maire de la ville autorisa finalement les catholiques à inaugurer religieusement le cimetière, très tôt le matin du 30 octobre.

Le 1er novembre 1874, le cimetière fut finalement inauguré. Ce jour-là, Jakob Zelzer fut la 1re personne à être enterré, suivi de 13 autres personnes.

Dès son inauguration, et même avant, le cimetière fut critiqué. Impopulaire auprès de la population, il restait peu

fréquenté. Sa désolation lui était entre autres reprochée, étant donné qu'à l'époque, seule une maigre végétation le caractérisait. De plus, la construction des bâtiments traînait. Enfin, les visiteurs devaient parcourir un long trajet à pied car il n'existait aucune liaison entre la ville et le cimetière. En octobre 1874, un journal local résumait l'avis général en une question : « Une heure de trajet entre abattoirs, landes et paysans, et pour quel résultat ? » .

Pour contrer cette image négative et pour augmenter l'attractivité du cimetière, la mairie décida en 1881 d'aménager un espace pour les sépultures de personnalités. Ainsi, les restes de personnes célèbres furent transférés de différents cimetières au cimetière central tel Ludwig van Beethoven et Franz Schubert. En 1910, le cimetière fut doté d'une église construite par Max Hegele après que celui-ci avait gagné le concours pour sa réalisation. Cette église permit (et permet aujourd'hui encore) d'attirer les visiteurs.

Le transport des cadavres constituait un autre problème que les conseillers municipaux devaient résoudre. Avec un centaine de morts par semaine, la rue principale de Simmering voyait continuellement défile les cadavres transportés à cheval jusqu'au nouveau cimetière. Ce spectacle déplaisait fortement à la population locale dont le moral souffrit de cette confrontation incessante avec la mort. De plus, il arrivait régulièrement l'hiver que les convois restent bloqués à cause de la neige.

La mairie reçut de nombreux projets, suggestions, propositions pour améliorer la situation, mais rien ne fut réalisé. Un projet voyait par exemple la construction d'une ligne de chemin de fer spécialement pour le transport des cadavres qui partiraient d'une station de rassemblement aménagée dans une ancienne halle de marché. L'architecte Josef Hudetz et l'ingénieur Franz von Felbinger avancèrent même l'idée futuriste d'un tunnel reliant la ville au cimetière dans lequel les cadavres seraient transportés sur pneumatique.

Le transport à cheval continua donc jusqu'en 1918, où on utilisa le tramway électrifié qui roulait depuis le début du siècle. En 1925, on utilisa les Ires voitures à moteur.

Tous les Viennois ne souhaitaient pas finir enterrés. Depuis la fin du XIXe siècle, Vienne comptait de plus en plus de partisans de l'incinération. Au début du XXe siècle, les Sociaux-démocrates et les syndicats de travailleurs, exigèrent la construction d'un crématorium, contre l'avis de l'Église catholique. En 1921, la mairie délivra le permis de construire et en 1922 eut lieu l'inauguration, malgré l'interdiction décidée la veille par le Ministre conservateur des affaires sociales. Le maire de l'époque fut donc cité devant le tribunal constitutionnel qui trancha cependant en faveur du crématorium. Ce n'est qu'en 1966 que le diocèse de Vienne accepta la crémation comme égale à l'enterrement.

Le crématorium de Simmering ne se situe pas directement sur le terrain du cimetière, mais de l'autre côté de la rue, presque en face de l'entrée principale du cimetière.

Le 3e « Reich » et la Seconde Guerre mondiale laissèrent des traces sur le cimetière. Dans le cadre des pogroms contre la population juive, lors de la « Nuit de Cristal » le 9 novembre 1938, la salle des cérémonies de l'ancien cimetière juif fut détruite à l'explosif et celle du nouveau cimetière juif fut saccagée. De plus, de nombreuses sépultures furent profanées.

Entre 1938 et 1945, alors que l'Autriche avait été annexée à l'Allemagne, des centaines de résistants et déserteurs furent exécutés et enterrés dans des fosses communes du cimetière. Leurs proches ne furent jamais avertis ni de l'heure, ni du lieu de l'enterrement, selon l'ordre donné par le tribunal à l'administration du cimetière. L'enterrement se déroulait dans un quartier fermé du cimetière, en l'absence de public et sous surveillance policière. Quelques années après la guerre, les tombes des mis à mort du carré 40 furent déclarées monument du souvenir par la ville de Vienne.

En 1944, Walter Nowotny, un des meilleurs pilotes de l'armée de l'air allemande fut enterré dans une tombe d'honneur. En 2003, ce titre lui fut retiré car le régime nazi avait, selon la déclaration d'indépendance de l'Autriche de 1945, « conduit l'Autriche dans une guerre de conquête insensée et sans issue, à une guerre contre des peuples contre lesquels aucun véritable Autrichien n'a jamais ressenti de haine ou d'inimitié » .

Lors de la bataille de Vienne en avril 1945, des tirs nourris se produisirent au cimetière entre l'Armée rouge et les soldats allemands. Les plus gros dégâts furent cependant causés par les bombardements des mois précédents qui s'expliquent par le fait que plusieurs zones industrielles se situent dans les environs (comme la raffinerie de Schwechat) . Après la guerre, on dénombra 550 éclats de bombes et plus de 12,000 tombes endommagées. La coupole de l'église fut détruite par une bombe incendiaire, tous les bâtiments du cimetière furent touchés. En février 1945, les chapelles ardentes furent durement touchées par des bombes. Les mises en bière ne furent alors possibles que directement dans la tombe.

Après la guerre, les travaux de remise en état furent rapidement entrepris. La reconstruction de la coupole de l'église dura cependant jusque dans les années 1950, et jusque dans les années 1990, on restaura des tombes endommagées dans l'ancien cimetière juif. Il reste toujours un terrain vague à l'emplacement de la salle des cérémonies détruites par les Nazis en 1938. Dans le carré numéro 40, en face de monuments aux résistants, se trouve une fosse commune pour les plus de 400 victimes des bombardements de 1944-1945. De nombreuses autres monuments et tombes de guerre rappellent le souvenir de nombreuses victimes de cette période trouble.

Après les enterrements économiques sous Joseph II, la bourgeoisie essaya dans la 2e moitié du XIXe siècle d'égaliser la noblesse et mit en scène des cérémonies grandioses : le concept de « beau cadavre » (« der schöne Leich ») était né. Aujourd'hui encore, le « beau cadavre » éveille l'intérêt de la population viennoise, et les enterrements d'hommes politiques ou de personnalités diverses sont l'occasion pour beaucoup de rendre un dernier hommage au trépassé. Ainsi, lorsqu'un Président est enterré, la rue qui mène de l'entrée principale à la Crypte des Présidents est bondée des 2 côtés de spectateurs. De même pour le domaine musical, l'enterrement de Falco en février 1998 attira des milliers de personnes.

Les enterrements au cimetière central sont organisés par la municipalité. Jusqu'en 2002, elle en avait d'ailleurs le monopole. À cette date, le Ministère de l'économie ouvrit ce secteur à la concurrence. L'administration du cimetière reste cependant du domaine de la municipalité. L'entretien jardinier et la marbrerie funéraire sont aussi ouverts à la concurrence.

Au cours de son histoire, le cimetière fut agrandi 7 fois (la dernière fois, en 1921) . Il accueille en 2006, environ 330,000 sépultures pour près de 3 millions de morts. À son inauguration, il était le plus grand cimetière d'Europe. Sa superficie actuelle de presque 2,5 kilomètres carrés n'est aujourd'hui dépassée que par le cimetière de Ohlsdorf à Hambourg, grand de 4 kilomètres carrés.

Lorsque l'on évoque le cimetière central, les Viennois pensent tout de suite à la ligne 71 des tramways, qui part de la Schwarzenbergplatz (4^e arrondissement) et mène au cimetière. Le 71 est souvent présent dans les anecdotes et chansons traditionnelles de Vienne comme dernier voyage des Viennois. On peut donc dire, familièrement, que quelqu'un « a pris le 71 » .

En 1901, le tramway électrique remplaça la ligne de chemin de fer à cheval. Depuis 1907, elle porte le numéro 71. En 1918, on commença à transporter les cadavres sur cette ligne, le plus souvent la nuit, car on manquait de chevaux et la grippe espagnole augmentait le nombre de morts. Ce procédé fut vite interrompu, à la suite du mécontentement de la population, mais dut être remis en œuvre lors de la Seconde Guerre mondiale. En 1942, les « Wiener Linien » disposaient de 3 voitures particulières pour le transport de cadavres. Après la guerre, on suspendit définitivement ce mode de transport.

Le cimetière dans sa forme actuelle est composé d'une partie inter-confessionnelle, le cimetière principal, accueillant toutes les sépultures sans distinction religieuse, ainsi que d'une plusieurs quartiers ou cimetières religieux.

La majeure partie du cimetière principal est occupé par des sépultures catholiques. Il existe, en outre, des quartiers ou cimetières pour d'autres religions :

Bouddhisme.

Protestantisme.

Islam (ancien et nouveau quartier ainsi que quartier égyptien) .

Judaïsme (ancien et nouveau cimetières) .

Orthodoxie (russe, grecque, roumaine...) .

Même après les différents agrandissements, le cimetière principal reste de loin la plus grande partie du cimetière central, que ce soit en termes de superficie ou de nombre de tombes. Tandis que le cimetière protestant et le nouveau cimetière juif sont géographiquement clairement délimités et disposent chacun d'une porte d'entrée dans le mur d'enceinte du cimetière, les autres confessions se situent directement dans le cimetière principal, telles des enclaves.

Au quotidien, le « cimetière central » désigne aussi bien la partie inter-confessionnelle que la totalité du cimetière. De

ce fait, on ne parle pas de « cimetière Catholique » pour désigner la partie inter-confessionnelle (majoritairement Catholique) .

Le cimetière juif est le 1er quartier religieux inauguré, à l'ouest du cimetière, dès 1879. Pourtant, dès 1916, cette partie atteint sa capacité d'accueil maximale. On aménagea alors à l'extrémité est du cimetière un « nouveau cimetière juif » . En 1945, des bombes tombèrent sur la partie ancienne et détruisirent 3,000 tombes. Dans les décennies qui suivirent, cette partie, laissée à l'abandon, fut envahie par la végétation jusqu'en 1991, date à laquelle fut créée l'association Shalom qui commença à restaurer et entretenir les tombes. L'ancien cimetière juif (où est enterré Arthur Schnitzler) et le nouveau sont de loin les quartiers religieux les plus grands.

Le 9 mai 1895, l'église Saint-Lazare fut inaugurée dans le quartier orthodoxe russe du cimetière. Depuis, d'autres quartiers orthodoxes furent inaugurés : bulgare ; grec ; copte ; roumain ; serbe ; syriaque.

Depuis 1858, soit avant la création du cimetière central, la communauté protestante de Vienne possédait son propre cimetière dans le quartier de Matzleinsdorf, suite au concordat autrichien de 1855 qui prévoyait la séparation confessionnelle des tombes. À partir de 1876, ce cimetière fut menacé de fermeture. La proposition des protestants de créer un cimetière plus grand au même endroit fut rejetée par la municipalité. Ainsi, la seule solution pour les protestants fut de s'installer ailleurs. À la fin du XIXe siècle, la communauté acheta un terrain à l'est du cimetière central qui devint le cimetière protestant de Simmering.

Le cimetière protestant, accessible par la porte 4, fut inauguré en 1904. Il est toujours en la possession de la communauté protestante et n'est donc pas géré par la municipalité.

Le cimetière possède une église et une chapelle ardente, et ce depuis l'inauguration. Karl Friedrich Wolschner et Rupert Diedtel remportèrent le concours pour l'aménagement du cimetière. L'aménagement du cimetière et de son église, réduit au strict minimum, est d'une allure discrète et se prête donc bien à un tel lieu.

Le terrain est étroit et en longueur, d'une superficie de 6,3 hectares, il occupe une place modeste au sein du cimetière grand au total de 250 hectares. Vu de la rue principale de Simmering, le cimetière protestant se situe entre le cimetière principal à droite et le nouveau cimetière juif à gauche. Derrière, se situe aussi le cimetière principal. Le cimetière n'a atteint que 40 % de sa capacité et accueille 8,448 tombes, 380 tombes pour urnes et 85 niches pour urnes. Étant donné l'étroitesse du lieu, il n'existe qu'un chemin au centre, flanqué des 2 côtés de sépultures.

Le cimetière central renferme de nombreux monuments et tombes ou cimetières militaires. Les plus importants sont :

Le cimetière des morts de la Première Guerre mondiale, devant lequel se trouve le monument aux morts " Mère de la douleur " construit en 1925 par Anton Hanak.

Le cimetière des morts de la Seconde Guerre mondiale.

Le monument aux victimes du fascisme 1934-1945 (carré 41, inauguration le 1^{er} novembre 1943) .

Le cimetière des héros russes comprenant des tombes de 2,624 soldats russes de la Seconde Guerre mondiale.

Les monuments aux héros juifs et des tombes de soldats juifs originaires de Vienne et morts pendant la Première Guerre mondiale.

En outre, on trouve des regroupements de tombes pour les victimes de divers événements dont le souvenir est évoqué par un monument. En autres :

Les victimes de la Révolution de 1848.

Les victimes de l'incendie du « Ringtheater » du 8 décembre 1881.

Les victimes de l'accident de ballon dirigeable du 20 juin 1914.

Les victimes des 15 et 16 juillet 1927 (manifestants abattus lors de l'incendie du Palais de Justice) .

Les victimes policières de juillet 1927.

Les victimes de l'avalanche du « Hohen Sonnblick » du 21 mars 1928.

Les victimes civiles du 12 février 1934 (guerre civile) .

Les victimes policières de février 1934.

Les victimes du nazisme et de la justice nazie (civile et militaire) : résistants et déserteurs de l'armée allemande enterrés à l'époque à cet endroit même.

Les victimes de la résistance tchèque au nazisme.

Les victimes des bombardements de 1944 et 1945.

Les enfants victimes d'euthanasie à l'hôpital de Spiegelgrund entre 1940 et 1945.

Le cimetière a été aménagé sur un terrain vague à l'époque, ce qui laissa une très grande marge de manœuvre aux architectes. Son plan se caractérise par une structure claire, dessinée soigneusement, notamment en ce qui concerne la disposition de tombes et les chemins du cimetière. Les chemins parallèles qui mènent tous à la porte principale forment un quadrillage fonctionnel à angles droits. De plus, 2 larges chemins partent de la porte principale à 45 degrés et s'enfoncent dans le cimetière. Il existe d'autres chemins parallèles à ces derniers.

La Ire construction remarquable est la porte principale, conçue par Max Hegele, élève de Victor Lunz et Karl von Hasenauer. Elle comprend le portail proprement dit ainsi que 2 chapelles ardentes, de part et d'autre du portail. Pour des raisons pratiques, ce furent les Ires constructions de Hegele dans le cimetière.

Le centre géographique et créatif du cimetière est sans conteste l'église conçue par Hegele et dédiée à Saint-Charles Borromée. Construite entre 1908 et 1910, c'est une des églises art nouveau les plus importantes. Les vitraux et mosaïques sont de Leopold Forstner. Il représenta dans 4 pendentifs sous la coupole les 4 évangiles, et conçut aussi les entrées des chapelles latérales. Sous l'autel principal se trouve la crypte où repose Karl Lueger, ancien maire de Vienne mort en 1910 et qui posa la Ire pierre de l'église, en 1908. Pour cette raison, l'église est aussi connue sous le nom de « Église Karl Lueger » .

Les arcades et columbariums, à côté de l'église, furent aussi réalisés par Hegele, avant l'église entre 1905 et 1907. Ils comprennent 70 cryptes sous arcades, 2 mausolées et 768 niches dans lesquelles ne se trouvent pas des urnes, comme on pourrait le croire, mais des cercueils.

Autour de l'église, la disposition des tombes et des chemins évoque une croix. Cette forme particulière au milieu d'une surface dominée par les quadrillages fut obtenue d'une part par des chemins en demi cercles pour les contours et d'autre part par un quadrillage bien plus serré à l'intérieur de ces demi cercles. Le pied de la croix se confond avec l'entrée du cimetière.

La longue existence du cimetière lui permit de voir la réalisation d'autres bâtiments intéressants. Le crématorium de Clemens Holzmeister dans un style expressionniste avec des influences orientales. Ce projet n'obtint que la 3e place du concours où il fut présenté, mais fut quand même choisi car il s'intégrait mieux au château déjà existant sur ce terrain. Pour Holzmeister, ce fut le début d'une grande carrière ; après la réalisation de ce crématorium, il devint professeur d'architecture à l'académie des Beaux-arts de Vienne.

Dans les années 1920, une 3e chapelle ardente fut construite dans le cimetière, mais ni par Hegele, ni par Holzmeister. Ce fut Karl Ehn, un élève d'Otto Wagner qui s'en chargea. L'inauguration eut lieu en 1924. Elle se situe loin à l'intérieur du cimetière, tout au bout du chemin diagonal de gauche en partant de la porte principale.

Le cimetière fait partie de la ceinture verte de Vienne, à l'est de la ville. En raison de sa taille et de la densité des arbres, il abrite une faune variée. Les écureuils sont les animaux les plus faciles à observer. Les Viennois les nomment « Hansi » et ils sont relativement peu farouches, car de nombreux visiteurs les nourrissent de noisettes. D'autres animaux, moins connus des visiteurs, peuplent aussi le cimetière, comme une vingtaine de biches, qui prennent leur quartier de préférence dans l'ancien cimetière juif qui leur offre une réserve de nourriture surtout l'hiver grâce aux nombreuses plantes qui poussent entre les tombes. Dans le cimetière, on trouve aussi des faucons crécerelles, des hamsters des champs, des blaireaux, des martres, des grenouilles et autres animaux de petite taille.

Avec ses 3 millions de cadavres, le cimetière central accueille une population presque équivalente au double des

vivants de Vienne et presque la moitié de tous les Viennois qui aient jamais vécu. Le cimetière fait partie intégrante de l'image de la ville. Le correspondant à Vienne du journal allemand Frankfurter Allgemeine Zeitung le dénomma « Place de Héros du culte aux morts de Vienne », en référence à une grande place de Vienne, Heldenplatz (Place des Héros) . Il ajouta que « aucune autre ville ne compte ses morts parmi les vivants avec autant de joie » .

De nombreux films font référence au cimetière et se sont servis de son charme morbide comme lieu de tournage. On notera particulièrement Le Troisième Homme (1948) avec Orson Welles, dans lequel plusieurs scènes se passent au cimetière.

Personnes célèbres enterrées au cimetière central de Vienne

Ludwig van Beethoven (1770-1827) , compositeur.

Ludwig Boltzmann (1844-1906) , mathématicien et physicien.

Johannes Brahms (1833-1897) , compositeur.

Carl Czerny (1833-1897) , compositeur.

Anton Dominik Fernkorn (1813-1878) , sculpteur.

Alexander Girardi (1850-1918) , acteur.

Christoph Willibald Gluck (1714-1787) , compositeur.

Theophil Hansen (1813-1891) , architecte.

Johann Ritter von Herbeck (1831-1877) , compositeur.

Curd Jürgens (1912-1982) , acteur.

Emmerich Kálmán (1882-1953) , compositeur d'opérettes.

Bruno Kreisky (1911-1990) , homme d'État.

Joseph Lanner (1801-1843) , compositeur.

Lotte Lehmann (1888-1976) , chanteuse d'Opéra.

György Ligeti (1923-2006) , compositeur.

Theo Lingen (1903-1978) , acteur.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) , compositeur. Un cénotaphe rappelle sa mémoire au Zentralfriedhof, mais il fut enterré dans une fosse communautaire au cimetière Sankt Marx.

Helen Odilon (1865-1939) , actrice.

Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) , réalisateur de cinéma.

August von Pettenkofen (1822-1889) , peintre.

Helmut Qualtinger (1928-1986) , acteur.

Leonie Rysanek (1926-1998) , chanteuse d'Opéra.

Antonio Salieri (1791-1857) , compositeur.

Arnold Schönberg (1874-1951) , compositeur et peintre.

Franz Schubert (1797-1828) , compositeur.

Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000) , architecte.

Alma Seidler (1899-1977) , actrice.

Robert Stolz (1880-1975) , compositeur.

Édouard Strauß (1835-1916) , compositeur.

Johann Strauß père (1804-1849) , compositeur.

Johann Strauß fils (1825-1899) , compositeur.

Josef Strauß (1827-1870) , compositeur.

Franz von Suppé (1819-1895) , compositeur et chef d'orchestre d'opérettes.

Franz Werfel (1890-1945) , poète, écrivain, mari d'Alma Mahler.

Anton Wildgans (1881-1932) , poète.

Fritz Wotruba (1907-1975) , sculpteur.

Anton Bruckner, « ce pauvre sot » (Johannes Brahms)

Des auteurs : Alfred et Françoise Braunef.

Anton Bruckner, grand compositeur et organiste autrichien mourut en 1896. Fort connu dans les pays germaniques, il n'a été reconnu en France que récemment. Il a produit notamment des œuvres Symphoniques et de la musique sacrée de très grande valeur. Mais, tout au long de sa vie, il a eu de sérieuses difficultés dont on peut penser qu'elle ont un lien avec sa personnalité fort perturbée. Sans entrer dans une recherche musicologique, nous avons essayé d'analyser ses troubles psychiques et d'illustrer leur impact sur sa musique par une expérience vécue.

Un grand compositeur et organiste

En Allemagne, on classe Anton Bruckner parmi les très grands compositeurs, alors que, en dehors des milieux mélomanes, on ne l'a découvert en France que récemment. Le mot déplaisant figurant dans le titre est attribué au compositeur Johannes Brahms qui vouait une inimitié acharnée à Bruckner, et dont c'était bien la façon de parler.

Pour les humbles amateurs de grande musique que nous sommes, Anton Bruckner est d'abord le continuateur direct de Franz Schubert. Toutefois, il ne s'agit pas ici de musicologie, mais du fait que l'homme Bruckner était, dans une certaine mesure, un « cas psychiatrique » .

La question que nous posons est de savoir si ce « handicap » est sensible dans les œuvres d'Anton Bruckner.

Antécédents

Ils étaient 11 enfants dans cette famille de petit instituteur de campagne, profession qui représentait déjà une promotion certaine pour des descendants de petits paysans de la Haute-Auriche, au sud de Linz. Anton était l'aîné. Or, le père mourut à l'âge de 45 ans, de tuberculose. La famille dut alors quitter le logement de fonction. Anton, âgé de 13 ans, excessivement attaché à son père, fut très affecté par cette perte. Il sera placé en internat, comme petit chanteur, à la proche Fondation (monastère) de Saint-Florian, appartenant aux Jésuites.

Il est à noter que, sur la nombreuse fratrie, seulement 3 sœurs atteignirent l'âge adulte, ainsi que le plus jeune frère, Ignaz, un grand débile mental qui mourut octogénaire, en 1913. En considérant les conditions de vie de l'époque, on n'en tirerait pas de conclusion s'il n'y avait pas eu, dans la famille des Bruckner, un oncle qui se suicida (Johann Baptist Weiß était aussi son cousin et son parrain) et plusieurs cas de grands déprimés.

Le jugement de Johannes Brahms conclut : « Ce pauvre sot de Bruckner, et c'est bien la faute des soutanes ! » .

Il ne faut pas être injuste : un séjour en internat n'est jamais un paradis pour un enfant, et en particulier, la sévérité pédagogique des Jésuites est bien connue. Cependant, il y eut, à Saint-Florian, des enseignants de grande qualité et notamment, grâce à l'un d'eux, Anton, très musicien, qui jouait du violon et de l'épinette (un petit clavecin) dès l'âge de 4 ou 5 ans, a atteint une réelle virtuosité à l'orgue, et des bases musicales solides. C'est d'ailleurs en sa qualité d'organiste qu'il fut rapidement connu au-delà des frontières de son pays.

Au terme de sa scolarité de 3 années à Saint-Florian, Anton décide de devenir instituteur comme son père. Il fit les stages nécessaires (dont l'École normale de Linz) et, à l'âge de 21 ans, revint à Saint-Florian comme professeur de musique. Toutefois, sa vie y était solitaire et triste.

Anton Bruckner avait un physique lourd, disgracieux, et son habillement paysan était peu soigné. Voilà qui explique en partie les difficultés qui l'attendaient dans la capitale de la musique : Vienne. Seul Richard Wagner lui a marqué sa sympathie. L'attitude de Johannes Brahms était équivoque : il paraît qu'il a attentivement étudié les œuvres de « ce pauvre sot ». On comprend aussi que les avances timides de Bruckner n'aient guère trouvé d'écho auprès des femmes, de sorte que, comme ses sœurs, il est resté célibataire toute sa vie.

Cependant, son « inadaptation » n'était pas seulement sociale. C'est dès 1865, alors que Bruckner n'avait que 31 ans que l'on signale quelques signes d'une possible maladie mentale : il souffrait, à l'époque, de céphalées insupportables, sans cause précise. Toutefois, mentionnons son « irrésistible besoin de comptage » (la numéromanie) : compter les fenêtres des maisons, les feuilles d'un arbre, les boutons sur un vêtement d'autrui ou les perles d'un bijou. Il comptait les étoiles dans le ciel et les bûches d'un stère de bois, en accompagnant ce rite de litanies ou de l'égrenage du chapelet. Cette obsession ne l'a jamais quitté, même aux moments où son équilibre nerveux semblait bon, après ses succès à Vienne où il obtint notamment le doctorat « Honoris causa » de l'Université où il a enseigné, en plus d'autres distinctions. Un peintre qui avait entrepris de faire le portrait du compositeur a raconté que, pendant la séance de pose, Bruckner ne cessait de faire des gestes de comptage.

De tels symptômes ne se présentent jamais isolés. Effectivement, on a observé chez Bruckner, une certaine instabilité mentale, l'apparition de projets irréalistes comme l'idée de s'expatrier au Mexique où l'on avait récemment assassiné Maximilien de Habsbourg, le frère de l'Empereur François-Joseph.

Très fréquemment, Anton Bruckner fit des voyages à Vienne, encore longs et pénibles à l'époque (d'abord en bateau puis en train), pour justement « se perfectionner ». Il passait des concours et des examens, collectionnant d'innombrables attestations et certificats comme pour se convaincre de sa capacité de créer. Ses examinateurs, eux, n'en doutaient pas un instant. Même pour son jeu d'orgue, il ne semblait jamais tout à fait satisfait.

Mentionnons encore des bizarreries qu'ont signalées ses proches : il faisait preuve d'une curiosité particulière pour les crimes relatés dans son journal, s'intéressant plus particulièrement aux derniers instants des condamnés à mort. Mais bien des gens « normaux » partagent de telles envies.

Résumons les facteurs principaux qui peuvent expliquer les comportements de Bruckner :

L'attachement excessif du garçon à son père dont il fut brutalement privé en juin 1837 ; l'éducation en milieu clos au monastère de Saint-Florian ; l'existence de membres de sa famille présentant des états dépressifs (sa mère, Maria Theresia Helm) ou suicidaires (son parrain, Johann Baptist Weiß) ; l'arriération mentale du frère cadet Ignaz, même si de telles naissances étaient fréquentes dans les milieux pauvres. Les psychiatres et psychanalystes peuvent conclure à une névrose de type obsessionnelle.

On appelle « névrose » un ensemble de troubles d'ordre psychique où, malgré tout, le contact par la pensée avec la réalité est sauvegardé. Donc, l'individu a plus ou moins conscience de la morbidité des symptômes. Ce qui domine est l'angoisse. L'intensité des troubles varie selon les cas.

Les névroses sont des atteintes nettement moins graves que les « psychoses » où le comportement est plus perturbé, ce qui peut aboutir à une coupure de la réalité sociale. Cependant, il existe plusieurs formes de névrose :

La simple « névrose d'angoisse » , peu structurée.

La « névrose phobique » qui matérialise les idées d'angoisse de façon quasi hystérique, ce qui fait que l'individu recule devant des objets même anodins.

La « névrose obsessionnelle » où le sujet combat la sensation d'angoisse en faisant appel à des pensées magiques, ou à des actes déraisonnables constitués en système. Ces actes ont un caractère « forcé » , « irrésistible » , que l'on appelle « compulsif » .

L'individu se sent entraîné dans un combat, dans une lutte incoercible, tout en restant conscient de la nature dérisoire de sa façon d'agir. Voilà ce qui explique les rites de comptage, les « vérifications » , survenant par moments et qui envahissent tout. On parle d'idées « obsédantes » .

Nous n'entrerons ici pas dans les interprétations proposées par la psychiatrie Classique et la psychanalyse Freudienne.

Reflet de la névrose dans l'œuvre musicale

Dans le cas d'Anton Bruckner, l'essentiel est que, en sa qualité d'artiste, il a réussi à transposer sa lutte contre l'angoisse, en actes de valeur créative et artistique. Il nous semble que son angoisse est parfois sensible dans son œuvre.

Bruckner a laissé une œuvre considérable : de la musique d'église et, surtout, 9 (11) Symphonies (la dernière étant semble-t-il restée inachevée) qui ne sont pas toujours faciles à individualiser. Toutes ces œuvres sont très longues. Le public de son époque a parfois réagi avec impatience, comme lors de la 1re exécution de la 3e Symphonie (« Wagner-Sinfonie ») , où il a progressivement quitté la salle.

Il est très difficile de considérer objectivement une sensation aussi subjective comme l'est l'obsession. Il est tout aussi difficile de la rechercher dans une œuvre musicale. Nous proposons de relater ici un épisode vécu avec des enfants dits « inadaptés », classés « psychotiques » et « autistes », traités dans un établissement éducatif que nous avons dirigé pendant 30 ans, près de Paris. Les soins sont médicaux, et surtout pédagogiques.

La musique y joue un rôle de 1er plan. Or, s'il est certain que les enfants musicalement doués, dans cette population, ne sont guère plus nombreux que dans celle d'ailleurs, il est indéniable que beaucoup de ces grands retardés ont une sensibilité à fleur de peau, pour les sons et aussi pour les modes d'expression plastique.

Nous étions donc constamment à la recherche de moyens pour mieux « aborder » ces enfants au contact très difficile à établir et, dans ce contexte, nous avons collecté toutes les mélodies et rythmes qui pouvaient servir. À noter que notre récolte était plus riche chez les grands musiciens.

C'est ainsi qu'un jour, l'un de nous « découvrit » le Scherzo de la 7e Symphonie d'Anton Bruckner. Il est particulièrement animé, et de structure facile, donc à la portée des enfants. Le thème musical : quelques notes confiées à la trompette suivie par les cordes suggèrent très nettement un « cri de coq ». Notre 1re tâche, et pas la plus facile, consistait à faire comprendre à ces enfants parisiens ce qu'est un coq.

Avec l'aide de notre pianiste, nous avons transformé le Scherzo en « ribambelle » (suite) . Bruckner, nous en sommes certains, nous aurait pardonné ce sacrilège. Le coq fut joué par Béatrice, une fillette de 10 ans fortement psychotisée mais capable d'une communication simple dans une situation rassurante. Elle était petite, obèse et ses cheveux noirs et rebelles se dressaient dans tous les sens. Elle avait très vite compris la structure de notre « ronde » et claironnait son « cocorico » au bon moment, tandis que les autres enfants jouant les poules gloussaient joyeusement au son des cordes, en tournant avec bonheur dans la grande salle de musique. Or, à la 5e ou 6e répétition du « cri », Béatrice s'exclama tout en continuant : « Encore ? ? ? ! ». Puis, lorsque les notes du cri revinrent, elle stoppa net : « Assez cocorico, assez ce groupe ! ». Ainsi, avec elle, nous n'avons plus jamais pu « jouer au coq » .

Cette enfant autiste a nettement ressenti le poids de cette répétition obstinée du Scherzo, obstination qui se retrouve dans tant de passages de Bruckner. L'auditeur mélomane se berce sans doute des répétitions et redites que les psychiatres appellent de la « préservation » .

Notre Béatrice n'a pas supporté cette obstination trop apparentée à la sienne, dans un certain sens ...

Bibliographie

August Göllerich et Max Auer - « Anton Bruckner : Ein Lebens- und Schaffensbild » ; Gustav Bosse Verlag, Regensburg (1937, 1974) .

Paul-Gilbert Langevin - « Anton Bruckner : apogée de la Symphonie » ; Édition l'Âge d'homme, Lausanne (1977) .

Sebastian Kneipp

Le prêtre catholique allemand Sébastien Kneipp est né le 17 mai 1821 à Stephansried, près de Ottobeuren en Allemagne ; et mort le 17 juin 1897 à Bad Wörishofen, en Allemagne. Il est un de ceux est à l'origine de cures (thérapies) naturelles (soins par l'eau froide, les plantes, etc.) portant son nom : « Kneipp-Kur » (cure de Kneipp) .

De famille pauvre, Sébastien Kneipp dut travailler, étant enfant, pour subvenir aux besoins de celle-ci, et ce ne fut qu'à l'âge de 23 ans qu'il eut la possibilité de fréquenter le lycée.

Durant cette période, il fut atteint de tuberculose et tout bonnement condamné par son médecin traitant. Il retrouva l'espoir à la lecture d'un livre de médecine naturelle de Johann Siegmund Hahn : « Unterricht von Kraft und Wirkung des frischen Wassers » (Cours sur la force et l'efficacité de l'eau froide) qui traitait de soins à partir d'eau froide. En plein hiver, il prit des bains en rivière, améliora les techniques de Hahn et guérit effectivement de sa tuberculose.

Étant étudiant en théologie à Dillingen, puis à Munich, il fut amené à soigner quelques collègues et, en 1854, il contribua avec efficacité à lutter contre l'épidémie de choléra. De plus en plus de malades s'adressaient à lui pour guérir, alors même que des esprits critiques l'accusaient sans cesse de charlatanisme.

À partir de 1855, Kneipp fut envoyé au couvent de Wörishofen en Bavière (aujourd'hui : Bad Wörishofen ; ou, si l'on veut, Wörishofen-les-Bains) . En plus de son ministère religieux, il perfectionna ses méthodes thérapeutiques et, en 1880, fut fondé, en ce même lieu, le 1er établissement de bains.

Après la guerre de 1870 avec la France, les médecins allemands durent constater que Sébastien Kneipp avait soigné des soldats allemands considérés par eux comme étant incurables et, de ce fait, lui remirent une médaille.

C'est en 1886 que parut son ouvrage intitulé « Meine Wasserkur » (Ma Cure d'eau) , grâce auquel il enseigna sa méthode de guérison par l'eau. 2 ans plus tard fut édité l'ouvrage « So sollt ihr leben » (C'est ainsi qu'il vous faut vivre) , c'est-à-dire un recueil de conseils au sujet de l'alimentation, de l'activité corporelle et d'un style de vie sans excès. Le cercle de ses patients grandit considérablement, des sociétés appliquant la méthode Kneipp furent fondées. Il prodigua même, en 1894, ses conseils au pape Léon XIII.

La méthode Kneipp est fondée sur 5 piliers :

L'hydrothérapie (soigner par l'eau) ; la force curative de l'eau est employée de diverses manières dont les plus appliquées sont les jets d'eau froide (« Wassergüsse ») et la marche, à la façon de la cigogne, dans un bassin d'eau froide (« Wassertreten ») , toujours après échauffement.

La phytothérapie (soigner par les plantes) .

L'activité physique (soigner par le mouvement) , qui cible autant le corps que les organes ; les vêtements amples sont

recommandés, ainsi que la promenade à pieds nus (« Barfusslaufen ») qui constitue une « méthode douce d'endurcissement » .

La diététique (soigner par une alimentation rationnelle) .

Un style de vie sain et équilibré.

À la fin de sa vie, plus de 100 établissements dans le monde utilisaient sa méthode.

Sébastien Kneipp mourut à Wörishofen. La ville est de nos jours un lieu de cure célèbre : « Kneipp-Kurort » .

...

The Bavarian priest Sebastian Kneipp was born on 17 May 1821 in Stephansried, in Bavaria (Germany) ; and died on 17 June 1897, in Bad Wörishofen, Germany. He was one of the founders of the naturopathic medicine movement. He is most commonly associated with the « Kneipp Cure » form of hydrotherapy : the application of water through various methods, temperatures and pressures which he claimed to have therapeutic or healing effects.

In Norway, he is mostly known for his wholemeal bread recipe. « Kneippbrød » is the most commonly eaten bread in Norway.

His father was a weaver, and Kneipp trained as a weaver until he was 23 when he began training for the priesthood. He fell ill with tuberculosis, and claimed that he was healed by a « water cure » that he read in a book that he found. He was ordained as a Catholic priest, in 1852.

In the 19th Century, there was a popular revival in the application of hydrotherapy, instigated around 1829 by Vincent Priessnitz, a peasant farmer of Gräfenberg, then part of the Austrian Empire. This revival was continued by Kneipp, « an able and enthusiastic follower » of Priessnitz, « whose work he took-up where Priessnitz left it » , after he came across a treatise on the cold water cure. At Wörishofen, while serving as the confessor to the monastery, he began offering treatments of hydrotherapy, botanical treatments, exercise and diet to the people who lived in the village. Some of his suggested treatments included « ice cold baths and walking barefoot in the snow » and other « harsh » methodologies. In 1893, M. E. Bottey described Kneipp's water cures as « dangerous in most cases » . Wörishofen became known as a place with a reputation for spiritual healing. In addition to « peasants » , Kneipp's clients also included Archduke Franz Ferdinand of Austria and his father, Archduke Karl Ludwig as well as Pope Leo XIII. Others took Kneipp's processes back to their home countries to found alternative therapy spas and colleges. In America, Kneipp Societies were founded, which, under the influence of Benedict Lust, changed their name to Naturopatic Society of America.

Kneipp's book, « My Water Cure » , was published in 1886 with many subsequent editions, and translated into many languages. He also wrote « Thus Shalt Thou Live » ; « My Will » ; « The care of children in sickness and in health » .

In 1891, he founded « Kneipp Bund », an organization that promotes water healing.

Archduke Josef dedicated his medical atlas to Kneipp. Kneipp's likeness was featured on a stamp. His recipe for whole wheat bread, called « Kneippbrød », is the most commonly eaten bread in Norway.

...

Sebastian Anton Kneipp (geboren 17. Mai 1821 in Stephansried ; gestorben 17. Juni 1897 in Wörishofen) war ein bayerischer Priester und Hydrotherapeut. Er ist der Namensgeber der Kneipp-Medizin und der Wasserkur mit Wassertreten und so weiter, die schon früher angewandt, aber durch ihn bekannt wurden.

Sebastian Kneipp wurde am 17. Mai 1821 im bayerisch-schwäbischen Stephansried nahe Ottobeuren in Oberschwaben als Sohn des Webers Xaver Kneipp und dessen Frau Rosina geboren. Er hatte zwei Halbschwestern und zwei leibliche Schwestern. Die Familie war arm, sodass er schon als Elfjähriger beim Vater am Webstuhl oder als Viehhirte des Dorfes arbeiten musste. Von 1827 bis 1833 besuchte Kneipp die Dorfschule in Stephansried und von 1833 bis 1839 die Sonn- und Feiertagsschule in Ottobeuren. Nachdem sein Elternhaus abgebrannt und somit seine Ersparnisse in der Höhe von 70 Gulden verlorengegangen waren, verließ er den Heimatort und fand eine Anstellung als Knecht in Grönenbach. Ein weitläufiger Verwandter, Kaplan Matthias Merkle, nahm sich Kneipps an, unterrichtete ihn in Latein und bereitete ihn so auf das Gymnasium vor. In Grönenbach lernte er auch den evangelisch-reformierten Ortspfarrer und Botaniker Christoph Ludwig Köberlin kennen, der ihn in die Pflanzenheilkunde einführte.

1844 wurde Kneipp in das Gymnasium zu Dillingen aufgenommen. 1848 begann er dort ein Studium der Theologie.

1849 erkrankte Kneipp an Tuberkulose und entdeckte zufällig das Buch « Unterricht von der Heilkraft des frischen Wassers » von Johann Sigmund Hahn. Daraufhin badete Kneipp mehrfach einige Augenblicke in der eiskalten Donau bei Dillingen an der Donau und wurde wieder gesund. In letztgenannter Stadt erinnern der Kneipp-Brunnen und Kneipp-Rundweg an den Priester sowie Entdecker der Wasserkur.

1850 erhielt Kneipp einen Freiplatz am Georgianum in München und setzte dort sein Studium fort. Tägliche Wasseranwendungen waren inzwischen zum festen Bestandteil seines Lebens geworden. Am Georgianum behandelte er zum ersten Mal heimlich Kommilitonen, die, wie er, an Tuberkulose erkrankt waren. Er las Bücher über Wasseranwendungen, besuchte den « Verein der Wasserfreunde » und hörte dort von Vincenz Prießnitz aus Gräfenberg, welcher bereits seit 30 Jahren in Österreichisch-Schlesien mit Wasser behandelte.

Am 6. August 1852 erteilte ihm Bischof Peter von Richarz im Augsburger Dom die Priesterweihe. Bis 1855 hatte er drei Stellen als Kaplan : in Markt-Biberbach bei Augsburg, Boos und Sankt Georg in Augsburg.

Im Februar 1853 kam es zur ersten Anzeige wegen Kurpfuscherei, da Kneipp eine cholerakranke Magd mit heißen Wickeln behandelt hatte. Er wurde zu einer Buße von zwei Gulden wegen « Vergehens gegen das Kurierverbot » verurteilt. Ironischerweise stellte er auch dem Richter eine Kuranweisung gegen Gicht aus.

1854 klagte ein Apotheker aus Babenhausen in Schwaben Kneipp wegen « Gewerbebeeinträchtigung und Schädigung » an. Kneipp legte dem Gericht dar, er habe stets nur Menschen behandelt, die nach jahrelanger Behandlung bei Ärzten und Apothekern keine Hilfe gefunden oder die einfach kein Geld hätten, sich einen Arzt zu leisten. Er musste daraufhin eine Erklärung unterschreiben, « fürder auch solchen Unglücklichen nicht mehr zu helfen, die angeblich keine ärztliche Hilfe mehr fanden » . Im selben Jahr brach eine Choleraepidemie in München aus und verbreitete sich in ganz Oberbayern und Schwaben. Kneipps Vater war eines der ersten Todesopfer der Cholera in Stephansried. Als die Krankheit auch in Boos ausbrach, handelte Kneipp gegen die Unterlassungserklärung. Ihm wurde später die Heilung von zweiundvierzig erkrankten Personen zugeschrieben. Der Generalvikar beim Bischöflichen Ordinariat wurde aufmerksam und zog Erkundigungen über ihn ein. In der Bevölkerung nannte man Kneipp den « Cholera-Kaplan » . Ende 1854 wurde er nach Augsburg versetzt.

Im Mai 1855 wurde Kneipp Beichtvater und Hausgeistlicher im Kloster Wörishofen der Dominikanerinnen, in dem heute ein Kneippmuseum eingerichtet ist. Unter seinem Einfluss änderte sich dort das Leben. Er baute neben anderem die Landwirtschaft des Klosters wieder auf, die seit der Säkularisation 1802 brachgelegen hatte, und gab ihr im Auftrag des Bischofs eine lebensfähige Grundlage. Er entwarf selbst ein Entwässerungssystem für nasse Wiesen, führte neue Kleesorten ein und unterwies die Schwestern im Veredeln von Bäumen und in der Imkerei. Unterdessen kamen immer mehr Hilfesuchende nach Wörishofen, zunehmend auch aus wohlhabenderen Kreisen.

Im folgenden Jahrzehnt gab es während der Sommer in Wörishofen zunehmend mehr Kurgäste. Die örtliche Gastronomie entwickelte sich allmählich, und es wurden Gasthäuser errichtet. Wegen seiner umstrittenen Methoden wurde Kneipp mehrere Male von schulmedizinischer Seite verklagt.

Als 1871 Wilhelm von Preußen deutscher Kaiser wurde, wurde Kneipps Freund und Förderer Merkle Abgeordneter im Reichstag. Mittlerweile hatte auch in Deutschland die Landflucht eingesetzt. Das veranlasste Kneipp, sein erstes Buch zu schreiben, in dem er eine Lanze für die Landwirtschaft brach.

1873 traf bei Kneipp ein Schreiben Merkles ein, in dem dieser mitteilte, daß rückwirkend zum 1. Januar 1873 auch in Bayern die Kurierfreiheit gelte. Jedoch wandten sich Ärztereinigungen und medizinische Kreise der Hochschulen gegen das neue Gesetz, Kneipp rückte ins Zentrum dieser Diskussion. Trotz der Kritik kamen immer mehr Kurgäste nach Wörishofen.

Im Jahre 1883 kam Bernhuber, ein junger Arzt aus Türkheim, nach Wörishofen und sprach mit Kneipp, blieb aber skeptisch. 1884 kam er wieder, dieses Mal mit der Bitte, hospitieren zu dürfen. Kneipp bot ihm spontan die Zusammenarbeit an, und Bernhuber ging darauf ein. Sie führten nun die tägliche Sprechstunde gemeinsam. Kneipp verfasste zu dieser Zeit auch Meine Wasserkur. Das Buch erschien dann 1886 und sollte ein Standardwerk werden.

Im August 1889 gab es 4.000 Heilsuchende in Wörishofen. Es kamen so viele Gäste, daß diese teilweise in umliegenden Dörfern untergebracht werden mussten. Kneipp schrieb ein zweites Buch mit dem Titel So sollt ihr leben ! Im Herbst dieses Jahres ließ sich Prinz Rupprecht von Bayern, der als Chef des 10. Regiments nahe Augsburg im Manöver war, von Kneipp Güsse verabreichen. Ihm folgten weitere Adelige und hohe Geistliche.

Es wurden immer mehr Badehäuser in Wörishofen errichtet. Im Sommer 1890 waren 6.000 Gäste in Wörishofen. Kneipp hielt nun täglich öffentliche Gesundheitsvorträge, in denen er sich gegen die moderne, seiner Meinung nach krankmachende Lebensweise aussprach.

Am 14. Dezember 1890 gründete der Verleger Ludwig Auer aus Donauwörth den ersten Kneipp-Verein. Kneipp selbst wurde Ehrenpräsident. Schon einen Monat später brachte Auer die erste Ausgabe der heute noch monatlich erscheinenden Kneippblätter (heute : Kneipp-Journal, Herausgeber Kneipp-Bund eingetragener Verein, Bad Wörishofen) heraus.

Im Dezember 1890 trat Bürgermeister Birk, der gegen den Ausbau Wörishofens zum Kurort war, von seinem Amt zurück. Sein Nachfolger Augustin Huber war ein Befürworter Kneipps, so daß nun auch mit Unterstützung des Gemeinderates der Kurbetrieb organisiert wurde. Bürgersteige und eine Wasserleitung wurden angelegt. Kneipp bestand vehement auf der Einrichtung einer karitativen Abteilung und legte Wert darauf, daß mittellose Kranke und Waisenkinder weiterhin kostenlos behandelt wurden.

In den nächsten Jahren bereiste Kneipp in Begleitung von Pfarrer Aloys Stückle fast ganz Europa. Eine seiner Reisen führte ihn auch nach Ungarn, wo er Erzherzog Joseph von Österreich und Ungarn behandelte. Dieser war es dann auch, der sich ein Jahr später beim Papst in Rom für Kneipp einsetzte.

Im August 1892 traf Alfred Baumgarten in Bad Wörishofen ein. Dieser wurde mit Zustimmung des Kneippvereins als bleibender Badearzt mit fixem Gehalt und der Verpflichtung, arme Patienten kostenlos zu behandeln, eingestellt.

Zwei Monate später trafen Prior Bonifaz Reile und die ersten Patres und Brüder der Barmherzigen Brüder aus Neuburg ein. Die Barmherzigen Brüder spielten nun eine immer größere Rolle bei der Unterstützung Kneipps. Das Kurhaus Sebastianum unter der Leitung von Prior Reile entwickelte sich mehr und mehr zum Mittelpunkt des Kurbetriebes.

Kneipp hielt seine Sprechstunden nun dort im Sebastianum ab. Im Jahr 1893 zählte Wörishofen insgesamt 33.130 Kurgäste sowie über 100.000 « sonstige Zuläufer und Passanten » .

Ende 1893 wurde Kneipp von Papst Leo XIII. zum Päpstlichen Geheimkämmerer ernannt. Im darauf folgenden Jahr reiste er nach Rom und erhielt eine Audienz beim Papst. Dieser ließ sich von Kneipp behandeln und schenkte ihm zum Abschied eine goldene Medaille. Der Bruder von Kneipps engstem Mitarbeiter Alfred Baumgarten, der Päpstliche Kammerherr Paul Maria Baumgarten (1860-1948) , fungierte bei der Privataudienz als Führer und Dolmetscher.

Sebastian Kneipp wurde vom Lateinischen Patriarchen von Jerusalem zum Komtur des Ritterordens vom Heiligen Grab zu Jerusalem ernannt.

1894 wurde der Internationale Verband der Kneippärzte unter Vorsitz von Alfred Baumgarten gegründet. Ende des Jahres erschien in Zusammenarbeit mit Baumgarten Mein Testament. Trotz aller Erfolge hörten die Anfeindungen nie auf. Es kam zu mehreren Brandstiftungen in Wörishofen ; sie galten dem Kurhaus, der Redaktion der Kneippblätter und weiteren Einrichtungen. Die Presse, insbesondere die Augsburger Abendzeitung und die Leipziger Volkszeitung, kritisierte

Kneipp scharf, warfen ihm unter anderem Profitgier und sogar die Verwahrlosung der zur Pflege anvertrauten Kinder vor.

Im Sommer 1894 zeigte Kneipp erste Anzeichen von Schwäche. Er erholte sich und ging bereits im Herbst 1896 wieder auf Vortragsreise. Anfang 1897 jedoch war er schon so angegriffen, daß er seine Wassergüsse nicht mehr selbst vornehmen konnte. Man stellte einen schnell wachsenden Tumor im Unterleib fest, der auf die Gefäße drückte. Während er krank im Bett lag, stritten sich bereits die Laienbewegung und die Ärztesfraktion um sein Erbe. Kneipp selbst verbrachte nun die meiste Zeit in seinem Zimmer und ließ sich mit Wasseranwendungen behandeln. Zahlreiche Ärzte kamen zu ihm und untersuchten ihn, jedoch lehnte er die einzig hilfreiche Methode, eine Operation, ab. Er starb am 17. Juni 1897 im Alter von 76 Jahren.

Unter dem Dachverband des Kneipp-Bundes existieren heute in Deutschland über 600 Kneippvereine mit circa 160.000 Mitgliedern. Die Bücher von Kneipp erreichten Millionenauflagen und werden auch heute noch verlegt. Im Jahre 1920 erhielt Wörishofen das Prädikat Bad verliehen. Neben Bad Wörishofen gibt es in Deutschland noch weitere Kneippkurorte. Auch wo die Kneipptherapie nicht mehr angewandt wird, erinnern oft Namen an frühere Kneippkurorte. So gibt es im schwedischen Norrköping den Stadtteil Kneippbaden oder Kneippen, und außerhalb von Visby die Freizeitanlage Kneipbyn.

Im Jahr 1958 verfilmte der Regisseur Wolfgang Liebeneiner das Leben Kneipps unter dem Titel Sebastian Kneipp - der Wasserdoktor, mit bekannten Schauspielern wie Carl Wery, Paul Hörbiger und Gerlinde Locker. Seit 2010 wird der Geburtstag Sebastian Kneipps unter dem Namen Sebastian-Kneipp-Tag als Gesundheitstag bei der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung geführt.

Werke

Meine Wasserkur (1886) - 49. Auflage, im Volltext online.

So sollt ihr leben (1889) .

Mein Testament für Gesunde und Kranke. 22. Auflage, Kösel, Kempten und andere (1912) - Digitalisierte Ausgabe der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf.

Kinderpflege in gesunden und kranken Tagen (1890) .

Kneippen in Bad Kreuzen

Altes Wissen für meine Kraft.

Im Kneipp Traditionshaus Bad Kreuzen, dem I. Zentrum für Traditionelle Europäische Medizin (TEM) wird Ihnen wertvolles, fast schon vergessenes Wissen, verbunden mit alltagstauglichen Tipps für Ihr körperliches und seelisches Wohlbefinden, weitergegeben. Dafür werden, über die klassische Kneipp Therapie hinaus, ausgesuchte und neu bewertete Methoden der TEM verwendet, die Jahrhunderte lang in unseren Breiten erfolgreich eingesetzt wurden.

Entdecken Sie in der umfassenden Gastfreundschaft der Marienschwestern vom Karmel den wertvollen Schatz gelebter christlicher Spiritualität. Mit ausgesuchten Therapien und fast vergessenen Ritualen erfahren Sie in Bad Kreuzen gleich mehrfach die Kraft der TEM - dieser alten ganzheitlichen Naturheillehre, gemacht für uns Menschen, die wir in Europa und von seinen Schätzen leben. Nach der Bestimmung Ihres Temperaments - dafür empfehlen wir unseren Online-Fragebogen auf :

<http://www.tem-zentrum.at/de/archetyphen-bestimmen-398.html>

sorgen wir für die richtige Wahl der Bäder, Güsse, Wickel und Massagen, sodass ein Aufenthalt in Bad Kreuzen Ihren wesensgerechten Ansprüchen gerecht wird.

Auch die sonnige Lage unseres Hauses am Maria-Hilf-Berg regt an und macht Lust auf mehr. 150 Kilometer Wanderwege durch die herrliche Landschaft Bad Kreuzens schenken manch intensives Naturerlebnis. Oder entdecken Sie im (mit 19.000 Quadratmeter) größten Kneipp Garten Österreichs zahlreiche Kräuter-, Duft- und Heilpflanzen. Ein Klanggarten mit Wasserlauf, ein Gradierwerk mit solehaltiger Luft für das Atemtraining, ein grünes Klausstrum, der Wassertretplatz mit Gussstation sowie ein Barfußrundweg und ein Wasserspielplatz sorgen für die gewünschte Erholung. Der Naschgarten, ein großer Schwimmteich sowie der spirituelle Garten stärken zusätzlich Körper, Geist und Seele.

Tipp : Entdecken Sie die alte Heilkunst Europas mit unserem Schnupperangebot TEM zum Kennenlernen.

Gönnen Sie sich ein paar Tage Ruhepause und tanken Sie auf.

« Alles was wir brauchen, um gesund zu bleiben, hat uns die Natur reichlich geschenkt. » (Sebastian Kneipp, 1821-1897.)

Kneipp Traditions Haus der Marienschwestern vom Karmel.

I. Zentrum für Traditionelle Europäische Medizin (TEM)

4362 Bad Kreuzen 106

Telefon : 07266/6281

Fax : DW 50

info@marienschwestern.at

www.kneippen.at/de/bad-kreuzen/aktuelles.html

Ganzjährig geöffnet !

Hydrothérapie

L'hydrothérapie est une méthode thérapeutique ancienne, mais non démontrée, qui consiste à traiter, soigner et prévenir par l'usage de l'eau en invoquant une vertu curative d'ordre divin.

Certains peuples de l'Antiquité d'Europe Occidentale entrevoyaient une certaine influence de l'eau froide et de l'eau chaude sur l'organisme humain, dans le but de fortifier la résistance et la santé. Les thermes Romains, entre autres, étaient des lieux de santé, d'étude et de socialisation.

Il est difficile d'identifier le réel fondateur de l'hydrothérapie. Le plus logique est de prêter cette invention à Vincenz Priebnitz (1799-1851) : il est dit qu'adolescent, regardant un chevreuil ayant une patte cassée venir soigner sa blessure dans un cours d'eau (ou un étang selon les sources) , il eut l'idée de plonger son doigt, blessé lors d'une coupe de bois, dans l'eau glaciale, et vécut une étrange guérison. De soins vétérinaires à base d'eau, il élargit sa palette d'offres thérapeutiques, jusqu'à la fondation d'un sanatorium dans sa maison familiale, à Gräfenberg. L'historien de la médecine, Roy Porter, raconte que, dans la seule année 1839, son sanatorium reçut des milliers de personnes. L'histoire de Priebnitz est importée en 1842, en Angleterre, par plusieurs médecins, dont James Manbu Gully (1808-1883) .

Le nom traditionnellement associé à l'hydrothérapie est celui de l'abbé Sebastian Kneipp. L'histoire raconte que lycéen, Kneipp contracta la tuberculose et fut condamné par son médecin traitant. C'est le livre de Johann Sigmund Hahn, en pleine période de renouveau hygiéniste, qui lui redonna l'espoir ainsi que la santé en prenant des bains de rivière en plein hiver. Plus tard, le « curé de la thérapie par l'eau » construisit sa méthode dite « Kneipp » qui repose sur 5 pratiques :

L'hydrothérapie.

La phytothérapie.

L'activité physique.

La diététique.

Un style de vie « sain » .

D'autres prétendants au titre de fondateur de l'hydrothérapie firent ensuite leur apparition, comme Christoph Wilhelm Hufeland, Eudore Baldou et d'autres encore.

La peau contient d'innombrables terminaisons nerveuses. Celles-ci transmettent entre autres au cerveau les indications du chaud et du froid. Le cerveau joue ensuite un rôle de thermorégulateur pour maintenir la température constante du corps à 37°C. Sur la peau, l'eau froide ou chaude provoque une irritation (confusion rougeur liée à l'afflux de sang et irritation en tant que réaction immunitaire) .

L'irritation froide rétrécit les vaisseaux capillaires. Du sang chaud est alors expédié de l'intérieur et provoque un réchauffement plus intense qui suit le refroidissement passager de la peau traitée et de ses alentours.

Lors d'une irritation chaude, les pores et les canaux sanguins de la peau se relâchent, davantage de sang y circule et excite le système de refroidissement. Cela provoque la transpiration (ceci est très confus car les conséquences se confondent avec les causes) .

L'essentiel des revendications de l'hydrothérapie revendiquent le caractère curatif « divin » de l'eau.

L'hydrothérapie peut aujourd'hui se décliner en 3 techniques thérapeutiques distinctes :

La balnéothérapie : utilisation des bienfaits de l'eau et des bains.

Le thermalisme (ou crénothérapie) qui concerne l'utilisation des eaux minérales à des fins thérapeutiques ou de bien-être.

La thalassothérapie : utilisation dans un but préventif ou curatif du milieu marin.

...

Hydrotherapy, formerly called hydropathy, is a part of medicine, in particular of naturopathy, occupational therapy and physiotherapy, that involves the use of water for pain relief and treatment. The term encompasses a broad range of approaches and therapeutic methods that take advantage of the physical properties of water, such as temperature and pressure, for therapeutic purposes, to stimulate blood circulation and treat the symptoms of certain diseases.

Various therapies used in the present-day hydrotherapy employ water jets, underwater massage and mineral baths (e.g. , balneotherapy ; Iodine-Grüne therapy ; Kneipp treatments ; Scotch hose, Swiss shower ; thalassotherapy) and/or whirlpool bath ; hot Roman bath ; hot tub ; Jacuzzi ; cold plunge ; and mineral bath.

Water therapy may be restricted to use in physical therapy, and as a cleansing agent. However, it is also used as a medium for delivery of heat and cold to the body, which has long been the basis for its application. Hydrotherapy involves a range of methods and techniques, many of which use water as a medium to facilitate thermo-regulatory reactions for therapeutic benefit.

Practitioners of hydrotherapy may seek use it to produce vasodilation and vasoconstriction. These cause changes in blood flow and associated metabolic functions, via physiological mechanisms, including those of thermo-regulation, that are, these days, fairly well understood, and which underpin the contemporary use of hydrotherapy.

When removal of tissue is necessary for the treatment of wounds, hydrotherapy which performs selective mechanical debridement can be used. Examples of this include directed wound irrigation and therapeutic irrigation with suction.

It continues to be used as an adjunct to therapy, including in nursing, where its use is now long established. It continues to be widely used for burn treatment, although shower-based hydrotherapy techniques have been increasingly used in preference to full-immersion methods, partly for the ease of cleaning the equipment and reducing infections due to contamination.

Hydrotherapy is used today in alternative medicine.

Baths with whirlpool water flow should not be used to manage wounds because a whirlpool will not selectively target the tissue to be removed and can damage all tissue. Whirlpools also create an unwanted risk of bacterial infection, can damage fragile body tissue and, in the case of treating arms and legs, bring risk of complications from edema.

The appliances and arrangements by means of which heat and cold are brought to bear are :

Packings, hot and cold, general and local, sweating and cooling.

Hot air and steam baths.

General baths, of hot water and cold.

« Sitz » (sitting) , spinal, head and foot baths.

Bandages (or compresses) , wet and dry.

Fomentations and poultices, hot and cold, sinapisms, stupes, rubbings and water potations, hot and cold.

Hydrotherapy which involves submerging all or part of the body in water can involve several types of equipment :

Full body immersion tanks (a « Hubbard tank » is a large size) .

Arm, hip, and leg whirlpool.

Whirling water movement, provided by mechanical pumps, has been used in water tanks since at least the 1940's. Similar technologies have been marketed for recreational use under the terms « hot tub » or « spa » .

Modern medicine's successes, particularly with drug therapy, removed or replaced many water-related therapies during the mid-20th Century.

While the physiological mechanisms were initially poorly understood, the therapeutic benefits have long been recognized, even if the reason for the therapeutic benefit was in dispute. For example, in November 1881, the British Medical Journal noted that hydropathy was a specific instance, or « particular case » , of general principles of thermodynamics. That is, « the application of heat and cold in general » , as it applies to physiology, mediated by hydropathy. In 1883, another writer stated :

« Not, be it observed, that hydropathy is a water treatment after all, but that water is the medium for the application of heat and cold to the body. Thus, the “ active agents in the treatment are heat and cold ”, of which water is little

more than the vehicle, and not the only one. »

Although standard anatomy and physiology textbooks make only passing reference, if any, to hydrotherapy, some of the best descriptions of the underlying physiology upon which hydrotherapy relies, are to be found in such textbooks. For example, one of the best succinct descriptions of blood redistribution (which is fundamental to the above-mentioned reflex reaction) , quoted below, is from a standard textbook.

« By constricting or dilating arterioles in specific areas of the body, such as skeletal muscles, the skin, and the abdominal region, it is possible not only to regulate the blood pressure but also to alter the distribution of blood in various parts of the body. »

British and other hydrotherapy establishments are discussed from another standpoint in a recent history of psychiatry.

Before World War II, various forms of hydrotherapy were used to treat alcoholism. The basic text of the Alcoholics Anonymous fellowship, Alcoholics Anonymous, reports that A.A. co-founder Bill Wilson was treated by hydrotherapy for his alcoholism, in the early 1930's.

The use of water to treat rheumatic diseases has a long history.

The growth of hydrotherapy, and various forms of hydropathic establishments, resulted in a form of tourism, both in the United Kingdom, and in Europe. At least 1 book listed English, Scottish, Irish and European establishments suitable for each specific malady, while another focused primarily on German spas and hydropathic establishments, but including other areas. While many bathing establishments were open all year round, doctors advised patients not to go before May, ...

« nor to remain after October. English visitors rather prefer cold weather, and they often arrive for the baths in May, and return again in September. Americans come during the whole season, but prefer summer. The most fashionable and crowded time is during July and August. »

In Europe, interest in various forms of hydrotherapy and spa tourism continued unabated through the 19th Century and into the 20th Century, where « in France, Italy and Germany, several million people spend time each year at a spa » . In 1891, when Mark Twain toured Europe and discovered that a bath of spring water at Aix-les-Bains soothed his rheumatism, he described the experience as « so enjoyable that if I hadn't had a disease I would have borrowed one just to have a pretext for going on » .

This was not the 1st time such forms of spa tourism had been popular in Europe and the United Kingdom. Indeed, in Europe, the application of water in the treatment of fevers and other maladies had, since the 17th Century, been consistently promoted by a number of medical writers. In the 18th Century, taking to the waters became a fashionable pastime for the wealthy classes who decamped to resorts around Britain and Europe to cure the ills of over-consumption. In the main, treatment in the heyday of the British spa consisted of sense and sociability : promenading, bathing, and the repetitive quaffing of foul-tasting mineral waters.

A hydropathic establishment is a place where people receive hydropathic treatment. They are commonly built in spa towns, where mineral-rich or hot water occurs naturally.

Several hydropathic institutions wholly transferred their operations away from therapeutic purposes to become tourist hotels in the late- 20th Century whilst retaining the name « Hydro » . There are several prominent examples in Scotland at Crieff, Peebles and Seamill amongst others.

Various forms of hydrotherapy have been recorded in ancient Egyptian, Persian, Greek and Roman civilizations. Egyptian royalty bathed with essential oils and flowers, while Romans had communal public baths for their citizens. Hippocrates prescribed bathing in spring water for sickness. Other cultures noted for a long history of hydrotherapy include China and Japan, this latter being centred primarily around Japanese hot springs, or onsen. Many such histories predate the Roman « thermae » .

James Currie, who, according to Captain R. T. Claridge discovered « the merit of settling the use of cold water and who established the scientific base of Hydropathy » .

2 English works on the medical uses of water were published in the 18th Century that inaugurated the new fashion for hydrotherapy. One of these was by Sir John Floyer, a physician of Lichfield, who, struck by the remedial use of certain springs by the neighbouring peasantry, investigated the history of cold bathing and published a book on the subject, in 1702. The book ran through 6 editions within a few years and the translation of this book into German was largely drawn upon by Doctor J. S. Hahn of Silesia as the basis for his book called, « On the Healing Virtues of Cold Water, Inwardly and Outwardly Applied, as Proved by Experience » , published in 1738.

The other work was a 1797 publication by Doctor James Currie of Liverpool on the use of hot and cold water in the treatment of fever and other illness, with a 4th edition published in 1805, not long before his death. It was also translated into German by Michaelis (1801) and Hegewisch (1807) . It was highly-popular and 1st placed the subject on a scientific basis. Hahn's writings had meanwhile created much enthusiasm among his countrymen, societies having been everywhere formed to promote the medicinal and dietetic use of water ; and, in 1804, Professor E.F.C. Örtel of Anspach republished them and quickened the popular movement by unqualified commendation of water drinking as a remedy for all diseases.

In the 19th Century, a popular revival followed the application of hydrotherapy around 1829, by Vincenz Priessnitz, a peasant farmer in Gräfenberg, then part of the Austrian Empire. This revival was continued by a Bavarian priest, Sebastian Kneipp (1821-1897) , « an able and enthusiastic follower » of Priessnitz, « whose work he took-up where Priessnitz left it » , after he read a treatise on the cold water cure. In Wörishofen (South Germany) , Kneipp developed the systematic and controlled application of hydrotherapy for the support of medical treatment that was delivered only by doctors, at that time. Kneipp's own book, « My Water Cure » , was published in 1886 with many subsequent editions, and translated into many languages.

A significant factor in the popular revival of hydrotherapy was that it could be practised relatively cheaply at home. The growth of hydrotherapy (or « hydropathy » to use the name of the time) was, thus, partly derived from 2

interacting spheres : « the hydro and the home » .

Hydrotherapy as a formal medical tool dates from about 1829 when Vincenz Priessnitz (1799-1851) , a farmer of Gräfenberg, in Silesia, then part of the Austrian Empire, began his public career in the paternal homestead, extended so as to accommodate the increasing numbers attracted by the fame of his cures.

At Gräfenberg, to which the fame of Priessnitz drew people of every rank and many countries, medical men were conspicuous by their numbers, some being attracted by curiosity, others by the desire of knowledge, but the majority by the hope of cure for ailments which had as yet proved incurable. Many records of experiences at Gräfenberg were published, all more or less favourable to the claims of Priessnitz, and some enthusiastic in their estimate of his genius and penetration.

Captain R. T. Claridge was responsible for introducing and promoting hydropathy in Britain : 1st in London, in 1842 ; then, with lecture tours in Ireland and Scotland, in 1843. His 10 week tour in Ireland included Limerick, Cork, Wexford, Dublin and Belfast, over June, July and August 1843, with 2 subsequent lectures in Glasgow.

Some other Englishmen preceded Claridge to Graefenberg, although not many. One of these was Doctor James Wilson, who himself, along with Doctor James Manby Gully, established and operated a water cure establishment at Malvern, in 1842. In 1843, Wilson and Gully published a comparison of the efficacy of the water-cure with drug treatments, including accounts of some cases treated at Malvern, combined with a prospectus of their Water Cure Establishment. Then, in 1846, Gully published « The Water Cure in Chronic Disease » , further describing the treatments available at the clinic.

The fame of the water-cure establishment grew, and Gully and Wilson became well-known national figures. 2 more clinics were opened at Malvern. Famous patients included Charles Darwin, Charles Dickens, Thomas Carlyle, Florence Nightingale, Lord Tennyson and Samuel Wilberforce. With his fame, he also attracted criticism : Sir Charles Hastings, a physician and founder of the British Medical Association, was a forthright critic of hydropathy, and Doctor Gully, in particular.

From the 1840's, hydropathics were established across Britain. Initially, many of these were small institutions, catering to at most dozens of patients. By the later 19th Century, the typical hydropathic establishment had evolved into a more substantial undertaking, with thousands of patients treated annually, for weeks at a time, in a large purpose-built building with lavish facilities (baths, recreation rooms and the like) under the supervision of fully trained and qualified medical practitioners and staff.

In Germany, France and America, and in Malvern, England, hydropathic establishments multiplied with great rapidity. Antagonism ran high between the old practice and the new. Unsparing condemnation was heaped by each on the other ; and a legal prosecution, leading to a royal commission of inquiry, served but to make Priessnitz and his system stand higher in public estimation.

Increasing popularity soon diminished caution whether the new method would help minor ailments and be of benefit to the more seriously injured. Hydropathists occupied themselves mainly with studying chronic invalids well able to bear a rigorous regimen and the severities of unrestricted crisis. The need of a radical adaptation to the former class was 1st adequately recognized by John Smedley, a manufacturer of Derbyshire, who, impressed in his own person with the 70's as well as the benefits of the cold water cure, practised among his work people a milder form of hydropathy, and began, about 1852, a new era in its history, founding at Matlock a counterpart of the establishment at Gräfenberg.

Ernst Brand (1826-1897) of Berlin ; Rajen and Theodor von Jürgensen of Kiel ; and Karl Liebermeister of Basel, between 1860 and 1870, employed the cooling bath in abdominal typhus with striking results, and led to its introduction to England by Doctor Wilson Fox. In the Franco-German War, the cooling bath was largely employed, in conjunction frequently with quinine ; and it was used in the treatment of hyperpyrexia.

Hydrotherapy, especially as promoted during the height of its Victorian revival, has often been associated with the use of cold water, as evidenced by many titles from that era. However, not all therapists limited their practice of hydrotherapy to cold water, even during the height of this popular revival.

The specific use of heat was, however, often associated with the Turkish bath. This was introduced by David Urquhart into England, on his return from the East in the 1850's, and ardently adopted by Richard Barter. The Turkish bath became a public institution, and, with the morning tub and the general practice of water drinking, is the most noteworthy of the many contributions by hydropathy to public health.

The 1st american hydropathic facilities were established by Joel Shew and R. T. Trall, in the 1840's. Doctor Charles Munde also established early hydrotherapy facilities, in the 1850's. Trall also co-edited the Water Cure Journal.

By 1850, it was said that « there are probably more than 100 » facilities, along with numerous books and periodicals, including the New York Water Cure Journal, which had « attained an extent of circulation equalled by few monthlies in the world » . By 1855, there were attempts by some to weigh the evidence of treatments in vogue at that time.

Following the introduction of hydrotherapy to the United States, John Harvey Kellogg employed it at Battle Creek Sanitarium, which opened in 1866, where he strove to improve the scientific foundation for hydrotherapy. Other notable hydropathic centers of the era included the Cleveland Water Cure Establishment, founded in 1848, which operated successfully for 2 decades, before being sold to an organization which transformed it into an orphanage.

At its height, there were over 200 water-cure establishments in the United States, most located in the north-east. Few of these lasted into the post-bellum years, although some survived into the 20th Century including institutions in Scott (Cortland County) , Elmira, Clifton Springs and Dansville. While none were located in Jefferson County, the Oswego Water Cure operated in the city of Oswego.

Cryotherapy, cold water immersion or ice bath is a new form of hydrotherapy used by physical therapists, sports medicine facilities and rehab clinics. Proponents claim improved return of blood flow and by-products of cellular

breakdown to the lymphatic system and more efficient recycling.

Alternating the temperatures, either in a shower or complementary tanks, combines the use of hot and cold in the same session. Proponents claim improvement in circulatory system and lymphatic drainage. Experimental evidence suggests that contrast hydrotherapy helps to reduce injury in the acute stages by stimulating blood flow and reducing swelling.

Canine hydrotherapy is a form of hydrotherapy directed at the treatment of chronic conditions, post-operative recovery, and pre-operative or general fitness in dogs.

Bad Kreuzen

A-4362, Oberösterreich.

Kurort im Mühlviertel (Kaltwasserkuren nach Sebastian Kneipp) , nördlich von Grein, bereits im 19. Jahrhundert Badeanstalt (Hydrotherapie) .

In der « Kemmat » , der heutigen « Wolfsschlucht » , waren früher Duschen und Bäder eingerichtet. Die damaligen Gebäude der Heilanstalt, die alten « Badehäuseln » , sind jetzt Privathäuser ; die damalige Kuranstalt selbst, auf dem Höhenrücken zur Burg Kreuzen gelegt, ist zur Zeit ein Asylantenheim.

Heute betreiben die Marienschwestern vom Karmel ein großes Kurheim oberhalb der Kirche.

...

Bad Kreuzen ist ein Ort mit über 150-jähriger Kurtradition.

Bereits 1846 errichtete der Arzt Maximilian Keyl auf Veranlassung des herzoglichen Rentmeisters Heberkorn in der alten Schloßtaverne zu Kreuzen eine Kaltwasserheilanstalt.

1961 wandte sich der Dechant Johann Gütlinger, Pfarrer in Bad Kreuzen, an die Marienschwestern in Linz mit der Bitte, ein Kneipp-Kurhaus zu errichten 1969 wurde mit dem Bau begonnen.

Im März 1972 wurde das Kneipp Kurhaus eröffnet.

...

Die älteste Erwähnung der um 900 erbauten Burg Kreuzen als Chroucen stammt aus dem Jahr 1147. Ursprünglich im Ostteil des Herzogtums Bayern liegend, gehörte der Ort seit dem 12. Jahrhundert zum Herzogtum Österreich. Seit 1490 wird er dem Fürstentum « Österreich ob der Enns » zugerechnet. Während der Napoleonischen Kriege war der Ort mehrfach besetzt.

Die ursprünglich vier Katastralgemeinden und ab 1850 selbständigen Ortsgemeinden Kreuzen, Kalmberg, Dörfel und Wetzelstein sowie Teile der Grein zugeordneten Katastralgemeinde Panholz wurden 1875 zur Ortsgemeinschaft Kreuzen vereinigt. Die Marktgemeinde beruft sich auf ein 1482 dokumentiertes Marktrecht. Kreuzen ist seit 1846 Kaltwasserheilstätte. Seit 1973 ist Bad Kreuzen in Anknüpfung an die lange Tradition als Kneipp- und Kurort die offizielle Bezeichnung der Marktgemeinde.

Seit 1918 gehört der Ort zum Bundesland Oberösterreich. Nach dem Anschluß Österreichs an das Deutsche Reich am 13. März 1938 gehörte der Ort zum « Gau Oberdonau ». Nach 1945 erfolgte die Wiederherstellung Oberösterreichs.

Die Burg Kreuzen

Die Burg Kreuzen ist eine Burgranlage in der Nähe des Kurortes Bad Kreuzen im Bezirk Perg in Oberösterreich.

Sie gilt als die zweitgrößte Burgranlage Oberösterreichs und soll um 900 als Fliehburg errichtet worden sein. 1880 verwüstete ein Brand den Großteil der noch vorhandenen Baulichkeiten der Burg, insbesondere den Dachstuhl. Seit 1965 ist die Gemeinde beziehungsweise der Fremdenverkehrsverband Bad Kreuzen Besitzer und seit 1983 sind dort eine Jugendherberge und ein Kulturzentrum untergebracht ; in jüngster Zeit wurde in der Burg durch die « Burg Kreuzen Betriebs GmbH » ein Hotelbetrieb eröffnet, der einen tiefgreifenden Eingriff in die Bausubstanz des historischen Gebäudes mit sich brachte.

Die Burg soll bereits um 900 bestanden und als Fluchtburg gedient haben. Urkundlich wurde 1125 ein Pilgrim von Creutzen als erster Besitzer erwähnt. 1209 gehörte sie Hermann von Creutzen. Danach bewohnten die Volkensdorfer die Burg, die 1282 ein landesfürstliches Lehen war. Die Anlage bestand damals aus zwei Teilen, der vorderen und hinteren Burg. Die Teilung erfolgte unter den Brüdern Hans und Alber Volkensdorfer. Als um 1489 der letzte Volkensdorfer starb, ging die Burg an die Brüder Siegmund und Heinrich von Prüschenk über, die sechs Jahre zuvor bereits Teile davon erworben hatten. Als Besitzer folgte 1518 Adam Schweinböck, der die vordere Burg kaufte. Zehn Jahre später verkaufte er diese an Helfrich von Meggau und kaufte sich die hintere Burg. Im Jahr 1532 erwarb Helfrich von Meggau auch die hintere Burg und vereinte die beiden Burgen. 1533 wurde die Lehnsherrschaft aufgehoben und die Burg wurde freies Eigen.

Während der Türkengefahr um 1594 zählte Kreuzen zu den Verteidigungsburgen im Machland und als Fluchtburg für die Bevölkerung. 1644 starb die Familie Meggau aus. Bereits 1619 kam die Burg durch Heirat von Anna Meggau mit ihrem zweiten Gatten Graf Gottfried Breuner an dessen Familie. 1655 ging die Burg an Siegmund von Dietrichstein, der auch Schloß Greinburg sein Eigen nannte. Bis Mitte des 20. Jahrhunderts blieb die Burg eng mit Greinburg verbunden. Kaiser Leopold II. flüchtete 1682 vor der Pest aus Wien nach Kreuzen. Um 1716 kam die Burg an Graf Johann Cavriani, 1754 an die Grafen Salburg, die 1776 und 1783 einen Teil der Burg abtragen ließen. 1810 war Fürst Josef Karl von Dietrichstein der Besitzer von Kreuzen, 1823 kaufte Herzog Ernst I. von Sachsen-Coburg und Gotha die Burg, womit um 1876 die britische Königin Victoria als Tochter des Herzogs die Burg zur Hälfte besaß.

1880 vernichtete ein Feuer weite Teile der Burg und machte sie zur Ruine. 1965 verkaufte die Familie Sachsen-Coburg und Gotha die Ruine an den Landwirt Ferdinand Riegler (vulgo Starzhofer) , zu diesem Zeitpunkt auch Bürgermeister

der Gemeinde Bad Kreuzen. 1974 ging der Besitz an den Fremdenverkehrsverband Bad Kreuzen über, der 1983 die Anlage sanieren und teilweise wiedererrichten ließ. Seit 1983 dient die Burg als Jugendherberge sowie als Kulturzentrum.

Bis 2013 soll mit öffentlichen Förderungsmitteln einerseits die Burg ausgebaut und für die Zukunft erhalten werden und andererseits in unmittelbarer Nähe der Burg eine neue Jugendherberge gebaut werden, die für rund 15.000 Nächtigungen jährlich ausgelegt ist. Damit sollen vor allem junge Gäste nach Bad Kreuzen und in die Region Strudengau kommen.

Die Burg liegt auf einem bewaldeten Bergrücken, der an drei Seiten steil abfällt. Von der Ausdehnung wurde die Burg in Oberösterreich nur von der Burgruine Schaunberg übertroffen. Ihre Umfassungsmauer hatte einst eine Höhe von fünf Metern, die bei der Toreinfahrt immer noch sichtbar ist. Dem Torturm vorgelagert war früher eine Zugbrücke, die bei den Renovierungsarbeiten im Jahre 1983 durch eine Steinbrücke ersetzt wurde, diese wurde wiederum im Jahr 2007 durch eine Holzbrücke auf Pfeilern ersetzt, da das Mauerwerk der Steinbrücke baufällig wurde. Das anschließende Haus des Pförtners zeigt ein Kreuzgratgewölbe. Vom Tor führt der Weg ansteigend zum Burghof.

Heute ist am Burghof nur mehr ein Arkadentrakt zu sehen, der früher die Verbindung der beiden Burgen war. Die Innenräume des Arkadentrakts haben Tonnengewölbe. Eine Sonnenuhr von 1523 zeigt auch das Wappen der Meggauer. Im Westen steht eine Kapelle, die aus der Mauerflucht hervorragt. Die anderen Bauten, die den Hof begrenzen sind heute verschwunden. Insbesondere die Bauten der vorderen Burg, die durch den Brand am stärksten Beschädigt wurde, wurden abgerissen.

Der Ziehbrunnen im Hof war früher 42 Meter tief. 1974 folgte der Aufbau des quadratischen Wohnturms, der ursprünglich aus dem 13. Jahrhundert stammt. Die Mauerstärke des 10 x 10 Meter großen Turms misst 2,5 Meter und er dient heute als Aussichtsturm. Die Innenräume dienen für Ausstellungen. Die Jugendherberge verwendet Teile des ehemaligen Palas. Im Norden und Nordosten sind Fundamente von zwei Rundtürmen erkennbar.

Die Stiftung « Das Spital Kreuzen »

Helfried von Meggaulm Jahre 1565 rief Ferdinand Hellfried von Meggau, Besitzer der Herrschaft Greinburg und Kreuzen, diese wohlthätige Stiftung ins Leben, um armen, kranken und arbeitsunfähigen Menschen Wohnung, Verpflegung und Betreuung im Krankheitsfalle zu gewährleisten. Die Stiftung war vorerst auf 8 männliche Personen beschränkt. Sein Sohn, Leonhard Hellfried von Meggau, verbesserte 1641 die Stiftung um 180 Gulden jährlich. Im Jahre 1761 übernahm Graf Norbert Anton von Salaburg die Stiftung, erweiterte sie um die Aufnahme von 8 weiblichen bedürftigen Untertanen und erneuerte die Stiftung mit Brief und Siegel. Aus dem Stiftungsbrief ist zu entnehmen, daß 16 Pfründner 90 Metzen Korn, 20 Metzen Hafer, 4 Metzen Weizen, 3 Metzen Gerste, 40 Klafter weiche Scheiter, 16 Paar Strümpfe, Hemden und Schuhe, täglich ein halbes Pfund Fleisch und an Festtagen Wein zu erhalten hatten.

Die Stiftung wurde damals aus den Renten der Herrschaft Kreuzen erhalten. 1858 löste Herzog Ernst II. von Sachsen Coburg Gotha diese Last mit einer Grundentlastungsobligation von 24.000 Gulden ab und übergab das Spital mit den Pfründen und allen Grundstücken der Pfarrgemeinde Kreuzen.

Von diesem Zeitpunkt an wurde die Stiftung dem Stiftungsbrief gemäß von einem Kuratorium, bestehend aus dem jeweiligen Pfarrer, dem jeweiligen Gemeindevorsteher und zwei Vertrauensmännern, die vom Ausschuß der Ortsgemeinde Kreuzen für die Zeitdauer von drei Jahren aus der Bürgerschaft des Marktes zu wählen waren, verwaltet.

Der Stiftungsbrief « Das Spital Kreuzen » ist in einer Abschrift erhalten und wurde am 16. Oktober 1895 vom damaligen Kuratorium beglaubigt.

Am 3. September 1903 übernahmen die « Schwestern des III. Ordens Unserer Lieben Frau vom Berge Karmel » (1961 wurde der Orden in « Marienschwestern vom Karmel » umbenannt) die Betreuung der Menschen im sogenannten Armenhaus und sorgten in wohlthätiger Weise jahrzehntelang für die ihnen anvertrauten Insassen. Im Zuge des Anschlusses Österreichs an das Deutsche Reich im Jahre 1938 wurde die Stiftung aufgelöst und verlor damit auch ihr gesamtes Vermögen. Das Armenhaus wurde jedoch auch in der Kriegszeit von den Schwestern weitergeführt.

Mit Bescheid der oberösterreichischen Landesregierung vom 13.04.1956 wurde die Stiftung in ihrer Rechtspersönlichkeit wiederhergestellt und bekam ihr Liegenschaftsvermögen zurück. Da die Mittel der Stiftung auf die Dauer aber nicht ausreichten 16 Personen kostenlos Unterkunft, Verpflegung und ärztliche Betreuung zu bieten, schloß die Stiftung am 29.09.1958 mit dem Bezirksfürsorgeverband Perg ein Übereinkommen auf die Dauer von 15 Jahren, nach welchem der Fürsorgeverband im Bürgerspital Kreuzen pflegebedürftige Personen unterbringen durfte. Damit ging auch die Führung des Armenhauses auf den Bezirksfürsorgeverband über.

Mit dem Vertrag vom 10. April 1965, der den Bau der Kneipp-Kur- und Erholungsanstalt der Marienschwestern vom Karmel in Kreuzen betraf, wurde die Auflösung der Stiftung notwendig. Am 17. Oktober 1966 wurde das Übereinkommen mit dem Bezirksfürsorgeverband Perg gekündigt und ein Antrag auf Auflösung der Stiftung an die oberösterreichische Landesregierung gestellt. Am 6. Dezember 1966 erfolgte die Auflösung der Stiftung mit Bescheid.

Pfarrkirche Sankt Vitus

Den Mittelpunkt des Ortes Bad Kreuzen bildet die spätgotische Pfarrkirche Sankt Vitus.

Die Krönung des auf hohem Bergkamme thronenden Marktes Kreuzen bildet die spätgotische Pfarrkirche Sankt Vitus.

Mit dem Jahr 1324 datiert der Baubeginn der gotischen Pfarrkirche. Ein Schlussstein von 1490 zeigt wohl die Vollendung des heutigen Gotteshauses an. Im Jahre 1399 wurde die Pfarre Kreuzen dem Stifte Waldhausen inkorporiert.

1451 wurde die Pfarre Kreuzen neben Grein und Simonsfeld an den Landesfürsten abgegeben. In der Folge blieb die Herrschaft von Sachsen Coburg-Gotha Patronats Herr der Pfarre Kreuzen bis 1968 : Am 28.11.1968 wurde zwischen der Herrschaft Kreuzen und der Diözese eine Verzichtserklärung, am 04.04.1974 schließlich ein Dekret unterzeichnet. Seither ist Bad Kreuzen eine Pfarre freier.

Der Bürgermeister von Kreuzen

Daniel Bauernfeind (1895 bis 1913) .

Johann Pilz (1913 bis 1919) .

Johann Nösterer (1919 bis 1926) .

Johann Pilz (1926 bis 1938) .

Hans Hirsch (1938) .

Johann Wimhofer (1938 bis 1945) .

Franz Steinbauer (1945 bis 1946) .

Josef Langeder (1946 bis 1948) .

Ignaz Leonhartsberger (1948 bis 1955) .

Ferdinand Riegler (1955 bis 1976) .

Josef Brandstetter (1977 bis 1985) .

Viktor Sigl (1985 bis 2006) .

Ehrenbürger von Kreuzen (die Zahlenangabe in Klammer betrifft das Jahr der Ernennung)

Theodor Douth, Steuerverwalter (1906) .

Theodor Mair, Oberlehrer (1914) .

Hermann Rottensteiner, Arzt (1929) .

Franz Singer, Pfarrer (1930) .

Ingenieur Günther, Oberforstrat (1930) .

Franz Rienmüller, Bezirkshauptmann (1934) .

Josef Mayrhofer, Landrat (1934) .

Johann Pilz, Bürgermeister (1937) .

Johann Blöchl, Landeshauptmann-Stellvertreter (1953) .

Ernst Neweklowsky, Landesbeamter (1959) .

Johann Gütlinger, Pfarrer (1965) .

Erwin Wenzl, Landeshauptmann (1976) .

Ferdinand Riegler, Bürgermeister (1977) .

Theodor Albrecht, Arzt (1982) .

Le sanatorium de Bad Kreuzen

(« Kaltwasser-Heilanstalt Bad Kreuzen »)

Kuraufenthalte von Anton Bruckner in Bad Kreuzen im Jahr 1867 für drei Monate, 1868 von August bis September. Er unterzog sich wegen seiner schlechten nervlichen Verfassung beide Male der Kur in der Kaltwasserheilanstalt.

Durch die sagenumwobene Wolfsschlucht führt ein Wanderweg. An der Wanderstrecke gelegen ist die Burg Kreuzen, ein Kulturzentrum des Ortes.

Literatur

Renate Grasberger. « Bruckner-Stätten in Österreich » , Herausgeber Anton Bruckner Institut Linz, Wien (2001) .

Gründung der Anstalt

Schloß und Hoftaverne Ludwig Haberkorn lebte auf Burg Kreuzen und war Rentverwalter im Dienste Herzog Ernst I. aus dem Hause Sachsen-Coburg-Gotha. Im Jahre 1842 erfuhr der schwer nervenranke Mann von der damals noch kaum bekannten Hydrotherapie, die der schlesische Naturheilkundler Vinzenz Prießnitz in Gräfenberg praktizierte. Von der Heilkraft des Wassers überzeugt, baute er mit seinem Freund, Oberjäger Kajetan Perner, mit Zustimmung des Herzogs 1843 die erste Duschanlage in der nahen Wolfsschlucht.

Die unsachgemäß durchgeführten Wasseranwendungen brachten ihm jedoch keine Besserung seines Leidens. Daraufhin beriet er sich mit dem in Kreuzen ansässigen Wundarzt Maximilian Keyhl. Haberkorn bat Keyhl, nach Gräfenberg zu reisen und dort die Wasserheilmethoden bei Prießnitz zu studieren. Dieser willigte ein und begab sich nach Gräfenberg.

Als Keyhl im September 1845 aus Gräfenberg zurückkehrte, überredete Haberkorn seinen neuen Dienstherren, Herzog Ernst II. , zum Bau einer Kaltwasserheilanstalt. Dieser erteilte ihm die Erlaubnis, die notwendigen Schritte einzuleiten. Unter Anleitung von Maximilian Keyhl ließ Haberkorn Duschen und Wellenbäder in der romantischen Wolfsschlucht errichten. Wege und Stege wurden angelegt und neue Quellen (zum Beispiel : Herzogs-Quelle) gefasst Im Schloß Kreuzen und in der im Privatbesitz befindlichen Hoftaverne richtete man Zimmer für die ersten Badegäste ein.

Rentverwalter Haberkorn bewirkte mit seinem Ansuchen vom 14. März 1846 an das « Kaiserlich und Königliche Mühlkreisamt » in Linz die Regierungsbewilligung zum Betreiben einer Badeanstalt. Diese Bewilligung wurde rasch erteilt, sodass bereits am 10. Mai 1846 die feierliche Eröffnung der « Herzoglich-, Coburg'schen Kaltwasserheilstalt Kreuzen » in der ehemaligen Hoftaverne stattfinden konnte.

Ludwig Haberkorns Nervenleiden verschlechterte sich zusehends. Wundarzt Maximilian Keyhl versuchte alles, um seinen Freund zu retten. Die Krankheit war aber bereits so weit fortgeschritten, daß Haberkorn am 14. August 1846 im 41. Lebensjahr an Nervenfieber starb.

Badeeinrichtungen

Der Wundarzt Maximilian Keyhl war der erste Kurarzt der neu gegründeten Kaltwasser-Heilstalt. Er setzte das bei Prießnitz erworbene Wissen um die Heilkraft des Wassers und dessen vielfältige Anwendung zum Wohle seiner Patienten ein. Als Badearzt war er aber auch verpflichtet, auf die Pflege der Badeeinrichtungen sowie die Pflege der Wege und Stege zu achten und allfällige notwendige Instandsetzungsmaßnahmen anzuzeigen.

Zur Wasserkur gehörten damals nicht nur äußere Anwendungen, sondern auch das häufige Trinken frischen Quellwassers. Kurmittel war hauptsächlich das Herrendusche-Wasser des Kempbaches im Bereich der Wolfsschlucht und das Wasser der neu gefassten Quellen entlang der Spazierwege. 1847 bestanden bereits 6 Quellen, aus denen die Kurgäste trinken konnten. In den durch Wasserfälle entstandenen Naturbecken in der Wolfsschlucht wurden Bäder genommen. Den Duschen wurde das Wasser in Rohrleitungen zugeführt und stürzte oft aus beträchtlicher Höhe auf den Patienten herab. Mittels eines eingeschobenen Siebes entstand das Regenbad. Das Wasser erreichte selbst in den Sommermonaten höchstens eine Temperatur von 15°C.

Die Anreise der Kurgäste erfolgte per Bahn nach Amstetten oder mit dem Schiff bis Grein. Von dort wurden die Gäste mit der Kutsche abgeholt.

1852 erwarb Herzog Ernst II. das « Häusl an der Diming » hinter dem Schloß, um weitere Gründe für Badeanlagen zur Verfügung zu haben. Im selben Jahr kam auch die Hoftaverne mit allen Gründen in den Besitz des Herzogs, wodurch die Coburger alleinige Besitzer der Kaltwasser-Heilstalt wurden. Da sich der Herzog jedoch nicht mit der Erhaltung und Verwaltung der Kaltwasser-Heilstalt belasten wollte, wurde sie an Pächter vergeben. Aufgrund des häufigen Wechsels der Pächter waren die Geschicke der Anstalt aber eher wechselhaft. Auch Keyhl bekam 1855 einen Pachtvertrag für ein Jahr. Das Einkommen Keyhls war aber auf Grund der wenigen Kurgäste so gering, daß er um Stundung seines Pachtes ansuchen musste.

1860 kaufte Baronin von Herbert, geborene Wangenheim, die Kaltwasser-Heilstalt.

Eduard von Nagel

Im Jahre 1865 kam die Kaltwasser-Heilanstalt in den Besitz des Linzer Kaufmannes Eduard von Nagel. Mit den zahlreichen Investitionen, die Nagel tätigte, kam der große Aufschwung. Noch 1865 ließ er einen Speisesaal, ein Billardzimmer und einen Musiksalon sowie eine Wandelbahn erbauen.

1867 kaufte Eduard von Nagel das sogenannte « Mayrhäusl » gegenüber der Hoftaverne und ließ auf dem Areal das « Große Kurhaus » im Schweizerstil sowie die Prießnitz-Villa errichten. Damit verfügte die Kuranstalt mit den gemieteten Räumen im Schloß über insgesamt 140 Zimmer und eine Reihe schöner Salons. Die Anstalt erlangte durch die Verbesserungen einen sehr guten Ruf, sodass in der Hauptsaison sogar Gäste abgewiesen werden mussten. Die Zahl der Gäste stieg von Jahr zu Jahr an.

Eduard von Nagel war bemüht, seinen Gästen allen möglichen Komfort zu bieten. 1872 errichtete er das Damenbad am Eingang der Wolfsschlucht und 1875 das Herrenbad am Kempbach nördliche des Schloßes. Östlich des Stammhauses ließ er den Kurpark erweitern und einen Springbrunnen errichten. Auch die medizinische Ausstattung wurde ständig verbessert. So schaffte er 1875 die von Keyhl geforderten Schwitzkästen zur Therapie an.

Kurärzte unter Eduard von Nagel

Doktor Maximilian Keyhl (bis 1868) - Prießnitz-Wickel.

Doktor Karl Weiser (1869) .

Doktor Josef Plomer (1870) .

Doktor Ferdinand Krischke (1871-1873) .

Doktor Felix Urbascheck (1874-1877) .

Doktor Otto Fleischanderl (ab 1878) .

Eduard von Nagel starb im August 1880.

Am 14. Februar 1881 erwarb der Kurarzt Doktor Otto Fleischanderl die Kaltwasser-Heilanstalt Kreuzen.

Doktor Otto Fleischanderl

Doktor Otto FleischanderlIm Jahre 1878 wurde Doktor Otto Fleischanderl von Eduard von Nagel mit der Leitung der Kaltwasser-Heilanstalt betraut. Otto Fleischanderl hatte in Wien das Medizinstudium absolviert und drei Jahre bei Professor Doktor Wilhelm Winternitz in Kaltenleutgeben die Hydrotherapie studiert. 1880 verehelichte er sich mit mit Amalia Thein-Müller. Ein Jahr später kam ihr Sohn Friedrich Karl auf die Welt. Die Familie Fleischanderl wohnte in den Sommermonaten während der Kursaison in der Kaltwasser-Heilanstalt Kreuzen und in den Wintermonaten in Wien, wo

Doktor Fleischanderl ebenfalls eine Arztpraxis führte. Viele Jahre war er auch von Oktober bis April in Abbazia als Kurarzt tätig.

Nach dem Tod Eduard von Nagels im August 1880 erwarb Fleischanderl am 14. Februar 1881 die Kaltwasser-Heilanstalt Kreuzen. Das Kurhaus erlebte unter ihm seine Blütezeit. Er setzte den Ausbau der Anstalt kontinuierlich fort. 1889 errichtete er ein neues Bäderhaus mit Wandelbahn. 1891 baute er an das Stammhaus einen herrlichen Gartensalon an. 1895 entstand das neue Kurhaus neben dem Bäderhaus und 1898 eröffnete er den großen Festsaal, der auch als Speisesaal diente. Außerdem kaufte er das sogenannte « Stadtschusterhaus », um die Anstalt um ein weiteres Gästehaus, das Familienheim, zu erweitern. 1906 kaufte er den im Süden an die Anstalt angrenzenden Reichgruberhof zur Eigenversorgung der Kurgäste mit frischen landwirtschaftlichen Produkten.

Doktor Otto Fleischanderl war um die Jahrhundertwende am Höhepunkt seiner Karriere angelangt und als Kurarzt der Hydrotherapie von seinen Kollegen anerkannt und geachtet. Aufgrund seiner Verdienste um die Kaltwasser-Heilanstalt Kreuzen wurde ihm 1897 der Titel « Kaiserlicher Rat » verliehen. Die Gemeinde würdigte seine Verdienste 1902 durch Verleihung der Ehrenbürgerschaft. Zu seinem 25-jährigen Jubiläum als Kurarzt widmeten ihm die Kurgäste den Weg von der Anstalt zur Waldandacht und brachten bei den Linzer-Bädern eine Gedenktafel an.

Zum immerwährenden Andenken
an den ausgezeichneten Arzt
und edlen Menschenfreund
DR. OTTO FLEISCHANDERL
wurde dieser Weg von den dankbaren
Kurgästen zu seinem 25jährigen Jubiläum
als Kurarzt in Kreuzen eröffnet
und nach ihm benannt.
1902

Am 28. Mai 1909 starb der Kaiserliche Rat Doktor Otto Fleischanderl im 61. Lebensjahr an Arteriosklerose. Sein Grab wird als Ehrengrab von der Marktgemeinde Kreuzen in dankbarer Erinnerung erhalten.

Doktor Fritz Fleischanderl

Doktor Fritz Fleischanderl, Sohn von Otto Fleischanderl, besuchte das Gymnasium in Kremsmünster und promovierte 1905 an der Universität Wien zum Doktor der Medizin. Nach Praktiken in Wien, Genf und Straßburg war er in der Saison 1905 und 1906 Assistenzarzt bei seinem Vater in der Kaltwasser-Heilanstalt Kreuzen. Am 16. Juli 1907 heiratete er die Kaufmannstochter Katharina Kerbl aus Klosterneuburg. Im Herbst des Jahres übernahm er die Gemeindearztstelle in Großrußbach. Im März 1909, zwei Monate vor seinem Tod, übergab Doktor Otto Fleischanderl die Kuranstalt seinem Sohn. Familie Fleischanderl Daraufhin kam dieser mit seiner Familie nach Kreuzen, wo er bis 1919 auch als Gemeindearzt tätig war.

Wirtschaftliche und politische Einflüsse veranlassten ihn im Oktober 1910 eine Aktiengesellschaft unter dem Namen « Kuranstalt Bad Kreuzen AG » zu gründen. Die Aktiengesellschaft war für Fritz Fleischanderl eine Absicherung und steuerliche Besserstellung. Die Familie Fleischanderl war Hauptaktionär. Durch den Verkauf von Aktien konnten die vorhandenen Schulden bezahlt und das Kurangebot anfangs weiter verbessert werden. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges florierte der Kurbetrieb.

Der erste Weltkrieg brachte für die Kaltwasser-Heilanstalt Bad Kreuzen eine entscheidende Wende. Fleischanderl bot der Kriegsverwaltung seine Kuranstalt als privates Reservespital an. Bereits im September 1914 trafen die ersten verwundeten Soldaten ein.

1916 nahm er aber den Kurbetrieb wieder auf und warb in der Kriegspost für die Kuranstalt. Die Verwendung als Lazarett hatte der Kuranstalt aber schweren Schaden zugefügt. Manche Gebäude waren baufällig geworden und die Einrichtung musste großteils erneuert werden. Verschuldung war die Folge. Daher verkaufte Doktor Fritz Fleischanderl 1919 die Kaltwasser-Heilanstalt an Walter Malmann und zog mit seiner Familie nach Klosterneuburg, wo er eine Villa bauen ließ, in der er auch seine Arztpraxis einrichtete.

Infolge der eintretenden Inflation verlor Fritz Fleischanderl aber sein gesamtes Vermögen. Er bekam Depressionen. Außerdem litt er an einer schweren Gelenksentzündung. Trotzdem nahm er noch einige Stellen als Kurarzt an. 1949 ging er in Pension und zog zu seiner Tochter Hedwig nach Tirol. In den letzten Lebensjahren verschlechterte sich sein psychischer Zustand nachhaltig, sodass er das letzte Jahr seines Lebens in einer Nervenheilanstalt in Hall in Tirol verbringen musste. Doktor Fritz Karl Fleischanderl verstarb am 20.4.1957 in Hall in Tirol im 76. Lebensjahr.

Georg Rapperport

Von Malmann ging 1920 die Verwaltung der « Kuranstalt Bad Kreuzen AG » auf Georg Rapperport über. Kurarzt war Doktor Popper. In den Wirren dieser Zeit blieben viele ehemalige Kurgäste aus und die veranschlagten Erlöse konnten kaum noch erwirtschaftet werden. Gemeindeabgaben und Steuern mussten gestundet und die pauschalierte Wohnabgabe reduziert werden. Dennoch erwarb die Aktiengesellschaft 1921 das Kleinanwesen in Neuaigen 10 für die Unterbringung des Dienstpersonals.

Der Stromanschluss der Kuranstalt an das E-Werk Pabneukirchen im Jahre 1923 brachte eine zusätzliche finanzielle Belastung.

1926 beantragte Rapperport bei der Gemeinde die Errichtung eines « Automobilfiakergewerbes ». Diesem Antrag wurde in der Gemeinderatssitzung vom 29. August stattgegeben. Direktor Rapperport holte nun auf Wunsch seine Gäste mit dem Auto von den Bahnhöfen in Amstetten und Grein ab.

Das Prospekt aus dieser Zeit versprach den Gästen beste Heilerfolge bei Nervenleiden, Inneren- und Stoffwechselkrankheiten sowie Ruhe und Erholung.

Den Kurgästen standen gut ausgestattete Untersuchungsräume zur Verfügung. Die Zimmer der Anstalt waren freundlich eingerichtet. Es gab Ruhebetten unter den geschützten Arkaden des Bäderhauses. Ein Nebenraum des Stammhauses diente den Gästen als Spielzimmer und Aufenthaltsraum. Es gab einen Salon mit Klavier. Gepflegte Parkanlagen und eine Aussichtsterrasse luden die Gäste zum Verweilen ein. In den Sommermonaten konzertierte ein kleines Orchester im herrlichen Kursaal.

1930 führte der Kurarzt Doktor Bräuer das Zeileis-Heilverfahren in der Kuranstalt ein. Es kamen vorübergehend wieder mehr Gäste zur Kur und Erholung nach Kreuzen. Trotzdem hatte Rapperport ständig Schwierigkeiten mit der Deckung der laufenden Kosten für den Kurbetrieb.

Der Niedergang der Kuranstalt

Am 1. Juni 1933 kaufte Direktor Georg Theodor Radwanyi aus Wien die « Kuranstalt Kreuzen AG ». Die ärztliche Leitung hatte zu dieser Zeit Doktor Alexander Schmidt inne.

Um den Schuldenberg zu verringern, legte Radwanyi Aktien der Kuranstalt zum Verkauf auf. Mit einer Ansichtskarte, die auch einen Gutschein für die Reise von Wien nach Bad Kreuzen und zurück darstellte, versuchte er den Kurbetrieb anzukurbeln. Wegen der politischen Wirren im Jahre 1934 blieb aber der Erfolg aus. Die hohen Betriebs- und Personalkosten waren bald nicht mehr zu decken.

Im Jahre 1935 musste das Ausgleichsverfahren beim Wiener Handelsgericht angemeldet werden. Am 10. Oktober des Jahres wurde das Konkursverfahren eingeleitet. MR Doktor Alexander Schmidt wurde als Zwangsverwalter und Zwangsversteigerer der Kuranstalt eingesetzt. Das Verfahren zog sich über zwei Jahre hin.

Am 5. November 1937 bekam Frau Gisela Barasch aus Wien als Bestbieterin bei der Versteigerung den Zuschlag. Sie erwarb die Kuranstalt um einen Preis von 76.759 Schilling.

Im Jahre 1938 wurde der Kurbetrieb noch eine zeitlang aufrecht erhalten. Es konnte jedoch kein nennenswerter Gewinn erzielt werden. Nach dem Anschluß Österreichs an das Deutsche Reich musste die Jüdin Gisela Barasch die Kuranstalt zwangsweise an Johannes Rüdiger aus Berlin verkaufen. Mit dem ihr verbleibenden Geld floh sie vor dem Nazi-Regime nach Südamerika.

Unter dem Besitzer Johannes Rüdiger wurde 1939 die Kuranstalt in eine Lungenheilstätte umgewandelt. Das war das Ende für die Kaltwasser-Heilanstalt Bad Kreuzen.

L'internement de Bruckner à Bad Kreuzen

Bien que la position d'Anton Bruckner comme organiste titulaire à Linz a certainement pris une bonne partie de son temps, ses responsabilités officielles n'étaient pas plus grandes qu'à l'époque de Saint-Florian. Cette mise au point est importante car on attribue souvent à une surcharge de travail la cause de l'effondrement dont il sera victime en

1867.

Les activités musicales de Bruckner à Linz ne sont pas les seules responsables. Il faut aussi prendre en considération sa fragilité nerveuse héréditaire puisque d'autres cas ont été signalés dans sa famille. Nous n'avons aucune information à savoir si l'abstinence sexuelle a contribué ou non à sa dégradation. Certes, il eut à faire face à des déceptions lors de son séjour à Linz. D'autres croient que ses convictions religieuses démesurées ont aussi joué un rôle important.

8 mai au 8 août 1867 : Perturbé par de nombreuses angoisses et déceptions (dont celle du nouvel échec d'une demande en mariage avec Josefina Lang) , Anton Bruckner décide, sous la pression des médecins (qui furent peut-être un peu trop directs dans leur diagnostic) , de se faire interner pour 3 mois au sanatorium de la station thermale de Bad Kreuzen, près de Grein dans les montagnes entre Linz et Vienne, afin d'y soigner, par l'entremise d'une cure d'eau froide, une dépression et des manies plus ou moins incontrôlables. Pour payer les frais de traitements, il dut négocier au mois de mai un emprunt de 250 florins (« Gulden ») auprès de la compagnie d'assurances « Der Anker » (L'Ancre) .

Bruckner, âgé de 43 ans, caractérise lui-même son cas : surexcitation extrême mêlée à un sentiment de total abandon. Ce n'est pour lors ni la médecine ni la seule prière qui le sauvèrent : contre l'avis formel de la Faculté, Bruckner se remit à composer et esquissa à l'hôpital même le Kyrie de la Grande Messe en fa mineur, la plus remarquable de toutes celles qu'il écrivit.

Sa correspondance évoque cette période de crise. Il parle de la détérioration de son état psychique, de folie imminente et de menaces de suicide. Il se considère totalement abandonné par le monde. Dans une lettre datée du **19 juin 1867** (soit 11 jours après son internement) , Bruckner s'excuse auprès de son ami Rudolf Weiwurm de ne pas avoir écrit plus tôt :

« Vous avez peut-être suspecté quelque chose d'inhabituel, ou bien encore, vous avez entendu parler de moi à travers les branches. Peu importe ! Il ne s'agissait pas de paresse de ma part mais de beaucoup plus que cela ! Il faut parler ici de dépression, de détresse psychologique, de surmenage et d'obsessions ! Je me retrouve dans un état des plus affreux et je vous prie de ne répéter cela à personne. Encore un peu et je suis un patient perdu. Le docteur Fadinger de Linz avait prédit la folie comme conséquence possible. Dieu merci, il m'a sauvé ! Je me trouve actuellement, depuis le 8 mai dernier, à Bad Kreuzen près de Grein. Ces dernières semaines, je me sens un peu mieux. Je n'ai pas le droit de jouer d'un instrument, d'étudier ou de composer. Imaginez mon sort ! Je suis un homme défait. Johann Herbeck me renvoie les manuscrits de ma Messe et de ma Symphonie, sans dire un seul mot. Est-ce vraiment aussi mauvais que ça ? Essayez d'en savoir plus long à ce sujet. Mon cher ami, écrivez-moi au moins une fois durant mon exil pour me donner des nouvelles, malheureux et abandonné comme je suis ! »

Le nombre de points d'exclamation que renferme la lettre nous montre le niveau de souffrance de son auteur. La psychiatrie moderne présenterait peut-être ce témoignage comme l'expression d'un sévère complexe d'infériorité.

Dans les lettres de cette période, Bruckner décrit les traitements d'eau froide qu'il a dû subir et dit à son ami que

Bad Kreuzen était, après tout, un établissement thermal. Comme Anton Bruckner ne devait pas rester seul, sans surveillance, Monseigneur Franz-Josef Rüdiger décide d'envoyer un prêtre (aumonier) pour servir de garde. Bruckner est dit avoir ignoré l'ordre du médecin d'arrêter de travailler. Quelques semaines après avoir quitté la place, il demandera à l'évêque pour l'aider à couvrir les dépenses, dont il ne pouvait se rencontrer. Au lieu des 225 florins (« Gulden »), qu'il avait demandés, il va n'en recevoir seulement 68.

Le traitement est stricte. Il implique une variété ahurissante de douches et de bains à l'eau froide. Bruckner se lève à 4 heures du matin pour aller nager dans le lac voisin. On l'enveloppe de serviettes mouillées ; il reçoit des massages ; il doit consommer plus de 10 litres d'eau par jour.

...

In response to Rudolf Weinwurm's request for a more detailed description of what was involved in the cure (one of Weinwurm's friends had evidently been making enquiries), Bruckner wrote that it was a « cold water establishment, with very good air and springs but not particularly good drinking water ». The treatment consisted of a mixture of baths (foot baths ; « sitting baths » ; « wave baths ») and sessions during which the patient had to sit swathed in wet linen cloths. He had to drink frequently from the springs. Apart from a 3 course mid-day meal, the diet included only milk (« cold, sour, and hot ») and fruit. The treatment was geared to the needs of the individual patient and was determined on a daily basis by the doctor. It was a long day, beginning at about 4 am and finishing at about 9 pm. There were about 100 patients, and social activities were organized regularly. Bruckner, however, preferred to be on his own. The cost differed from patient to patient. Bruckner's monthly outgoings amounted to about 80 florins. The normal length of stay was 6 weeks, but some conditions required 3 month or even 6 month treatment.

The loan of 250 florins from his Insurance Society which Bruckner had arranged at the beginning of his 3 month cure covered the total cost of approximately 226 florins. About a month after leaving Bad Kreuzen, Bruckner wrote to the episcopal office, in Linz, requesting some financial help in view of the amount of money he had to spend on his treatment. He received 60 florins.

Lettre de Bruckner à Rudolf Weinwurm (21 juillet 1867)

A letter from Bruckner in Bad Kreuzen, to his friend Rudolf Weinwurm in Vienna, describing the water cure.

From « Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886 », MWV, edited by Andrea Harrandt, Vienna (2009) ; page 74.

« Dearest friend,

I hasten to comply with your wishes.

1. Bad Kreuzen is only a water-cure establishment. Fresh air and springs are very good ; but the institution itself has

no drinking water worthy of praise.

2. The Cure is made by means of swathing (wrapped in wet sheets and rough woollen blankets for one or several hours) , also by means of half-baths (washing) , sitting baths, rubbings, “ Abklatschungen ” [a treatment where a damp cloth is applied tightly to the body and smacked with flat hands] (on wet sheets) , foot baths, rain- , douche- and wave baths. The Cure starts at 4 o'clock in the morning or, soon after, and is indeed any of the above. Then, after each Cure, you have to go drink from the springs. Then cold, sour or sweet milk for breakfast with butter or fruit such as strawberries. Then, after 10 o'clock, the 2nd Cure again, but usually different. Spring water to drink as before. 12 o'clock communal lunch ; some dine alone (soup, a meat dish with vegetables and then pudding) . (Per day, for lunch : 60 Kronen) After 4 o'clock again, Cure - spring water as above. Then : sour milk, etc. , as at breakfast for evening meals. Before going to bed, the last Cure, but this is not for all. I, for example, have this morning now : 1 hour swathing, then half-bath ; 10h30 : “ Abklatschung ” then, the sitting bath ; after 4 o'clock in the afternoon, the same or, if the weather's nice, the wave bath. Evening : foot bath.

3. The healing process is quite different for different patients and is determined every day, etc. , by the doctor. Currently, there are 100 or more guests here, somewhat fewer patients.

4. The social life is quite well cultivated ; but I prefer resting. There's also a piano ; people dance, play skittles, make trips, put on plays, have concerts, splendid of course.

5. The matter of expense is also various. I pay for the room 80 Kronen, a day ; there are also cheaper ones at 40 or 50 Kronen, a day. I have to pay the administration weekly 10-11 Florins, or a little more ; the doctor is weekly : 1 Florin, 50 Kronen tax ; the rest is board etc. , (which for me amounts to around 80 Florins a month) .

6. The procedure lasts for very different times with nervous disorders. People usually stay for 6 weeks ; but for those conditions : 3 or 6 months. You know I've been here almost 3 months.

Incidentally, your friend can apply to Doctor Maximilian Keyhl to get reliable information.

I thank you for your love and look forward like a child to the next dear letter from you. I've also written to Alois.

With a kiss
your friend
Anton Bruckner
Kreuzen, the 21 July, 1867

(I write to you as soon as I go out : for without medical authorization, I am not allowed to.) »

Joyce McDougall. « Plea for a Measure of Abnormality » , Madison, Connecticut, USA (1980) .

Doctor Maximilian Florian Keyhl (died on 31 May 1870) established the « cold water sanatorium » in Bad Kreuzen, in 1846. There is a list of those who took the cure (which was printed in 1874) in the library of the « Oberösterreichisches Landesmuseum ». Although Bruckner did not receive any visits from acquaintances in Linz, 2 letters from Alois Brutscher, a tradesman from Krems who had apparently been at Bad Kreuzen for treatment and had befriended the composer while he was there, are extant. They show a touching concern for Bruckner's health and well-being. Brutscher asks to be remembered to Doctor Keyhl, Johann Baptist Schiedermayr, dean of Linz Cathedral, and Simon Kremshuber, a priest from Linz (probably, the priest sent by Bishop Franz-Josef Rüdiger to provide Bruckner with spiritual help), all of whom he had presumably met at Bad Kreuzen. So, Bruckner was certainly not forgotten by the church, at least !

...

Maximilian Keyhl (gestorben 31. Mai 1870) war Gemeindearzt in Bad Kreuzen, Oberösterreich, und unterhielt eine vielbesuchte Kaltwasserheilanstalt in dem genannten Markte.

Kurarzt Maximilian Keyhl behandelte den wohl berühmtesten Kurgast unseres Ortes, Anton Bruckner. Der große oberösterreichische Tondichter weilte in den Jahren 1864 und 1867 wegen eines Nervenleidens zur Kur in Kreuzen. Sein Aufenthalt dauerte jeweils drei Monate. Bruckner schrieb mehrere Briefe von Kreuzen an seinen Freund Rudolf Weinwurm, in denen er seine Verzweiflung und seinen Kummer zum Ausdruck brachte. In seinem Brief vom 21. Juli 1867 an seinen Freund beschreibt Bruckner genau den Tagesablauf in der Kuranstalt.

« Lieber Freund !

Ich beeile mich Deinen Wünschen nachzukommen.

1. Das Bad Kreuzen ist nur Kaltwasserheilanstalt. Luft und Quellen sind sehr gut ; aber die Anstalt selbst hat kein lobenswerthes Wasser.

2. Die Kur wird vorgenommen - mittelst Einpackungen (in feuchte Leintücher und Kotzen eingewickelt durch 1 oder mehrere Stunden) , ferner mittelst Halbbäder (Abwaschungen) , Sitzbäder, Abreibungen, Abklatschungen (auf nasse Leintücher) Fußbäder, Regen- , Douche- und Wellenbäder ; Die Kur beginnt um 4 Uhr oder bald nachher Morgens und zwar irgend etwas von dem Genannten. Dann muß man wie nach jeder Kur zu den Quellen gehen zu trinken. Dann kalte saurer oder süße Milch zum Frühstück mit Butter oder Obst ; als Erdbeeren dergleichen Dann nach 10 Uhr 2. Kur wieder eines, aber meistens verschieden. Quellen wie oben. 12 Uhr Mittagessen gemeinschaftlich ; Manche speisen auch allein (Suppe eine Fleischspeise mit Gemüse und dann Mehlspeise) per Tag für Mittag 60 Kronen) Nach 4 Uhr wieder Kur - Quellen wie oben. Dann : saure Milch etc. wie zum Frühstück als Abendkost. Vor dem Schlafengehen letzte Kur, jedoch diese nicht bei Allen. Ich zum Beispiel habe Morgens jetzt : 1 Stunde Einpackung dann Halbbad ; ½ 11 Uhr Abklatschung dann Sitzbad ; nach 4 Uhr Nachmittags dasselbe, oder wenn es schön ist Wellenbad. Abends : Fußbad.

3. Das Heilverfahren ist bei den verschiedenen Patienten ganz verschieden und wird jeden Tag etc. von Doktor

bestimmt. Gegenwärtig sind bei 100 oder noch mehr Gäste hier ; Patienten jedoch weniger.

4. Das gesellige Leben wird ganz gut cultiviert ; ich liebe mehr die Ruhe. Auch ein Klavier ist da ; man tanzt, schiebt Kegel, macht Ausflüge, spielt Theater, hat Konzerte, natürlich großartige.

5. Der Kostenpunkt ist auch verschieden. Ich zahle fürs Zimmer täglich 80 Kronen ; es gibt auch billigere 40, oder 50 Kronen täglich. Ich habe der Verwaltung wöchentlich 10-11 Florins oder etwas mehr zu zahlen ; dem Arzt wöchentlich 1 Florin 50 Kronen Taxe ; das Andere ist Kost etc. (monatlich komme ich auf circa 80 Florins) .

6. Das Heilverfahren dauert sehr verschieden bei Nervösen. Man bleibt 6 Wochen gewöhnlich ; aber für solche Zustände, auch 3 oder 6 Monate. Du weißt ich bin bald 3 Monate hier.

Übrigens kann sich Dein Freund an den Doktor Maximilian Keyhl hier wenden um Sicheres zu erfahren.

Ich danke Dir herzlich für Deine Liebe und freue mich kindlich auf den nächsten lieben Brief von Direktor Alois habe ich auch geschrieben.

Es küßt Dich Dein Freund Anton Bruckner
Kreuzen, den 21. Juli 1867.

(Ich schreibe Dir schon, wann ich weggehe ; denn ohne ärztliche Bewilligung Darf ich nicht.)

Wie sehr sein Nervenleiden an ihm zehrte, berichtet auch eine Anekdote aus jenen Tagen :

Als böhmische Musikanten zur Unterhaltung der Kurgäste aufspielten, flüchtete Bruckner aus der Anstalt in die Einsamkeit der nahen Wolfsschlucht, da er die Musik nicht ertragen konnte. Als Bruckner nicht mehr zurückkehrte, begann man ihn zu suchen. Nach einiger Zeit fand man ihn in der Wolfsschlucht weinend auf einem Felsen sitzend. Bruckner hatte sich verstiegen, sodass er mit Seilen und Leitern aus seiner Lage befreit werden musste.

An den Aufenthalt des Musikanten Gottes in Kreuzen erinnert heute noch die « Anton-Bruckner-Quelle » im Pfarrerwald. Hier soll der Meister im August 1867 an dem Kyrie seiner berühmten F-Moll Messe gearbeitet haben.

Zu seinem 150. Geburtstag wurde 1974 ein Rundweg um den Mariahilfberg nach ihm benannt.

Maximilian und Karl Keyhl

Der Wundarzt Maximilian Keyhl kam 1835 mit Gattin Aloisia und seinem 2-jährigen Sohn Karl aus Frankenburg nach Kreuzen und richtete im Markt seine Wohnung und Praxis ein. Hier schenkte ihm seine Frau 7 weitere Kinder. Mit seinem damals kärglichen Einkommen als Badearzt war es für ihn nicht leicht, seine Familie zu ernähren. Durch seine Freundschaft mit dem herzoglichen Rentverwalter Haberkorn wurde er zum Mitbegründer und zum ersten Kurarzt der

Kaltwasser-Heilanstalt.

Sein Sohn Karl besuchte die Volksschule in Kreuzen und absolvierte nach der Matura in Linz das Arztstudium in Salzburg. Als junger praktischer Arzt heiratete er 1861 die Kreuzner Bäckerstochter Maria Kees. 1864 erwarb er das Haus Kreuzen 3, in dem er mit seiner Familie wohnte und wo er seine Arztpraxis mit den notwendigen Badeeinrichtungen hatte. Sein Vater gab seine umfangreiche Erfahrung im hydropathischen Heilverfahren an ihn weiter. Als sein Vater wegen Unstimmigkeiten mit dem Pächter der Kuranstalt seine Kurarztstätigkeit für ein Jahr aussetzte, übernahm Karl für diese Zeit die Kurarztstelle.

Doktor Karl Keyhl betreute die Kurgäste, die im Ort in Gasthäusern oder Privatquartieren wohnten. Wohlhabende Gäste reisten oft mit der ganzen Familie und der Dienerschaft an und blieben den Sommer über in Kreuzen. Kreuzen war nicht nur ein bekannter Kurort sondern auch eine beliebte Sommerfrische. Karl Keyhl ist es zu verdanken, daß auch im nahen Ortsbereich Bäder und Spazierwege für die Kurgäste eingerichtet wurden. Zu seiner Zeit wurden unter anderen die Anton-Bruckner-Quelle und die Stelzhamer-Quelle erschlossen.

Am 31. Mai 1870 starb Maximilian Keyhl im Alter von 72 Jahren an Altersbrand. Seine Frau zog zu ihrem Sohn Karl, wo sie ihren Lebensabend verbrachte. Das Familiengrab der Keyhls befindet sich auf dem Kreuzner Friedhof.

1871 widmeten die Kurgäste Maximilian Keyhl eine Quelle. Der Weg zur Quelle wurde ihm zu Ehren Maximilian-Keyhl-Allee genannt.

Doktor Karl Keyhl starb am 25.10.1904.

...

« Ich küsse Ihre Hände und verharre mit tiefstem Respekto Euer Hochwürden und Gnaden dankschuldiger Anton Bruckner.

Wien, den 21. Juni 1870. »

Der folgende Brief zeigt von den Ranken und Denunzierungen, denen der Meister in Wien ausgesetzt war.

Die « Respekto », 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.

« Hochwürdigster Hochgeborner 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 Belustigung meiner Feinde los zu werden (denn man hat's hart auf mich abgesehen, obwohl ich mir in keiner Weise schuldbewut bin) , auf mich nicht mehr reflektiert. »

...

Un matin, les patients du sanatorium eurent droit, durant le petit déjeuner, à la prestation d'un groupe de musiciens ambulants tsiganes qui était de passage dans les environs. Brusquement, au beau milieu de leur prestation, Bruckner se leva de table et se précipita dehors pour prendre la fuite. Voyant qu'il n'était pas de encore de retour en début d'après-midi, une recherche systématique se mit en branle. Il n'était ni dans sa chambre, ni dans le salon, ou quelque part ailleurs dans l'établissement. La recherche s'est alors déplacée à l'extérieur. On parcourut les sentiers en forêt, prenant bien soin de s'arrêter aux différentes chutes d'eau. On le retrouvera enfin, pleurant, désespéré et à bout de nerfs, assis sur la souche d'un arbre au bas d'un précipice à peine accessible. Le bruit assourdissant de la cascade près de lui semblait de la musique divine à ses oreilles. De retour au sanatorium, on lui évitait de venir d'entrer en contact avec les autres curistes. On a expliqué l'incident par un « accès de folie » : les propos tenus par Bruckner insistaient sur son « envie de mourir » . Ou n'était-ce pas plutôt son désarroi devant la musique spontanée et sauvage de ces Bohémiens ; une musique si éloignée de la sienne qui l'a désespéré ?

Aujourd'hui, une plaque commémorative indique le lieu de ce triste incident.

La Baronne Betty von Mayfeld (épouse du journaliste et critique Moritz von Mayfeld) , qui se trouvait également au sanatorium à ce moment-là, s'aperçut vite qu'elle ne pouvait pas porter un certain type de robe en sa présence parce qu'il se mettait aussitôt à compter, de manière obsessive, les pétales de fleurs imprimées ou l'ensemble de perles décoratives.

Ce n'est, pour lors, ni la médecine ni la seule prière qui le sauvèrent : contre l'avis formel de la Faculté d'éviter tout effort psychologique, Bruckner se remit à composer et esquisssa à l'hôpital même le « Kyrie » de la Grande Messe en fa mineur (la plus remarquable de ses Messes) , entreprise avant son admission à Bad Kreuzen, afin de respecter une commande provenant de la Chapelle Impériale à la « Hofburg » de Vienne.

Le sentier de randonnée emprunté par Bruckner (« Bruckner-Weg ») possède un plaque commémorative, inaugurée le 30 juin 1974.

La source où Bruckner allait se reposer (« Bruckner-Quelle ») possède une plaque commémorative, inaugurée en 1927.

Ces 2 sites ont inspiré le compositeur dans l'écriture de sa Messe en fa mineur (**WAB 28**) .

À la fin de son séjour de 3 mois, Bruckner va se remettre au travail produisant inlassablement composition par-dessus composition, avec une certaine obsession. Pour ce créateur, nous avons envie de citer cette phrase autobiographique de Friedrich Nietzsche :

« La mélancolie qui m'habite a besoin de reposer dans les cachettes et dans les abîmes de la perfection. C'est pour y parvenir que j'ai besoin de musique. »

Bad Kreuzen : de la spéculation sans fin

By Doctor Eva Marx, from Vienna (translated by Ken Ward) .

Eva Marx was born and grew-up in Vienna, trained at the Max Reinhardt Seminar in Vienna (University for Music and Performing Arts) , studied psychology, psychiatry and psychopathology at the University of Vienna, active as Student Assistant at the Institute of Psychology there. Awarded Ph.D. Trained as a psychotherapist. Has worked as a Clinical Psychologist and Psychotherapist in private practice in Vienna, since 1990.

While studying, she worked freelance for the Anton Bruckner Institute and Commission for Music Research (Austrian Academy of Sciences) . At this time, she began intensive research, together with University Professor Doctor Gerlinde Haas, authors of : « 210 Austrian Women Composers - from the 16th Century to the present day » , « Residenz Verlag » , Salzburg, Vienna, Frankfurt (2001) .

...

According to the oft-quoted entry in the institution's records, after a 3 month stay in Bad Kreuzen, Bruckner was discharged on 8 August 1867, « cured and healthy » . It is correct that the symptoms manifested in Bruckner's illness (over periods of varying lengths) receded or changed ; the observation is incorrect, however, in the sense of « cure » as « correction » or « removal » of the « origin » of an illness, whereby its recurrence is rendered unlikely.

This is Bruckner's own view, as 2 of his statements incontrovertibly testify. In looking back at the genesis of the « Benedictus » of the F minor Mass, in conversation with Theodor Helm, Bruckner also remembered his inner condition at that time : with the idea of the melody, Bruckner says, he « who had been near to madness, had found himself again » . (1) This « inner turnaround » showed itself from Christmas Eve 1867, that is to say 4 months after he was deemed « cured and healthy » and had left Bad Kreuzen.

In a lecture at the Vienna University, Bruckner remembered (again, in thematisation of his F minor Mass) how his state of health was renewed during the creation of this work. The crucial point in this is the parallel that Bruckner experienced in looking back on his condition then, and his current condition : he had written the Mass « as a sick man in Linz » , « at that time » , says Bruckner, it had « also been as bad for him as it is now » . (2) « Now » refers to a time which was (based on the year 1876) (3) , at least, 9 years after that when he left Bad Kreuzen « cured and healthy » .

The 1st signs of Bruckner's illness (which presented itself with a strong tendency towards recurrence, whose symptoms manifested themselves at a psychological-mental, as well as physical level) appeared, according to various indications, in

the year 1864. Commenting on Bruckner's « melancholy », in his letter of 6 August 1864, to Rudolf Weinwurm, the biography by August Göllerich and Max Auer speaks of « The beginning of a crisis », which « several years later, would reach its climax and solution through a severe illness » . (4) According to Max von Oberleitner, Bruckner (being in a « critical state ») sought Bad Kreuzen for cold water cure, in 1864 (5) , thus, in the year that Auer says was the beginning of his crisis. In accord with this, 2 local Upper-Austrian newspapers give the year 1864 as that in which Bruckner stayed for the 1st time at Bad Kreuzen. (6) Also, Bruckner sought to confront the above-mentioned occurrence of « severe illness » with a cold water cure, which took place, from the 8 May to 8 August 1867, in Bad Kreuzen. Already, in the following year, 1868 (very probably as a result of the for Bruckner enervating negotiation with regards to his appointment as successor to Simon Sechter) , his condition proved itself again to be « in need of treatment » and, over the months of August and September, he took advantage of the possibility of the cure at Bad Kreuzen. According to Göllerich-Auer (7) , in a following unspecified year, Bruckner made use, apparently for the last time, of a further treatment at Bad Kreuzen.

In the absence of medical records, and also of any other informative documents, only a « conjectural diagnosis » is possible, whose reconstruction I would like to commence from what was apparently the deepest of Bruckner's crises that took place, in 1867, initially on the basis of the existing knowledge of medical practice at the time of Bruckner's illness.

In a letter of 14 June 1867 (that is in the 5th week of his stay at Bad Kreuzen) , Bruckner explained his silence to his friend Rudolf Weinwurm, in the following intimation :

« It was total degeneracy and desolation - total enervation and over-wroughtness !! I found myself in the most terrible condition. A little longer and I would have been a casualty - been totally lost. Doctor Fadinger, in Linz, has already informed me that madness could have been a possible outcome. »

At Weinwurm's request, in a letter of 21 July 1867, Bruckner outlines the particular procedures of the hydrotherapy that Doctor Maximilian Keyhl prescribed : swathing ; half-baths ; sitting baths ; massage with hot and cold wet cloths ; « Abklatschung » (a physical therapy in which short, sharp blows are administered to the skin with a moistened towel) ; footbaths ; shower baths ; and wave baths. (9) In approaching an understanding of the, then, current diagnosis, it is interesting to compare the procedures prescribed and followed for Bruckner with those of hydrotherapy, as applied at Bad Kreuzen according to one of Doctor Fritz Fleischanderl's brochures, from the year 1887. (10) Of the 7 procedures that were applied to Bruckner, the indication « nervous disease » encountered for 6 of them, for 3 of which the more precisely conceived indication « neurasthenia » occurs. Neurasthenic symptoms were, at the beginning of the 19th Century, already a recognized symptom complex, under the appellation « vapours » , later named « spinal irritation » . George Beard took this relatively widely conceived spectrum of symptoms to belong together, in his opinion, as a complex for which, in 1867 (1869 ?) , he used the term « Neurasthenia » .

The assumption, that Bruckner provided a symptoms-picture that corresponded to that described under the concept of « Spinal irritation » or « Neurasthenia » and that the doctors in charge came to a corresponding diagnosis, is initially borne-out by the fact that the prescribed hydrotherapy (whose individual procedures Bruckner stated) was considered

as the preferred method of treatment for neurasthenia. Also, the various forms of Bruckner's disorders tally (as will be shown in the course of my discussion) with the recognized symptoms of neurasthenia. Neurasthenia is to be found in the pertinent classification system of the 20th Century as a sub-type of neurosis or, occasionally, of psychosis. Ist and foremost, it needs to be understood that the concept of neurosis of previous Centuries is not equatable with that later held by Sigmund Freud. In contradiction to the ætiological concept of Freud's, Kræplin, for example (here quoted as a prominent practitioner of contemporary accepted theory) , sees the origin of neurosis in an « innate or comparatively early acquired » disposition of the nervous system. (12)

The following determination on the concept of « neurasthenia » (in Beard's sense) can be found in Kræplin :

« The fundamental feature of neurasthenia is built by the irritable weakness of the nervous system ; its elevated excitability and, at the same time, its easier exhaustibility. » (13)

The origin was, therefore, a functional disturbance of the nervous system and, thus, no organic modification was assumed. From this, the neurasthenia was understood as a functional illness, as its triggers (on the basis of a susceptible disposition) being psychological processes as well as mental over-exertion, were taken into account.

In the elucidation of physical symptoms (primarily, nervous disorders) , migraines took a central position - in, for example, the symptoms noted throughout Bruckner's diary. Of the « psychological » levels presented, Kræplin emphasises a series of « mental states » , « whose common particular characteristics consist in the forcible subjugation of the personality through their irresistible intrusive ideas, feelings and impulses » . (14) Especially, the last-named obsessional symptoms can, without doubt (as reported by some of his students) , be identified in Bruckner's condition.

To the following discussion, I would like to preface the following : Sigmund Freud's study of exactly these obsessional phenomena (alongside that of hysteria) was the crucial approach to his psychoanalytical theory. The ætiological theory, as regards compulsive phenomena and their organization on neurosis, has also been accordingly elaborated and concluded, though not without controversy.

In spite of the undoubted seductiveness inherent in these closed theories such as Freud's (due to the « sacro-sanctity » that they offer to their representatives) , I will avoid extensive psychoanalytic interpretation of Bruckner's manifold displayed compulsive phenomena, because the application of psychoanalytic methods in hindsight to historical figures is irreconcilable with the central axioms of psychoanalysis. As is well-known, according to Freud's theory, the repression of early childhood sexual traumas is at the basis of neurosis, whose healing can be accomplished only by the exposure of this repression. The foray into the content of the unconscious, necessary for this purpose, requires the active participation of the person concerned and happens through their free associations, and also through their dreams, including their associations with the respective dream and, finally, with respect to early childhood desires, attitudes and conflicts, through the explanation-providing transfer to the analyst, which develops in the course of the analysis. The historical figure offers us none of these for the disclosure of necessary avenues to the unconscious.

Here, I would like to leave the medico-historical position and choose an up-to-date approach to Bruckner's « illness ». To this end, a short super-imposition of the basic principles of ICD-10 V (F) (15) and various of its diagnostic categories. The ICD system (as a classification system of psychological disorder developed by the World Health Organisation and applied world-wide) constitutes a shift in attitude in diagnostics, which might also be valid in dealing with diagnosis of the illnesses of historical personalities, as the endeavour succeeds in avoiding the stigmatization and labelling of certain illnesses or affected persons. Thereby, the problematical use of expressions such as « illness » or « disease » is replaced by « disorder ». The application of this concept shall simply refer to « a clinically recognized complex of symptoms or behavioural disorder » which is always « combined with straining of and impairment of function ». (16) WHO distances itself decidedly from the term or concept of « neurosis » as it does from that of « psychosis ». The preliminary and narrow retention of notions of neuroses serves, according to the editor of ICD, simply the recognisability of that disorder for those users who « still consider this as neurotic in their terminology ». (17) In this sense, the above reconstructed diagnosis « neurasthenia » is still to be found in ICD-10, in the category of « neurotic disorder », the 2 main forms differentiated. Both forms include symptoms which (only partially) cover those Bruckner developed. One type is typically characterized by, amongst other things, mental fatigue, typically described as an unpleasant intrusion of distracting associations or memories ; and the other type characterized by, amongst other things, physical weakness and fatigue. Common to both types : headache, the feeling of general insecurity and low-level depression and anxiety. (18) The obsessive phenomena central to Bruckner's symptom-complex (in the above discussed neurasthenia concept, one of the distinguishing group of symptoms) are separated in the ICD-10, placed in their own particular syndrome. Others, yet to be thematized disorders, fall in ICD-10 under « post-traumatic stress disorder » .

Now, back to Bruckner's specific personality, or its susceptibility to disorders, which led him several times to treatment at Bad Kreuzen.

In Bruckner's case, not only does the unconscious (so significant for psychoanalysis) remain inaccessible, but also inaccessible are those broad areas of personality that enable self-reflection in the light of consciousness and whose accessibility can, theoretically, be provided by historical figures. But, in his unique style of writing (for whatever reasons also always increased and retained throughout his life) , there is seldom manifest a moment of inner personal emotion, rarely amongst the countless supplications and « thank you's » is any expression from which the inner dismay, shock or emotion can be discerned. However, occasionally encountered is the reflection of his ever autogenous melancholy, the inheritance from his depressed mother which he shared with his sister. Information on personality is absent from the diaries. Bruckner's pocket calendars reveal no entries about mental processes. Even his mother's death, on the 11 November 1860, he restricts himself to 2 key-words on the edge of the page :

« Mother died. »

But although the pocket calendars hide any emotional impulse, the manner of their conduct is, for him, a typical behavioural tendency which, in contemporary terminology, would be characteristic of an anankastic (obsessive-compulsive) personality. Certain pages of the pocket calendar convey the appeal of statistics. Daily, until 1 day before his death, Bruckner recorded the number respectively each day of prayers performed (separately, by the type of prayer

; each marked by their 1st letter) with the appropriate number of strokes. Recorded also was the number of dancing partners, with whom he (an admirer of Johann Strauß) danced during a season. As a singular occurring behaviour, this could be tolerated as a variation of normal behaviour. However, as seen in these and similar behavioural characteristics of Bruckner's, aspects of his personality are occasionally (especially at times of multiple stresses) seized and controlled by an inner personal compulsive dynamic.

To precede my observations on this point : compulsive phenomena are in principle ubiquitous, being part of the normal psychological function and transient phenomena in the normal development of children. They manifest themselves on a spectrum from so-called « harmless everyday compulsions » to clinically significant compulsions. The snapshot images of Bruckner that were held by some of his students portray not only aspects of such observable compulsion phenomena, they also give some idea of the inner personal compulsive dynamic that would sometimes grip Bruckner and push him towards the « clinically significant » pole. Conforming to the extraordinary tendency to recurrence of the compulsive syndromes, Bruckner had developed, the successive recorded occurrences extend beyond the temporal limitations of his stay in Bad Kreuzen. Bruckner's psycho-physical state, at that time (especially because information from the available documents about this is absent) , is only to be understood in the light of recorded events which lie temporally (more or less far) after his stay in Bad Kreuzen.

To refer briefly once more to Bruckner's pocket calendars, the way he conducted them suggests that tendency towards counting, towards holding on to the count, which as a compulsive symptom is present in all the above memoirs :

Bruckner's counting obsession, once it had set in, accompanied him for the rest of his life, though its 1st onset can only be vaguely located. According to the statement of his friend Karl Waldeck, his observations of Bruckner's disorder (including, amongst other things, counting obsession and « fixed ideas ») occurred, in any case, before his stay at Bad Kreuzen, in 1867 ; and he concludes his observations of the incidents referred to here with the statement that, after his discharge, Bruckner displays « some strange and bizarre things » which also persisted. (19)

The frequently cited encounter with Betty von Mayfeld occurred exactly at the time of his Spa cure, in 1867, his request to her, on this occasion, that she should not wear again the dress she had on because of his compulsion to count each of the pearls on its pearl-pattern - a plea which reflects the agonizing experience of the unsuccessful attempt to resist the pressing mental impulses. (20)

Windows became a frequent object of such counting obsession. For example, August Stradal reports Bruckner's stubborn counting of the windows of the « Herrenhof » , the repeated miscounting of which obliged him, again and again, to begin counting anew. When Stradal, noticing Bruckner's increasing agitation, had counted with him (eventually, without error) the total windows respectively through to the end, Bruckner changed to the other side of the street, in order to recommence the counting of the windows from there. (21)

« The rhythm of such series » , of windows and dots « had for him the magic of a symbolic explanation of destiny » . With this observation, Friedrich Eckstein concluded a series of observations of counting obsession shown by Bruckner and which he recorded, and he homes in on the core of compulsive phenomena, namely the basic stance of people

affected by these compulsions. (22)

Representative on this are Sven Olaf Hoffmann and Gerd Hochapfel : « A magical basic attitude dominates. » (23)

These counting compulsions, that beset Bruckner till the end of his life, appeared often inter-connected with the compulsive ideas his students conveyed as « fixed ideas » . From a visit together to Dresden, Max von Oberleitner describes the end of their stay there. Immediately before the return journey to Vienna (they were already on the way to the train station) , Bruckner was suddenly concerned by the question of how high the houses in Dresden were. Oberleitner's answer, that most of the houses were 2 storeys high, some « also 3 or 4 » , Bruckner brusquely rejected, he had seen no 3 storey houses ! With this statement, he insisted the carriage, which had just about reached the station, be turned round. Upon the discovery of a 4 storey building, he counted its floors repeatedly. (24)

In addition to Ernst Decsey's mention of dot-mania (« Punktmanie ») , which expressed itself in a « fascination with dots in signatures and door panels » , (25) you find in Eckstein's memoirs (also referring the manifestation of this condition) the following assertion :

« A single dot » transported Bruckner « especially if he had himself placed it at the end of a word » into a frame of mind of « awestruck shuddering » and, then again, in « a rather peculiar happiness » , in « a mood bordering on worship » . (26)

If these unusual fixations on nothings, on trivialities and their fascination for Bruckner are to us rather strange or difficult to understand, there is even so something familiar in his control obsessions (because of episodic experience in our own behaviour) that touches us. But the recollections of this related by Friedrich Klose and Friedrich Eckstein definitely place the control compulsions that Bruckner developed outside the margin of normal behaviour. Indicators for their being outside the boundaries of normality are the chronicity and generalization typical of profound compulsive disorder.

To throw light on this a brief addition of contemporary understanding can be superimposed :

Bruckner's compulsive disorder, the presentation of which what follows will be concerned with, occurs at 1st as a result of an extremely traumatic event which, however, generally subsides over time. Only rarely are there cases in which these sorts of stress disorder take a chronic progression over many years. An extraordinarily threatening situation or one of catastrophic extremity would evoke in nearly everyone a deep disturbance, but not all people develop (even among those who witness one and the same catastrophe) a profound disorder of this sort. Decisive for the development of such a disturbance is (apart from the topical situation of the individual with their own biography at the time of the trauma) that « the way has been paved » on the basis of definite pre-morbid (for example, more compulsive) parts of the personality.

Now to Klose's memoirs, in which the traumatic event as trigger is clearly perceptible and the resultant development of Bruckner's control obsessions (in the sense of a post-traumatic stress disorder, which later becomes chronic) are also

verifiable. In December 1881, Bruckner was witness to the conflagration of the Vienna « Ring » Theatre, in whose immediate vicinity his home lay. As a result of this experience (according to Klose's observation of 1886) (27) , Bruckner changed from paraffin lamps to the old-fashioned but, in his opinion, less flammable candle-light. So now, when Bruckner went-out, he didn't blow the candles-out, but pinched them between his fingers ; and, then, when he left the building, he travelled repeatedly back to make sure, once again, of the impossibility of re-ignition of the wicks. The compulsive fear which is initially directed at the danger of fire, or the compulsion to control directed at it, meanwhile soon shows that generalization that is characteristic of control compulsion. That is to say, the compulsion to prevention fire danger extends soon to dangers of all sorts. (28)

Relevant to this is a story of Eckstein's :

When going out together, they had already left the house and reached the stairs, when Bruckner, suddenly overcome by anxiety, asked whether he had forgotten to turn-off the tap in the kitchen. Eckstein's attempt to re-assure him failed. He was quite sure :

« The water's running ! »

Not to be dissuaded from this fixed idea, Bruckner returned, and initially investigates the kitchen with great care, from thereon all the rooms in the apartment and carries-out an inspection of the locks of all the apartment doors, whereby he does a final check by shaking them all. Once more coming to the stairs, a new anxiety attack :

Whether or not, in the study room, gas is escaping. How dangerous that would be ! Eckstein manages to prevent Bruckner from turning back. But once down at ground level, already in the hallway, Bruckner declares again, he must go back into the apartment. Bruckner (very agitated) climbs, once again, the 4 storeys. Once again, at the bottom (out of breath and beaded with sweat) , he confesses to Eckstein that he had to cover the manuscript with the « Deutsche Michel » theme from the Scherzo of the 8th (that had lain open on the table) with a sheet of paper.

At the time of this event recorded by Eckstein, the « Ring » Theatre fire lay 5 to 7 years in the past. A conflagration is, without doubt, an extraordinarily threatening situation, which will trigger a disturbance in almost all who witness it. But in how many of the thousands of human beings who daily (and at any point in the world) are witnesses to a conflagration, does this effect a permanent behavioural change in the sense of control compulsions ? That is to say, the growth of a behavioural disorder of the sort that Bruckner developed requires definite pre-morbid parts of the personality, such as definite personality traits that lower the threshold for the development of this syndrome.

Compulsive behaviour on the basis of fear of touching, whose sexual accentuation is obvious, is presented in a report from Max Auer. According to this, Bruckner developed this compulsion during his Vienna years, that he would carry a glove with him on days when confession was imminent.

This was for the following purpose :

Between the granted absolution and the reception of Holy Communion, should there possibly be an encounter with a woman - who might possibly be in a state of « impurity » - he could offer only his gloved hand. (29)

Characteristic of this sort of compulsive behaviour is that it serves to prevent an objectively non-existent calamity, and is not accessible to any rational influence.

One theory applicable to Bruckner's conduct says that, as one knowledgeable of the Old Testament, Bruckner had in mind that passage according to which a woman, at certain times or in certain conditions, is « impure », whose touch (which the offering of the naked hand comes to) he sought to avoid by wearing the glove. (30) Even if accurate, this assumption is not a sufficient explanation for the occurrence and type of obsessive-compulsive behaviour developed by Bruckner. Thousands and thousands of men of « Christendom », before and during Bruckner's time, had been confronted in reading this passage of the holy text with the ancient Jewish purifying rituals without one developing behavioural disorders pointing in this direction.

It is assumed that, here (apart from the already specified influencing factors), a series of events going back into Bruckner's childhood had the effect of paving the way ahead. One of these events will be cited here because its importance for Bruckner's psycho-sexual development is evident from the fact alone that, even in old age (in a conversation with Max von Oberleithner), it gains such a concrete presence in him :

As a boy in the monastery of Saint-Florian, Bruckner heard lieder by Franz Schubert ; under the influence of what he heard, Bruckner made the decision to become a composer. The comment of a religious instruction teacher whom he, as he stressed, « very much revered » :

« If he wishes to realize his decision, he must keep away from women. » (31)

According to the further record of this conversation, his self-understanding as a composer was irrevocably tied to the renunciation of sexual fulfilment. His confession to Oberleithner, that he « feared he would perish in this struggle », (32) is not, as usual, to be dismissed just as an anecdote ; rather, it brings-out into the open (in the doubtless multi-factorial genesis of his sickness) a participating factor : his sexual abstinence. His outlook on life was 1st and foremost strictly ethical and religious, according to which sexuality is only legitimized by the sacrament of marriage. In addition, Bruckner's strict and consistent adherence to this sexual-ethical requirement corresponds to the extreme development of personality traits that probably occupy the upper-levels on the societal rating scale but they are, on the other hand, found above average in compulsive personalities : excessive conscientiousness ; moral scrupulousness ; rigidity ; and conservatism - traits that in Bruckner's personality are undeniably pronounced.

For the formation of these personality traits, it requires an inherent potentiality in the person for their development, for whose actual development however (that is, whether developed less or more extremely) promoting or restraining factors are decisive.

One of these promoting factors of Bruckner's personality traits immediately suggests itself :

For if the climate of the monastery was well-meaning for him, one that encouraged his gifts, it was also an upbringing and lifestyle of regulation of everyday life, of strict observance of the laid out orders and prohibitions. This structure, constituted of rules, orders and prohibitions that determined Bruckner's life there, allowed him to experience them also as support, as order, orientation and in part also as release from personal responsibility and thereby also serve the function of emotional relief.

The consequence of this :

Bruckner internalised this « structure » and sought it in « the world outside » , that of authorities that offered the prescriptions that gave him security, that is those that minimised his (subjective) risk of making mistakes.

It is no accident that Bruckner identified (at 1st, as student ; later, as teacher) so totally with the designated teaching methods of Simon Sechter, so aptly described by Klose as a « relentless strait-jacket system » . (33)

It is no accident that Bruckner, in the absence of clear decision-making support, which he sought through various « authorities » to obtain, with regard to the question of his appointment as a successor Simon Sechter at the Vienna Conservatory, was in panic and despair, as their divergent opinions were unable to relieve his inner conflict and Johann Herbeck's letter, of 20 June 1868, unequivocally referred to his own personal responsibility for the decision. In his vacillation, in the end, the desperation escalated into a suicidal statement to Herbeck, whose dismay expressed itself in the plea :

Don't go « out of the world » but « out into the world » . (34)

The course of events of the negotiations for the post had affected his psycho-physical condition to such a degree that, after their conclusion, or his final acceptance on 23 July 1868, he revisited Bad Kreuzen in the months of August and September that followed.

Bruckner had, at his command (as is often met with in deeply religious people) , an enormous tolerance for suffering, in the sense of endurance and what he could put-up with ; but he had only slight tolerance of stress, in the sense of a multiplicity of stresses, especially when he was pressurized by a, for him, very momentous decision.

Nevertheless, in confronting the various constellations of the crisis years of 1864-1868, Bruckner developed an increased productivity as a composer, suggesting that a certain psychological stress set Bruckner into a state of internal tension which worked in the sense of stimulating his inspiration - i.e. , the creative process in him intensified. However, this excessive deployment of composing activity was accompanied by an increasingly intensified claim on his nervous system and led (exercised over a long period) to his psychological-mental and physical overwork. The addition of the pressure to cope (such as is exercised by a situation characterized by multiple stresses) would then mean an increase in the already existing tension, to which the structure of his personality reacted with an irritation that, in the end, actualized the existing potentiality for compulsive dynamics. This increasing valence and intensity in the awareness

of pressing compulsive ideas (sometimes also ideas of persecution) began increasingly to fix themselves on his attention. Once the 1st crisis was surmounted and, therefore, abating, then the compulsive ideas lost their central presence, and questions and problems of composing returned again to the focus of his attention. In the degrees to which the progression of his ideas managed to take the direction of composing, his consciousness showed itself (as attention can always only turn to a content) once again capable of strong defence against « incidences of disorder ». In the creative act (which takes place as an act of self-transcendence in a condition of highest possible concentration on something that lies outside the person) , Bruckner blanked-out the incident of disorder from his consciousness. Bruckner himself, at the beginning of the cited conversation with Theodor Helm, bore witness to this, when he addresses the personal inner moment of creation of the « Benedictus » of the Mass in F minor as that in which having been close to « madness » , he had « found himself again » .

If one integrates the tendency of traits in Bruckner's personality towards disturbance, something over-exposed in the course of my exposition, into his complete personality, then that part is dominant which (at the demand of his creative potential) by self-regulation restored his inner balance.

If, in my remarks, definite personality traits of Bruckner's receive extreme exposure, so that the picture of Bruckner shifts to a certain deviation from the norm, it is not the basis of a new theory whereby a certain deviation of this or that sort attests or denies Bruckner genius. Nevertheless, I make a plea for this « deviation » and would like my remarks to be understood in the sense of the title of a book :

« Plea for a Measure of Abnormality » . (35)

Notes

(1) August Göllerich / Max Auer. « Anton Bruckner : ein Lebens- und Schaffens-Bild » , Band III/1 ; page 473.

(2) Ibid. , page 473.

(3) 24 April 1876 : date of the inaugural lecture.

(4) August Göllerich / Max Auer. Band III/1 ; page 293 f.

(5) Max von Oberleithner. « Meine Erinnerungen an Anton Bruckner » , Regensburg (1933) ; page 60.

(6) Newspaper article of unknown origin from Heinz Ortner. « Der Mühlviertler » (25 July 1946) .

(7) August Göllerich / Max Auer. Band III/1 ; page 403.

(8) Ibid. , page 400 f.

(9) Ibid. , page 405 f.

(10) Max von Fleischanderl. « Die Wasserheilstätte Kreuzen in Oberösterreich » , Wien (1887) .

(11) George Miller Beard. « Neurasthenia or nervous exhaustion » , in : Boston Medical and Surgical Journal, No. 79 (1869) ; pages 217-221.

(12) Emil Kraepelin. « Psychiatrie. Ein kurzes Lehrbuch für Studierende Aerzte » , Leipzig (1887) ; page 374.

(13) Ibid.

(14) Ibid. , page 377.

(15) World Health Organisation. 10th Revision of the International Classification of Diseases, Chapter V (F) , Bern-Göttingen-Toronto (1991) .

(16) World Health Organisation. « EST : Internationale Klassifikation psychischer Störungen ICD-10 » , edited by H. Dilling ; W. Mombour ; M. H. Schmidt, Chapter V (F) , Bern-Göttingen-Toronto (1991) ; page 19.

(17) Ibid.

(18) The category neurasthenia is still incorporated in ICD-10 in the sense cited, but is no longer considered in other classification systems.

(19) Franz Gräflinger. « Das Freundschaftsverhältnis Bruckner-Waldeck » , in : Franz Gräflinger. « Anton Bruckner - Bausteine seiner Lebensgeschichte » , Munich (1911) ; pages 114-117 (here, page 116) .

(20) August Göllerich / Max Auer. Band III/1 ; page 402.

(21) Ibid. , Band IV/2 ; pages 564-567.

(22) Friedrich Eckstein. « Alte unnennbare Tage ! » - « Erinnerungen aus sieben Lehr- und Wanderjahren » , Wien (1936) ; page 168.

(23) Sven Olaf Hoffmann and Gerd Hochapfel. « Einführung in die Neurosenlehre und Psychomatische Medizin » , Stuttgart (1987) ; page 98.

(24) Oberleithner. Opus citatum, page 55 f.

(25) Ernst Decsey. « Bruckner - Versuch eines Lebens » , Berlin (1919) ; page 110.

(26) Eckstein. Opus citatum.

(27) Friedrich Klose. « Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachten », Regensburg (1925) ; page 12 f.

(28) Eckstein. Opus citatum ; page 147 f.

(29) Othmar Wessely. « Der junge Bruckner » (Lecture manuscript) . August Göllerich / Max Auer. Band IV/2 ; page 574.

(30) Ibid.

(31) Oberleithner. Opus citatum ; page 58.

(32) Ibid. , page 60.

(33) Klose. Opus citatum ; page 40.

(34) August Göllerich / Max Auer. Band III/1 ; page 455 f.

WAB 28 : Messe n° 3

Bruckner had only just been declared healthy and discharged when, on **14 September 1867** (the Festival of the exaltation of the cross) , he began with the composition of the 3rd of his great Masses, that in F minor (**WAB 28**) , a commission from the Vienna Court Orchestra.

...

14 septembre : Fête de l'exaltation de la Sainte-Croix. Cette fête s'appelle en grec ancien : "Ἐξωσις τοῦ Τιμίου καὶ ζωοποιού Σταυροῦ" Exaltation de la précieuse et vivifiante Croix » , et en latin : « Exaltatio Sanctæ Crucis » .

Selon une tradition largement répandue, la Vraie Croix fut découverte en 326 par Sainte-Hélène, mère de l'Empereur Constantin le Grand, lors d'un pèlerinage qu'elle fit à Jérusalem. Par ordre d'Hélène et de Constantin, l'église du Saint-Sépulcre fut bâtie sur le lieu de la découverte. L'église, conservant une portion de la Croix, fut consacrée 9 ans plus tard. Une légende raconte qu'en 614, cette relique fut dérobée et emportée par les Perses. Reconquise en 618 par l'Empereur byzantin Héraclius, elle fut d'abord rapportée à Constantinople puis renvoyée plus tard à Jérusalem.

La date de la fête commémore la consécration de l'église du Saint-Sépulcre en 335. Ce fut alors une fête de 2 jours : l'église fut consacrée le **13 septembre** ; la relique de la Croix fut extraite de l'église le **14 septembre** et présentée à

l'adoration des fidèles.

Dans le rite de l'Église catholique romaine, le clergé arbore des habits sacerdotaux de couleur rouge le jour de la Sainte-Croix. Si ce jour est un dimanche, les lectures habituelles de la messe des dimanches sont remplacées par des lectures spéciales.

...

Juillet 1867 : The « Norddeutscher Bund » (North German Confederation) is transformed from simply a military alliance into a Federal State with a constitution, and will be the building block of the German Empire, 4 years later.

The 42 year old Johann Strauß, Junior, composes « The Beautiful Blue Danube » , still the most popular waltz ever written.

The 48 year old Franz von Suppé composes his Operetta, « Banditenstreiche » (The Jolly Robbers) .

The 20 year old Robert Fuchs gives a performance of a Symphony for his graduation from the Vienna Conservatory.

Au mois d'**août**, le patient Bruckner se sentait déjà mieux.

Le **14 septembre 1867**, en guise d'action de grâce à Dieu pour son rétablissement rapide, Bruckner poursuit la composition de sa Messe n° 3 en fa mineur pour quatuor vocal (SATB) , chœur, orchestre - 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes (si bémol et la) , 2 bassons, 2 cors (fa et si bémol basse) , 2 trompettes en do, trombones (ATB) , timbales, cordes - et orgue ad libitum (**WAB 28**) ; une commande de la Cour Impériale pour la « Hofkapelle » . Le 19 octobre, il complète le Kyrie ; le 27 novembre, le Credo ; août 1868, le « Sanctus » et l' « Agnus Dei » . Le jour de Noël, après une heure de dévotion ardente, il trouve l'inspiration pour son « Benedictus » .

Dans l'œuvre brucknérienne, la Messe n° 3 est relativement « précoce » car sa composition se situe à l'orée des années 1867-1868, c'est-à-dire, peu de temps après l'achèvement de la Ire Symphonie. (À la fin de cette période, Bruckner donne des conférences au Conservatoire de Vienne.) Au niveau compositionnel, cette partition est un exemple hors pair de Maîtrise de l'écriture. Influencée par la polyphonie d'un Palestrina, elle cite le Chant Grégorien mais elle digère également les influences de la musique religieuse académique de son époque tout en s'ouvrant aux harmoniques wagnériennes.

Comme la Messe en ré mineur (**WAB 27**) , de 4 ans antérieure, cette grande œuvre sacrée recourt à un quatuor mixte de solistes (SATB) , à un chœur mixte, un orgue et un grand orchestre. Elle va déclencher l'horreur des Céciliens, pour lesquels Bruckner avait composé sa 2e Messe en mi mineur. Mais celle en fa se veut la plus imposante de toutes. De forme Classique, mais imprégnée d'une nouvelle vitalité et d'un profond mysticisme religieux, elle met en musique le texte familial avec un engagement total. Création à Vienne, le 16 juin 1872, à l' « Augustinerkirche » sous la direction de Bruckner. Création en concert de la dernière version à Vienne, le 23 mars 1893, sous la direction du chef Franz

Schalk.

Composée en 1867-1868 ; révisions en 1876-1877, 1881, 1890-1894.

Durée approximative : 58 minutes.

Après son achèvement à la fin de 1868, Anton Bruckner retravaillera sur sa Messe ; non pas les parties chorales mais la partie instrumentale. Plusieurs versions seront entreprises dont celles de 1876-1877 et 1881-1883.

Le « Requiem » de Mozart fascinera Bruckner tout au long de sa vie. Elle servira de baromètre à ses propres oeuvres sacrées. Lors de la révision de la Messe en fa mineur, en 1877, Bruckner fera directement référence au « Requiem » pour justifier ses propres techniques de composition.

En fait, aux yeux de plusieurs, la version de 1881-1883 représente le véritable point de départ.

N'étant pas encore totalement satisfait du résultat, Bruckner va de nouveau la réviser entre 1890 et 1893 ; cette fois, avec l'aide d'un de ses élèves, Franz Schalk. Ce dernier va en profiter pour retoucher, ici et là, la dynamique et l'instrumentation (comme l'intervention des timbales et des cuivres) afin d'augmenter l'impact des moments forts.

En 1894, Anton Bruckner apporta des modifications à la version de Josef Schalk, chez l'éditeur Ludwig Döblinger. Le responsable de la publication, Max von Oberleithner, va respecter les interventions du Maître sur la partition.

1^{re} édition : D 1866, Max von Oberleithner, édition Ludwig Döblinger, Vienne (1894) .

UE 7049, Universal-Edition, Vienne (vers 1921) .

Révision de la 1^{re} version (1894) :

UE 7049, Josef Venantius von Wöb, Ernst Eulenburg (II) , Universal-Edition, Vienne.

Ernst Eulenburg (961) , édition Josef Venantius von Wöb.

EE 4436, Josef Venantius von Wöb, édition Ernst Eulenburg (961) ; avant-propos de Adolf Aber.

UE 7049, Josef Venantius von Wöb, Universal-Edition, Vienne (7049) .

Fidèle à lui-même, le musicologue Robert Haas va réaliser une version de type « hybride » à partir de la version de 1881-1883 en y incluant des éléments de la 1^{re} version (1868) et de l'ultime révision (1893) . Il procédera de la même façon pour les 2^e et 8^e Symphonies.

AGA (Alte Gesamtausgabe) : XIV, Brucknerverlag, édition Robert Haas (1944, 1952) ; sur la page-titre : « Originalfassung » .

Leopold Nowak reprend en grande partie l'édition de Robert Haas tout en rajoutant des modifications faites entre 1890 et 1893, à l'exception d'une coupure dans le Gloria, autorisée par Bruckner, qui sera ignorée pour des raisons polygraphiques. Dans le Credo, la version de 1893 s'écarte considérablement de celle de 1883.

La mouture du spécialiste de Bruckner, Paul Hawkshaw, nous propose des éléments originant de 2 versions, celles de 1883 et de 1893. Elle exprime les dernières volontés du Maître.

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : XVIII, édition Leopold Nowak (1960) ; nouvelle édition : Paul Hawkshaw (2005) .

Version révisée (1881) :

Breitkopf et Härtel (3624) , édition Robert Haas (1944) .

EE 6527, Ernst Eulenburg (961) , édition Hans Ferdinand Redlich (1967) .

Révision de la version révisée (1881) :

NGA (« Neuen Gesamtausgabe ») : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVIII, Musikwissenschaftlicher Verlag, édition Leopold Nowak (1960) .

La 1^{re} exécution de la Messe en fa, prévue à la chapelle de la « Hofburg » pour le 10 février 1869, est retardée. Suite à la répétition désastreuse de janvier (seulement 2 membres de l'Orchestre vont se présenter) , le Philharmonique de Vienne refuse de l'inclure à son programme, la jugeant trop difficile : en clair, les musiciens considèrent le compositeur comme fou. Le chef Johann Herbeck, découragé, dira à Bruckner :

« Vous savez que Wagner a fait une erreur avec son Tristan et moi avec ma Symphonie en si bémol. Ne pouvez-vous pas tout simplement admettre que vous avez aussi fait une erreur avec cette Messe ? »

Malgré ce dur commentaire, le compositeur était déterminé à donner, à ses propres frais, une 1^{re} exécution de la 3^e Messe en fa mineur qui méritait, selon lui, d'être entendue.

En 1872, Johann Herbeck aura les mêmes appréhensions face à l'œuvre. Après la dernière répétition, il demandera à Bruckner de la diriger lui-même. Le compositeur avait engagé le Philharmonique au coût de 300 florins (« Gulden ») ; ce qui représente environ 8 mois de salaire pour un professeur de contrepoint. La 1^{re} représentation aura lieu le 16 juin 1872 à la Chapelle Impériale de Saint-Augustin (l' « Augustinerkirche ») avec Bruckner à la tête de l'Orchestre de la Cour. L'événement s'avérera un vif succès. Dans sa critique, Eduard Kremser encensera le talent de Bruckner qui s'est manifesté « d'une façon tout à fait significative » . (Une plaque commémorative orne aujourd'hui l'église pour

rappeler cet événement.)

Franz Liszt fera aussi l'éloge de la pièce. Même le chef Johann Herbeck changera d'opinion à propos de l'œuvre. La critique favorable d'Eduard Hanslick (même s'il a déclaré que l'œuvre lui rappelait, à certains égards, du Wagner et la « Missa solemnis » de Beethoven) valait, à elle seule, le coût de l'investissement ! Comme pour toutes ses œuvres majeures jusqu'alors, Anton Bruckner dirigea lui-même cette création : depuis ses débuts, soulignons-le, son activité secondaire de chef de chœur l'amena, maintes fois, à paraître dans la vie musicale « séculière » .

Dans certaines représentations ultérieures de la 3e Messe, Bruckner sera à la tribune de l'orgue plutôt que sur le podium. Le 23 mars 1893, la 1re exécution en concert sera donnée à Vienne sous la direction de Josef Schalk. Et lors d'une représentation en novembre 1893, Johannes Brahms applaudit avec tant d'enthousiasme que Bruckner est personnellement venu le remercier.

La Messe débute paisiblement par une figure descendante de 4 notes qui domine le « Kyrie » et réapparaît comme motif unificateur dans d'autres parties de l'œuvre ; la réticence de cet humble appel à la miséricorde divine n'exclut cependant pas les points culminants et les instants de ferveur. Le « Christe eleison » qui suit emploie 2 thèmes principaux : une octave descendante et une phrase plus lyrique confiée à la voix de soprano ; les envolées du violon solo rappellent le « Benedictus » de la « Missa solemnis » de Beethoven.

Le « Gloria » et le « Credo » constituent le cœur de la Messe. D'un esprit proche du « Te Deum » et du « Psaume 150 » , ils proclament un triomphant ut majeur mais ne sont pas, bien sûr, dénués d'incursions modulantes dans d'autres tonalités et de changements d'humeur transitoires, dictés par le texte. Tous 2 furent conçus dans les grandes lignes de la forme Sonate, avec matériau contrastant, développement et reprise ; et tous 2 s'achèvent par des fugues massives. Les thèmes initiaux sont enracinés dans le chant grégorien, à l'instar de la mélodie présente dans le « Sanctus » , aux mots « Pleni sunt caeli et terra gloria tua » .

Le « Sanctus » , le plus court mouvement, possède un ton similaire à celui du « Christe eleison » du « Kyrie » et use de l'octave descendante. L' « Hosanna » est répété à la fin du « Benedictus » suivant, dont la seconde mélodie, introduite par la voix de basse, est reprise dans l'Adagio de la 2e Symphonie et a fort bien pu influencer Gustav Mahler dans sa 4e Symphonie. L' « Agnus Dei » fait librement appel à un matériau antérieur, reprenant les idées principales du « Kyrie » et le sujet de la fugue du « Gloria » , qui véhicule désormais les mots « dona nobis pacem » . La phrase finale du thème du « Credo » apparaît en augmentation et, dans les 2 dernières mesures, un hautbois solo, accompagné par des cordes pianissimo sur un discret roulement de timbale, joue une version en mode majeur du motif avec lequel l'œuvre entière débute.

...

Pour la plupart des mélomanes, Bruckner est d'abord et avant tout compositeur de Symphonies - ces magnifiques, longues et vastes constructions sonores. Mais, en fait, il est l'auteur d'un nombre bien plus considérable d'œuvres chorales sacrées. On en compte près de 80, qui comprennent : 5 Messes (incluant 2 œuvres de jeunesse, non

numérotées) , I « Te Deum » , I « Requiem » , I « Magnificat » , des Psaumes, des Motets et autre pièces diverses, dont plusieurs sont brèves, a cappella, et pour chœurs de voix d'hommes. Mais qu'elles soient exclusivement orchestrales, purement chorales, ou une combinaison des 2, presque toutes ses œuvres révèlent une profonde croyance en Dieu. On raconte qu'il avait l'habitude de s'agenouiller en prière au beau milieu des cours qu'il donnait lorsqu'il entendait sonner les cloches de l' « Angelus » . Ernst Décsey, l'un de ses biographes, l'appelait : « le Ménestrel de Dieu » . Le plus sincèrement du monde, Bruckner a déjà demandé :

« Si je n'étais pas vraiment religieux, comment aurais-je pu composer le “ Credo ” de ma Messe en fa mineur ? »

Kurt Pahlen offre l'une des meilleures réflexions à propos de l'esprit de la musique de Bruckner quand il écrit :

« Pour se former une image juste de Bruckner, on doit l'imaginer au grand orgue de la splendide abbaye Baroque de Saint-Florian, dirigeant solennellement et librement un gigantesque océan de sonorités, Maître de ressources instrumentales illimitées dont il fait une imposante et brillante louange au Très-Haut. Bruckner est inhumé directement en bas de son cher orgue, dans la crypte de cette abbaye, loin du monde, mais près de Dieu. »

La Messe n° 3, sa plus longue œuvre chorale et donc adéquatement sous-titrée « Grande Messe » , en raison de sa durée d'une heure, est écrite relativement tôt au cours de sa carrière (1867-1868) , entre ses 2 Ires Symphonies (« relativement » tôt, parce que tout en étant en fin de quarantaine, il n'avait composé que peu d'œuvres majeures jusqu'à quelques années auparavant) . Il compose cette Messe après avoir souffert d'une grave dépression en 1867. Comme Mozart à Salzbourg, près d'un siècle auparavant, Bruckner se sent piégé dans la ville provinciale de Linz, où il occupe le poste d'organiste. Il répond au magnétisme de la Mecque mondiale de la musique, Vienne, où il s'installe à l'automne de 1868 pour occuper un poste de professeur au Conservatoire. Cette Messe, la dernière œuvre qu'il aura composée à Linz, est créée 4 ans plus tard en l'église des Augustins, à Vienne. Bruckner y est profondément attaché parce que, selon lui, c'est seulement en travaillant à ses esquisses qu'il aura évité de sombrer dans la folie lors de sa dépression (il aurait même envisagé le suicide, geste absolument terrible pour un fervent catholique) . Pour lui, elle représente une bouée de sauvetage et il la conçoit comme une sorte de remerciement pour son rétablissement. La grandeur de la conception, la solennité du sujet, les nobles passages pour chœur et orchestre, les solos chantés superbement intimes et les contrastes dans les différents registres sont autant d'éléments qui contribuent à l'impact de l'un des monuments de l'art musical sacré du 19e siècle.

Le « Kyrie » , humble supplication de pitié, comporte 3 parties. Il commence par un motif lentement descendant de 4 notes, qui reviendra à plusieurs reprises dans les sections extrêmes du « Kyrie » et ailleurs dans la Messe, comme élément unificateur. Les voix solistes font leur Ire entrée dans l'épisode central (« Christe Eleison ») . Un saut d'octave descendant constitue ici le motif fédérateur qui ré-apparaîtra lui aussi. Le « Gloria » et le « Credo » comprennent plusieurs sections. Dans certaines Messes, ces sections sont séparées par des pauses, dans d'autres, comme c'est le cas ici, elles sont jointes. Le « Gloria » débute en majestueux do majeur - bien loin de la tristesse du « Kyrie » en fa mineur. La section finale du « Gloria » consiste en une magnifique double fugue.

Le « Credo » , de loin la plus longue section de l'œuvre, débute lui aussi par une splendide exclamation en do

majeur, ponctuée de vigoureuses affirmations de la part des trompettes et des percussions. Aux mots « Et incarnatus est », la musique se fait subitement calme et intime. La tonalité passe au lointain mi majeur, et l'écriture ressemble presque à de la musique de chambre. Avec, en arrière-plan, un accompagnement doucement rythmé de la part des vents, le violon solo et l'alto solo tissent de délicates arabesques, tandis que le ténor soliste (« misterioso ») annonce le miracle de l'incarnation du Christ par l'intervention du Saint-Esprit. « Et resurrexit » évoque clairement l'ouverture du tombeau et l'ascension au ciel. Comme le « Gloria », le « Credo » se termine par une double fugue sur les paroles « Et vitam venturi ». L'élan de la fugue est constamment interrompu par de joyeux « Credo, credo ».

Dans le « Sanctus », la tonalité revient en fa bien qu'il s'agisse maintenant du fa majeur (pas mineur). Le climat est feutré jusqu'au soudain fortissimo sur les mots « Dominus Deus Saboth ». Comme il se doit, l'épisode du « Hosanna » est joyeux et énergique.

Le « Benedictus » amène une autre tonalité fortement associée, celle du la bémol majeur (la relative de fa mineur), souvent utilisée dans la musique calme et introspective. Le « Hosanna » répété mène le mouvement à une tonitruante conclusion.

Dans l'« Agnus Dei », la tonalité revient au fa mineur (absent depuis le « Kyrie »), et au climat profondément respectueux du « Kyrie ». Mais Bruckner ne termine pas sa « Grande Messe » en fa mineur dans cette tonalité mais plutôt en fa majeur, lorsque chœur et orchestre s'unissent dans la prière « Dona nobis pacem ». Le dernier son que nous entendons provient du hautbois qui entonne ce prépondérant motif descendant de 4 notes énoncé au début de la Messe, une heure plus tôt.

...

WAB 28 (1867-1868) : Mass No. 3 in F minor for vocal quartet (SATB), mixed choir (sopranos, altos, tenors, and basses), large orchestra (2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets in B-flat and A, 2 bassoons, 2 horns in F and B-flat basso, 2 trumpets in C, alto, tenor and bass trombones, timpani, strings) and organ ad libitum serving 1st of all to accentuate significant passages, in order to increase their sound brightness. A setting of the Mass ordinary. Composed in 1868; revised in 1876, 1877, 1881-1883, 1890-1893 (Schalk).

Bruckner's Symphony No. 2 quotes both the « Kyrie » in its Finale, and the « Benedictus » in its Adagio.

The Adagio of Symphony No. 9 quotes also the « Kyrie » as a dolente call by the oboe.

Total duration : about 62 minutes.

1st Edition : Ludwig Döblinger (1894) ; revised by Josef Schalk.

Re-edition : Josef Venantius Wöb (1863-1943), Universal-Edition, Vienna (1924).

Robert Haas edition (1944, 1952) .

Leopold Nowak edition (1960) .

Hans Ferdinand Redlich, Eulenburg (1967) .

Paul Hawkshaw new edition (2005) .

In the current « Gesamtausgabe » by Paul Hawkshaw, the 2 versions that Bruckner considered to be the definitive ones, those of 1883 and 1893, are presented, so that the performers are provided with the opportunity to choose between the 2 versions. There is, as yet, no edition available of the original version of 1868.

Bruckner made 4 successive revisions of the work, in 1876, 1877, 1881 and from 1890 to 1893. The 1st edition was published in 1894, but it contained « numerous spurious performance directions and articulations as well as massive re-orchestration, particularly of the winds » . Bruckner was angry when he saw it in print, and annotated instances of parallel octaves which he had eliminated in his own revisions. In 1944, Robert Haas put-out an edition as part of the « Gesamtausgabe » , which was superseded by Leopold Nowak's edition of 1960 and, again, more recently by Paul Hawkshaw's of 2005. These 3 editors had access to various manuscripts and contemporary copies. Hans Ferdinand Redlich, on the other hand, did not for his Eulenburg Edition, and complained of being denied access by Nowak. Bruckner indicated bars 170-179 of the « Gloria » (a part of the last « Miserere nobis ») as optional. As yet, these 10 bars were recorded by only a few conductors.

After the 1867 success of Bruckner's Mass No. 1 in D minor, he was commissioned « to write a new Mass for the Burgkapelle » . Bruckner wrote the 1st version between the months of September 1867-1868, in Linz (just before his move to Vienna) ; he made slight revisions, in 1877 and 1881, in preparation for performances at the « Hofkapelle » , mainly to address « difficulties of execution » but also to take into account what he had learned from studying Mozart's « Requiem » , correcting some instances of parallel octaves if not justified by Mozart's example. In the 1890's, Bruckner was still revising the work, but there were very little changes made to the vocal parts after 1868.

The composer dedicated the piece to « Hofrat » Anton Ritter von Imhof-Geißlinghof, at « the last minute » . Leopold Nowak, however, believed that the piece was actually dedicated to conductor Johann Herbeck.

The quartet of vocal soloists consists of a soprano, an alto, a tenor, and a bass, while the choir consists of sopranos, altos, tenors, and basses. The Orchestra consists of 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets in B-flat, 2 bassoons, 2 horns in F, 2 trumpets in C, alto, tenor and bass trombones, timpani, and strings, and organ ad libitum. « The organ serves 1st of all to accentuate significant passages, in order to increase their sound brightness. »

The « Gloria » starts-out with the words « Gloria in excelsis Deo » and the « Credo » with the words « Credo in unum Deum » sung by the whole choir, rather than intoned in Gregorian mode by a soloist, as in Bruckner's previous Masses. The setting is more Symphonic than that of the Mass No. 1, with a larger contribution of the soloists.

The work is divided into 6 parts :

Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei.

« Kyrie » : Moderato in F minor.

« Gloria » : Allegro in C major.

« Credo » : Allegro in C major.

« Sanctus » : Moderato in F major.

« Benedictus » : Allegro moderato in A-flat major.

« Agnus Dei » : Andante in F minor veering to F major.

Whereas the « Gloria » ends with a fugue in all Bruckner's Masses, in Mass No. 3, as in his previous « Missa solennis » , the « Credo » also ends with a fugue, a « Classical feature » . In this fugue, the next voice entry is preceded by the acclamation « Credo, credo » . The theme of the « Agnus Dei » has some reminiscence of that of the « Missa solennis » . The « Dona nobis » resumes the theme of the « Kyrie » in major mode, and recalls the fugue subject of the « Gloria » and the last phrase of the « Credo » .

The 1st rehearsals, conducted by Johann Herbeck at the Court church, the « Augustininerkirche » , took place in 1868 or 1869, but « were badly attended by orchestral players » and were « generally unsuccessful » . Ultimately, Herbeck found the Mass « too long and unsingable » . After various delays, the Mass was finally premiered, on June 16, 1872, at the « Augustinerkirche » , with Bruckner himself conducting. Herbeck changed his opinion of the piece, claiming to know only 2 Masses : this one and Beethoven's « Missa solennis » . Franz Liszt and even Eduard Hanslick praised the piece. In some later performances, Bruckner was in the organ loft rather than on the podium. At a November 1893 performance of this Mass, Johannes Brahms « applauded so enthusiastically that Bruckner personally thanked him » .

...

It caused horror among the Cecilians for whom he had written his 2nd Mass in E minor, 4 years earlier. But the F minor is his biggest and greatest Mass, Classical in form but injected with a new vitality and a profound religious mysticism, setting the familiar text with total commitment. The composer dedicated the piece at « the last minute » (« Hofrat Imhof ») . Leopold Nowak, however, believed that the piece was actually dedicated to conductor Johann Herbeck. Completed in 1867-1868 and revised in 1876-1867, 1881, 1890-1893. (Franz Schalk version) .

After the 1867 success of Bruckner's Mass No. 1 in D minor, he was commissioned « to write a new Mass for the

Burgkapelle » . He completed the Mass in 1868 but it took several revisions before, in 1881, it reached its « authentic » form. Even then, he was not entirely satisfied. With the help of one of his pupils, Josef Schalk, he revised it further between 1890 and 1893.

Bruckner wrote the 1st version between September's 1867-1868, in Linz (just before his move to Vienna) made slight revisions in 1877 and 1881, in preparation for performances at the « Hofkapelle » , mainly to address « difficulties of execution » but also to take into account what he had learned from studying Mozart's « Requiem » , correcting some instances of parallel octaves if not justified by Mozart's example. In the 1890's, Bruckner was still revising the work, but there were very little changes made to the vocal parts after 1868.

Bruckner made 4 successive revisions of the work, in 1876, 1877, 1881 and from 1890 to 1893. The 1st Edition was published in 1894, but it contained « numerous spurious performance directions and articulations as well as massive re-orchestration, particularly of the winds » . Bruckner was angry when he saw it in print, and annotated instances of parallel octaves which he had eliminated in his own revisions. In 1944, Robert Haas put-out an edition as part of the « Gesamtausgabe » , which was superseded by Leopold Nowak's edition of 1960 and, again, just recently by Paul Hawkshaw's of 2005. These 3 editors had access to various manuscripts and contemporary copies. Hans Ferdinand Redlich, on the other hand, did not for his (Ernst) Eulenburg Edition, and complained of being denied access by Nowak. Bruckner indicated bars 170-179 of the « Gloria » (a part of the last « Miserere nobis ») as optional. As yet, these 10 bars were recorded by only a few conductors.

The 1st rehearsals, conducted by Johann Herbeck at the « Augustinerkirche » , took place in 1868 or 1869, but « were badly attended by orchestral players » and were « generally unsuccessful » . Ultimately, Herbeck found the Mass « too long and unsingable » . After various delays, the Mass was finally premiered on June 16, 1872, at the « Augustinerkirche » , with Bruckner himself conducting. Herbeck changed his opinion of the piece, claiming to know only 2 Masses : this one and Beethoven's « Missa solennis » . Franz Liszt and even Eduard Hanslick praised the piece. In some later performances, Bruckner was in the organ loft rather than on the podium. At a November 1893 performance of this Mass, Johannes Brahms « applauded so enthusiastically that Bruckner personally thanked him » .

The work is divided into 6 parts :

« Kyrie » - Moderato, in F minor. Bruckner's Symphony No. 2 quotes both the « Kyrie » in its Finale, and the « Benedictus » in its Adagio. The Adagio of Symphony No. 9 quotes also the « Kyrie » as a dolente call by the oboe.

The « Gloria » starts-out with the words « Gloria in excelsis Deo » and the « Credo » with the words « Credo in unum Deum » sung by the whole choir, rather than intoned in Gregorian mode by a soloist, as in Bruckner's previous Masses. The setting is more Symphonic than that of the Mass No. 1, with a larger contribution of the soloists.

Whereas the « Gloria » ends with a fugue in all Bruckner's Masses, in Mass No. 3, as in his previous « Missa solennis » , the « Credo » also ends with a fugue, a « Classical feature » . In this fugue, the next voice entry is preceded by the acclamation « Credo ! Credo ! » . The theme of the « Agnus Dei » has some reminiscence of that of the « Missa

solemnis » . The « Dona nobis » resumes the theme of the « Kyrie » in major mode, and recalls the fugue subject of the « Gloria » and the last phrase of the « Credo » .

Gloria - Allegro, C major.

Credo - Allegro, C major.

Sanctus - Moderato, F major.

Benedictus - Allegro moderato, A-flat major.

Agnus Dei - Andante, F minor veering to F major.

The Mass begins quietly with a descending 4 note figure which dominates the « Kyrie » and reappears as a unifying motif in other parts of the work ; the reticence of this humble plea for divine mercy does not, however, preclude climactic points and moments of fervour. The « Christe eleison » which follows employs 2 main ideas : a falling octave and a more lyrical phrase entrusted to the soprano soloist ; the soarings of the solo violin recall the « Benedictus » of Beethoven's « Missa solemnis » .

The « Gloria » and « Credo » form the central core of the Mass. Close in spirit to the « Te Deum » and the « Psalm 150 » , they proclaim a triumphant C major, though not, of course, without modulatory excursions to other keys and transient changes of mood dictated by the text. Both were conceived in the general terms of Sonata form, with contrasting material, development and reprise ; and both finish with massive fugues. The opening themes are rooted in Gregorian chant, as is the melody in the « Sanctus » at the words « Pleni sunt caeli et terra gloria tua » .

The shortest movement is the « Sanctus » , similar in mood to the « Christe eleison » of the « Kyrie » and making use of the falling octave. The « Hosanna » is repeated at the close of the ensuing « Benedictus » , whose 2nd melody, introduced by the bass soloist, is quoted in the Adagio of the 2nd Symphony and may well have influenced Gustav Mahler when he was working on his 4th. The « Agnus Dei » draws freely on earlier material, recalling the main ideas in the « Kyrie » and the fugue subject from the « Gloria » which now carries the words « dona nobis pacem » . The final phrase of the « Credo » theme appears in augmentation and in the last 2 bars a single oboe, accompanied by pianissimo strings over a discreet rumble on a kettle drum, plays a major key version of the motif with which the whole work began.

...

The quality which most powerfully characterizes Anton Bruckner's music is its religious mysticism. Not only the Sacred choral works but also the Symphonies which form the bulk of his output display a religiosity which is not grafted on but deeply ingrained. The son and grandson of humble village school Masters, brought-up in the Roman Catholic tradition, his faith was sincere and unquestioning, and the inscription he placed at the head of the Mass in D minor,

« Omnia ad majorem Dei gloriam » (All to the greater glory of God) was a heartfelt expression of his dedication to the Almighty.

Including the early « Requiem », Bruckner completed 7 Masses, culminating in the great settings of the 1860's : the D minor, E minor and F minor. The D minor and F minor Masses are natural successors to the Classical settings of Franz-Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart, conceived symphonically and with the orchestra allotted a prominent role. It was from Haydn and Mozart that Bruckner learned the cyclic principle in which the final « Agnus Dei » recalls material from the earlier movements. From his beloved Franz Schubert, he acquired lyricism and lush harmony, while his innate sense of the monumental and his grounding in the counterpoint of Johann Sebastian Bach equipped him perfectly to write music on the grandest scale. Liszt and Wagner, also, were influences, the one chiefly in matters of thematic development, the other in melodic and harmonic innovations and the size and use of the orchestra. There is no fundamental difference between the form and texture of Bruckner's Symphonies and that of the more substantial of his choral works, and there are similarities of thematic contour and cross-quotations between the 2. It was not until the age of 40, when he wrote the D minor Mass, that Bruckner showed conclusive signs of artistic maturity. Asked why it had taken him so long to achieve such a bold, personal style, he replied :

« I didn't dare before. »

It had taken an introduction to the music of Richard Wagner to release his individuality.

From 1861, Bruckner had studied under Otto Kitzler, a German cellist and conductor, gaining a thorough grounding in the counterpoint of Palestrina and for the 1st time hearing some Franz Liszt and Richard Wagner. Kitzler's production of « Tannhäuser » bowled him over, and when he visited Munich for the premiere of « Tristan und Isolde » and met Wagner in person, his joy was complete. Then, in 1867, tragedy struck. Bruckner had long suffered from extended bouts of depression, combined with an almost pathological self-doubt and an irresistible impulse to accumulate strings of unnecessary qualifications. He developed the clinical condition of numeromania : a compulsive urge to count objects of all descriptions for no apparent reason. He was admitted to a sanatorium at Bad Kreuzen where he underwent a course of treatment lasting several months. It was in thanksgiving for his restoration of health that he set to work on the Mass No 3 in F minor which occupied him for exactly a year from September 1867.

...

It may have been the many years of carrying an excessive work load, rigorous musical studies, the deaths of loved ones and friends, disappointments in love, or all of these factors which plunged the 43 year old Anton Bruckner into a state of depression. This culminated with the composer entertaining thoughts of suicide. However, after a successful period of treatment at the sanatorium at Bad Kreuzen, in 1867, the devout composer began to compose his 3rd setting of the Mass, as an act of thanksgiving for the restoration of his mental health. Indeed, there are moments in this great sacred work which seem to hint at human crosses borne in step with the service.

Although all of Bruckner's Masses (in addition to the numbered 3, there are the « Requiem » and the little

« Windhaag Mass ») have much in them to admire, the 3rd in F minor is undoubtedly the crown of this section of his output. Contemporary with the 1st Symphony, this is Bruckner's one Mass in his mature idiom and represents an application of Symphonic technique to the ceremony central to the composer's faith. The Mass opens with the « Kyrie » , ushered in by a brooding descending string motive in F minor ; at the « Christe » of that section relief comes when the music shifts to major ; a verbatim premonition of the violin solo of the « Te Deum » is noteworthy. The somber mood returns to close the section. The following « Gloria » , however, is buoyant in brilliant C major, cast in Sonata form, and also features a colossal double fugue, joyful and martial in spirit. The extrovert spirit continues in the immense « Credo » , that section highly-varied in texture and dynamics. Particularly effective are the chorale-like accompaniments in the brass, serving as a sonorous backdrop for the vocalists. Many of Bruckner's familiar clerical cadences (best-known, after all, through his secular works) appear in this section. At the words « Et resurrexit » , the music becomes almost barbaric in its jubilation. An impressive pause precedes the remarkable closing segment, punctuated by robust cries of « Credo ! Credo ! » . By contrast, the following « Sanctus » is serene, making a Symphonic link by quoting material from the opening section, and then flares-up to the vigorous « Hosanna » . The 5th section, « Benedictus » , begins with a sensitive string prelude much like the Sinfonia of early Oratorios and is followed by a melody passed from contralto to soprano to tenor ; there is a reprise of the joyous « Hosanna » . The final « Agnus Dei » returns to the opening key of F minor. From another Sinfonia-like opening, a tragic theme emerges and is picked-up by the chorus. The tonality shifts to the parallel major at the words « Dona nobis pacem » and material from the « Kyrie » reappears, further solidifying the Symphonic link. The music evolves into a deliberate but triumphant march based on a carillon-like motive. References to the « Gloria » and « Credo » appear one last time before Bruckner's greatest Mass draws to a tranquil close.

...

The great Mass No. 3 in F minor by Anton Bruckner was also composed during a transitional period. For years, Bruckner had become increasingly uncomfortable in provincial Linz and was considering the possibility of a post in the far more cosmopolitan Austrian capital. He was also anxious to relinquish his position as Linz Cathedral organist. As early as 1861, he complained to his friend Rudolf Weinwurm about the « backwater characters » in Linz. He was hoping for support in his move to Vienna, not only from Weinwurm, who was the University's music director, but also from the Court « Kapellmeister » Johann Herbeck. In February 1867, Herbeck performed Bruckner's Mass in D minor to great success in the « Hofburg » Chapel. This led to a commission from the Court administration for a new Mass.

It was, unfortunately, at this time (spring 1867, when he was at last within reach of his goal) that Bruckner suffered a nervous breakdown, brought on by overwork, depression and his unhappy private life ; the crisis occurred in the wake of a number of unsuccessful marriage proposals. On 8 May, the composer was confined to the cold water sanatorium at Bad Kreuzen for treatment. The therapy helped : by August, Bruckner already felt stable enough to be discharged. But for true healing, he needed music : he needed to compose again. On 14 September, he resumed work on the F minor Mass, which he had begun (strictly against doctors' orders) at Bad Kreuzen. By 19 October, he had completed the « Kyrie » ; by 27 November, the « Credo » . His new lease of life was also apparent in his writing to the Vienna « Hofkapelle » , in October, concerning the organist position. On Christmas Day, « after an hour of ardent devotion » , he suddenly found inspiration for the « Benedictus » and, in its wake, a full recuperation.

In August 1868, Bruckner finished the « Sanctus » and « Agnus Dei », and, by September, his new Mass was ready for performance. It was at that moment that he received the appointment, signed by Johann Herbeck, as Vienna Court organist as well as professor of harmony and counterpoint at the Conservatory of the « Gesellschaft der Musikfreunde ». Yet, the Mass still awaited its premiere : the musicians rejected the work as being too difficult. Even Herbeck told the composer, following a disastrous rehearsal, in January 1869 :

« You know that Wagner made a mistake with his “ Tristan ” and I with my Symphony in B-flat. Couldn't you just admit that you also made a mistake with this Mass ? »

But Bruckner remained convinced of its artistic worth and sought to organize a performance at his own expense. It took place on 16 June 1872, in Vienna's « Augustinerkirche » under his direction, and was a remarkable success.

Bruckner's F minor Mass, which the composer revised 4 times after the premiere (1876, 1877, 1881 and 1890) , has long since taken its rightful place among the most popular choral works of the Romantic period. The orientation of its scoring is to Beethoven's « Missa solemnis », of its harmony to the works of Richard Wagner. Bruckner's employment of Sonata form principles in the « Kyrie », « Gloria » and « Credo » as well as his treatment of its motivic and thematic material place this Mass near the genre of the Symphony. The germinal motif heard at the opening (a meekly descending 4th) returns at nodal points and, now ascending, concludes the work in the « Dona nobis pacem ». Theatrical moments such as the inserted cries of « Credo » and the arresting contrast between the sighing melody of « passus et sepultus est » and the wind fanfares underlining « Et resurrexit » were utterly innovative. The most intimate and probably most personal section, however, is the « Benedictus », that visionary inspiration in warm A-flat major that, according to his own claims, helped Bruckner on Christmas Day of 1867 to achieve a complete recovery. His prayer for inner and outer peace was answered.

...

Like some of the other iconic Symphonic Mass settings of the 19th Century (Beethoven's « Missa solemnis » and Verdi's « Requiem ») , the Mass No. 3 in F minor (1867-1868) by Anton Bruckner seems well suited for the concert hall while perhaps uncomfortably robust when used in an actual Roman Catholic church service. This is not to say that all such large-scale choral-Symphonic sacred works cannot « fit » into a sacred space and be well performed while remaining true to their original religious purpose but the logistics to make this possible can be daunting. A chorus of 150 plus singers, 4 soloists and an orchestra of 80 plus players obviously take-up a lot of room and dominate the space - and the liturgical proceedings. Thus, from the beginning, the option of taking these large religious works to the concert hall for performance was understandable and has now become common.

Essay by Benjamin Marcus Korstvedt

The 1860's was a decisive decade for Anton Bruckner. In 1860, the year he turned 36, he was working in Linz as Cathedral Organist, nearing the end of a 6 year correspondence course in harmony and counterpoint with the Viennese

theorist Simon Sechter, during which time Bruckner did not compose any significant original music. By 1870, he was Professor of Harmony, Counterpoint, and Organ at the Vienna Conservatory (succeeding Sechter who died in 1867), had begun his long period of service as the « Hofkapelle » organist, and was just beginning his difficult and ultimately triumphant career as a pioneering composer of modern Symphonies, in Vienna. In the intervening decade, he spent 2 years studying form and instrumentation with the Linz cellist and « Kapellmeister » Otto Kitzler, made the deeply significant discovery of Richard Wagner's music, composed his 3 great Masses, as well as 3 early Symphonies and a number of smaller choral works, made a tour to Paris and Nancy as organ virtuoso, and spent 3 months in 1867 undergoing a cold-water cure at Bad Kreuzen during the passage of a profound existential crisis.

The 2 works on tonight's program were composed during this decade; the initial version of the 1st Symphony was completed in 1866 and the F minor Mass was begun in 1867, shortly after Bruckner's departure from Bad Kreuzen and the news of Sechter's death, and completed in August of the following year, just before Bruckner permanently relocated to Vienna. These compositions stand at the opposite ends of their respective genres. The 1st Symphony was Bruckner's 1st mature Symphonic work, preceded only by the F minor « Study Symphony » of 1863. (The « Nullte » Symphony in D minor was not composed until 1869.) And while it may not be entirely characteristic of Bruckner's later style, it is the 1st work in which we feel the presence of his distinctive Symphonic voice. Bruckner himself was always fond of this Symphony: he nicknamed it « die kecke Besehl » (an almost untranslatable phrase that has been rendered variously as the « impudent urchin » or the « saucy young thing ») and, late in his life, identified it as his boldest Symphony. The F minor Mass, the last of Bruckner's 5 complete Mass settings, achieves an even greater depth of expressive and musical elaboration than do the great D minor and E minor Masses. A number of modern commentators have suggested that because of its performance demands, its often dramatic rhetoric, and its elaborate structure, the F minor Mass is more suited to the concert hall than the church, but it is worth noting that Bruckner performed the work no fewer than 8 times in sacred settings before it was 1st heard in a concert hall, in 1893.

The 1st Symphony, which is in the 4 movement scheme Bruckner favored, was begun not long after Bruckner 1st attended a performance of a Richard Wagner Opera (« Tannhäuser » in Linz, in 1862), and it seems that the impact of this experience helped inspire Bruckner's decision to shift his musical career away from sacred music and toward the secular work of the Symphony. Bruckner's Wagnerian encounter seems to have left an audible trace in this Symphony. Near the end of the exposition of the 1st movement, following the regular 3rd theme, a new, grandiose theme is intoned boldly and quite unexpectedly by the trombones, beneath the accompaniment of a very distinctive 32nd note figuration in the strings. This theme is immediately restated in a slightly varied guise to open the development section, but then is never heard again. This music, which is unmistakable with the trombones playing a big tune beneath the swirling patterns of the upper-strings, strongly evokes Wagner's setting of the Pilgrims's Chorus in « Tannhäuser », albeit filtered by Bruckner's own Symphonic imagination. This Wagnerian calling card does not seem to have been lost on early observers. In 1865, Bruckner brought the 3 completed movements of the Symphony with him when he traveled to Munich for the 1st performance of « Tristan und Isolde ». While there, he showed them to Hans von Bülow. Bruckner reported that Bülow was delighted by the Symphony's « beautiful ideas » but horrified by the boldness with which Bruckner developed them. As he read through the score, Bruckner recalled:

« Bülow often shouted, “ what Mastery ” followed by, “ how dare you do that ? ” At a trombone passage (surely the

one in question) , Bülow shouted wildly :“ Ha, this is dramatic. ” »

Bruckner replied : « Yes, just so. » .

Other musical highlights of the Symphony include the sturdy treading march of the C minor opening theme, the simple lyricism of the 1st movement's 2nd theme, the bursting energy of the Scherzo, and the telling use of horns and timpani throughout the Symphony. The slow movement is the 1st of Bruckner's great Adagios ; it deploys a very effective chromatic idiom and reaches a memorably aching climax, shortly before its end. The Finale opens with a loud assertive theme (Bruckner once glossed it as : « Here I am ! ») and unfolds into an expansively energetic movement culminating in a large and dynamic C major coda.

The F minor Mass is a grand work scored for 4 vocal soloists, chorus, full Orchestra and (optionally) organ, set in the standard 6 movement scheme : « Kyrie » , « Gloria » , « Credo » , « Sanctus » , « Benedictus » , and « Agnus Dei » . The « Kyrie » is a movement of grave beauty that moves from the quietly reverential opening pages through the more impassioned « Christe » with solo contributions from soprano, bass and violin to a concluding « Kyrie » that, finally, dies away to a near whisper.

The « Gloria » and « Credo » are both expansive movements that encompass humanely reflective passages (notably, the « Qui tollis » in the « Gloria » and the « Et incarnatus » in the « Credo ») - within a structure framed by powerful, declarative passages. The « Gloria » ends with a dazzlingly intense double fugue on « Amen » that glorifies God by reveling in a sublime complexity of counterpoint and chromaticism. The « Credo » , which lasts close to 20 minutes in performance, is structured symphonically : about 2/3 of the way through, the music that opened the movement is recapitulated and the music of the « et resurrexit » is pointedly recalled a few pages later on the text « et expecto resurrectionem » . The central crucifixion and resurrection passage of the « Credo » is treated as epic drama, beginning with a poignant exchange between solo bass and chorus (« Crucifixus etiam pro nobis ») that leads to the lamenting fall of the unaccompanied chorus on the words « passus » . Following a hushed silence, a sudden and uncannily illuminated E major crescendo quickly surges to the cry of « et resurrexit » . Like the « Gloria » , the « Credo » concludes with an intricately magnificent double fugue.

The 3 subsequent movements are less imposing. The « Benedictus » , with its hushed introduction and its lyrical interplay between the soloists and chorus, contains some of the most Romantic music Bruckner ever composed. The « Agnus Dei » returns to the deep F minor mood that began the « Kyrie » , especially effective are its implorations of « miserere » and the turn to the tonic major for the final prayer, « Dona nobis pacem » .

Like many of Bruckner's works, this Symphony and this Mass occupied his attention intermittently, over many years. The 1st Symphony was lightly revised, in 1868 and 1877, and more thoroughly reworked in 1890-1891, as Bruckner readied to dedicate the Symphony to the University of Vienna, in gratitude for the honorary doctorate they granted him, in 1891. The work was 1st published in 1893 in this so-called « Vienna version » , in which the orchestration is strengthened in several passages, some motivic profiling is clarified, and periodic structures are regularized, especially in the 2nd half of the Finale. Critical opinion may now favor the slightly brusquer and fresher « Linz version » but, by the end of the 1880's, with some 20 years of Symphonic experience behind him, Bruckner was firmly decided that this

youthful work needed to be revisited. In December 1889, the Vienna Philharmonic had decided to perform the 1st and had actually begun rehearsals when Bruckner concluded that the score could not be performed in its original state or, as he said :

« The “ Beserl ” must 1st be tidied-up ! »

He withdrew the Symphony, even though this move threatened to cost him a fair sum in lost copying fees. Hermann Levi, another conductor who championed Bruckner, declared :

« The 1st Symphony is wonderful. Please, don't change it too much. It is just fine the way it is, even the instrumentation. »

Bruckner, firm in his judgment, amended the score as he saw fit. The changes are not blatant, but neither are they insignificant.

The history of the F minor Mass also reflects the often-uneasy reception of Bruckner's music by its early interpreters. After 2 preparatory rehearsals, in the winter of 1868-1869, the conductor Johann Herbeck set the work aside as « too long and unsingable » . Again, in 1872, he found it unmanageable and Bruckner was left to prepare and conduct the Mass' highly-successful premiere in that year. Having heard the work, Herbeck was convinced ; he declared :

« I know only 2 Masses : this one and Beethoven's Solemnis ! »

Bruckner made modifications and adjustments to the F minor Mass several times, in the 1870's and 1880's ; always in association with performances. He continued to tinker with the score into the 1890's. It was finally published, in 1894, in an infamous edition, which is now almost never seen nor heard, that contains numerous alterations, primarily involving the enrichment of the woodwind writing, some curtailment of the trombones' role, the enlargement of the horn complement from 2 to 4 instruments, and the recasting of much of the brass writing. Many of these revisions were made not by Bruckner, but by Josef Schalk, apparently without the composer's prior consent nor even his awareness. The premiere of the revised version of the F minor Mass was conducted by Schalk, in 1893.

The Gramophone Choice

The 3 Masses : Edith Mathis, Maria Stader (sopranos) ; Marga Schiml, Claudia Hellmann (mezzos) : Wieslaw Ochman, Ernst Haefliger (tenors) ; Karl Ridderbusch, Kim Borg (basses) ; Bavarian Radio Chorus and Symphony Orchestra conducted by Eugen Jochum. Recorded between 1963 and 1972.

DG The Originals 447 409-2GOR2 - ADD.

Like Bruckner, Eugen Jochum came from a devout Catholic family and began his musical life as a church organist. He would have known the Mass texts more or less inside out, which explains why his readings focus not on the sung parts (which, for the most part, present the text in a relatively foursquare fashion) but on the orchestral writing

which, given the gloriously full-bodied playing of the Bavarian Orchestra, so lusciously illuminates familiar words. He approaches the Masses with many of the same ideas he so eloquently propounds in his recordings of the Symphonies and the music unfolds with a measured, almost relaxed pace which creates a sense of vast spaciousness. This can have its drawbacks : you can be so entranced by the beautifully moulded orchestral introduction to the « Benedictus » from the D minor Mass that the entry of a rather full-throated Marga Schiml comes as a rude interruption. DG's transfers are extraordinarily good : they really seem to have produced a sound which combines the warmth of the original LP with the clarity of detail we expect from CD.

...

« Arbeiten ist für mich besser als das Faulenzen. Ich bin kein solcher Geck, der alles, was er komponiert, gleich aufgeführt wissen will ; ich komponiere nur für mich und die übrige Menschheit zur Erbauung, damit, wenn Gott mich einst hervorruft und fragt :

“ Was hast du denn mit dem Talent getan, das ich dir ... mitgegeben hab ? ” ich bestehen kann. »

(Bruckner in der Krankheit 1867, also der Entstehungszeit der F-Moll Messe.)

Die Messe Nr. 3 in F-Moll für Soli, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester ist ein musikalisches Werk des österreichischen Komponisten Anton Bruckner (**WAB 28**) . Es ist die zuletzt komponierte von fünf Messen Anton Bruckners, von denen drei nummeriert sind.

Im Frühjahr 1867 erhielt Bruckner vom kaiserlich und königlich Obersthofmeisteramt den Auftrag, eine Messe für die Wiener Hofmusikkapelle zu komponieren. Jedoch arbeitete er an der Messe bereits während einer Erholungskur in Bad Kreuzen, welche er infolge eines Nervenleidens von Juni bis August 1867 machte, und vollendete sie im darauffolgenden September. Die Musiker der Hofkapelle lehnten eine Aufführung jedoch ab, da sie die Messe als unspielbar betrachteten.

So legte Bruckner die Partitur wieder zurück, war dann aber vier Jahre später gewillt, die längst überfällige Uraufführung selber zu organisieren. Bruckner konnte das Opernorchester für 300 Gulden mieten sowie seinen Freund Johann von Herbeck als Dirigenten und dessen Chor, den Wiener Singverein gewinnen, jedoch sagte Herbeck seine Teilnahme nach der Generalprobe entnervt ab. Somit fand die Uraufführung in der Wiener Augustinerkirche am 16. Juni 1872 unter der Leitung von Bruckner selbst statt. Obwohl die Uraufführung aufgrund der widrigen Umstände nicht besonders gut gelang, war sie ein beachtlicher Erfolg für Bruckner, der sich in Wien bis dato noch nicht durchgesetzt hatte.

In den folgenden Jahren revidierte Bruckner die Messe noch viermal (1876, 1877, 1881 und 1890-1893) ; nach seinem Tod avancierte sie zu einem der beliebtesten Chorwerke der Romantik.

...

Messe in F-Moll für Soli, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester (**WAB 28**) :

Lebensdaten des Komponisten : Geboren am 4. September 1824 in Ansfelden bei Linz / Oberösterreich ; gestorben am 11. Oktober 1896 in Wien.

Textvorlage : Das in lateinischer Sprache abgefasste und von Bruckner (im Gegensatz etwa zu Franz Schubert) unverändert vertonte traditionelle Ordinarium der katholischen Messliturgie mit den Teilen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei.

Entstehung : Die ersten Skizzen entstanden im September 1867 ; am 9. September 1868 wurde die Komposition in Linz / Oberösterreich abgeschlossen. Überarbeitungen erfolgten in den Jahren 1876, 1877, 1881 und zwischen 1890 und 1893 in Wien.

Widmung : Die Messe wurde dem Wiener Hofrat Anton Imhof Ritter von Geißlinghof (1816-1872) gewidmet, dem Kanzleidirektor des Wiener Obersthofmeisteramtes. Nach dessen Tod ignorierte Bruckner diese Widmung, die vermutlich auf Druck des Obersthofmeisteramtes, also nicht ganz freiwillig, zustande gekommen war.

Uraufführung :

Am 16. Juni 1872 in Wien in einem vom Komponisten selbst finanzierten Konzert in der Augustinerkirche (Dirigent : Anton Bruckner) . Eine noch im Entstehungsjahr 1868 geplante Uraufführung durch die Wiener Hofmusikkapelle, die für den 28. November 1868 in Aussicht genommen war, hatte sich zerschlagen.

Entgegen dem Epitheton des « Musikanten Gottes » , das ihm beharrlich anhaftete, war Anton Bruckner nicht vorrangig ein Kirchenkomponist, sondern ein Symphoniker. Fast will es scheinen, daß die sakralen Kompositionen, die fast durchwegs in die Frühphase seines Schaffens fallen, ihm im weitesten Sinne zur kompositorischen Selbstfindung dienten, als Schritte auf dem Weg zur Symphonie, die er konsequent ansteuerte und in der er seine Individualität als Komponist in neun monumentalen Werken verwirklichte. In seiner reifen Schaffensperiode, ab den späten sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts, schrieb Bruckner nur noch zwei große Sakralkompositionen : das « Te Deum » und den « 150. Psalm » , jedoch keine Messe mehr.

Der Weg aus der Krise

Sein letztes Wort auf dem Gebiet der Messkomposition war die Messe in F-Moll von 1867, die in einer äußerst krisenhaften Phase seines Lebens entstand. Bruckner, zu dieser Zeit noch Domorganist in Linz, sah sich vor eine Entscheidung gestellt, die tatsächlich wohl die wichtigste seines Lebens war : Sollte er in den vertrauten, gesicherten, aber perspektivlosen Umständen seiner heimatlichen Umgebung bleiben oder sich auf das Wagnis Wien einlassen ? Auf ein Leben in der fremdartigen und vielfach undurchschaubaren Großstadt, in der jedoch sein Lebenstraum verwirklicht werden konnte ? Seit Langem hegte Bruckner (durchaus nicht frei von Ehrgeiz) den Traum vom großen und erfolgreichen Komponisten, ein Traum, auf den er sich durch jahrelange und gewissenhafte Studien vorbereitet hatte. Im

Grunde war die Entscheidung bereits gefallen, aber die Notwendigkeit, sie in die Realität umzusetzen, war sicherlich mit schuld, daß Bruckner in eine veritable Nervenkrise stürzte. Am 17. Februar 1867 wurde seine Messe in D-Moll in der Wiener Hofburgkapelle aufgeführt, was durchaus als hohe Auszeichnung für einen zeitgenössischen Komponisten gelten konnte ; noch schwerer wog, daß Bruckner vom Obersthofmeister aufgefordert wurde, eine zweite Messe für die Hofkapelle zu schreiben. Statt sich aber von Optimismus tragen zu lassen, verfiel Bruckner in Depression und begab sich in ärztliche Behandlung in der Kaltwasserheilstätte Bad Kreuzen. Erschütternde Stellen finden sich in seinem Brief an den langjährigen Freund Rudolf Weinwurm, bei dem er sich für sein langes Schweigen entschuldigte :

« Es war nicht Faulheit ! - es war noch viel mehr !!! Es war gänzliche Verkommenheit und Verlassenheit. »

Man traf ihn weinend im Wald an, ein unaufhörlicher Zählzwang peinigte ihn. Die Kur erwies sich jedoch als erfolgreich, und obwohl der Arzt ihm geistige Anstrengungen verboten hatte, begann Bruckner im September 1867 mit der Komposition der beauftragten Messe. Knapp ein Jahr nach der ersten Skizze war das Werk vollendet.

Große Form, hoher Anspruch

Bruckner konnte in der Messkomposition auf Erfahrungen zurückblicken. Bereits mit seiner D-Moll Messe von 1864 hatte er den Weg der zeitüblichen Konvention verlassen und ein Werk höchst persönlicher Prägung geschaffen ; an die stilistische Ausrichtung dieser Messe knüpfte er in der F-Moll Messe an, mehr als an die unmittelbar voranliegende Messkomposition, die Messe in E-Moll für Chor und Bläser, die in ihrer Verbindung von Palestrina-Stil und moderner Harmonik einen Sonderweg beschritten hatte. In der F-Moll Messe griff er wieder auf das Ausdruckspotential des gesamten Orchesters zurück und setzte dieses keineswegs « begleitend » , sondern im Sinne sehr eigenständiger Aussage ein. Bereits das Kyrie zeigt dies, in dem nicht sofort der Chor einsetzt, sondern eine instrumentale Einleitung in wechselnden Farben in die Stimmung von Buße und Demut einführt. Gerade der Text des Ordinarius der katholischen Messe gestattet die Auslotung eines weiten emotionalen Bogens : Er reicht von der zerknirschten Bitte des « Kyrie eleison » zum Lobpreis des Gloria, im Credo vom freudigen « Incarnatus » zum tragischen « Crucifixus » , vom Jubel des Sanctus zur schmerzvollen Meditation des Agnus Dei. Hier begegnet man einem der meistvertonten Texte der Musikgeschichte, und zweifellos hatte Ludwig van Beethoven mit seiner « Missa solemnis » einen höchst bedeutsamen Markstein in der Geschichte dieser Vertonungen gesetzt, denn seine kompositorische Absicht zielte nicht mehr darauf ab, den « sensus communis » der Gläubigen gleichsam « neutral » in Töne zu fassen, sondern machte die altherwürdigen Texte zum Forum höchst persönlicher Auseinandersetzungen und Bekenntnisse. Ein Umgang mit dem Messtext in der Art, wie es Beethoven getan hatte - das war es wohl, was auch Bruckner dazu bewog, sich nicht mit einer praktikablen « Gebrauchsmesse » zu begnügen, sondern ein Werk von riesenhaften Dimensionen und höchstem Anspruch zu schaffen.

Dramatische Ausgestaltung

So zeigt jeder der von Bruckner vertonten Messteile sein eigenes Gepräge und innerhalb der Teile die Tendenz, auf einzelne Textpassagen mit intensiv-emotionaler Ausdeutung einzugehen. So etwa im Gloria die Passage des « Qui tollis » , das die Zerknirschung des Sünders in unmittelbar sinnfälliger Weise ausdrückt. Ein Abschnitt von großer Intimität

findet sich im Credo, das « Incarnatus » , das die Menschwerdung Christi thematisiert und bei Bruckner zu einer Bethlehem-Szene in zartesten Farben wird. Geradezu theatralisch-dramatisch gestaltet der Komponist die Aufeinanderfolge von « Passus et sepultus est » (gestorben und begraben) und dem darauffolgenden « Et resurrexit tertia die » (am dritten Tage wieder auferstanden von den Toten) . Den Klagen des Solobassisten (« passus, passus ») , die der Chor beantwortet, folgen eine Kadenz des unbegleiteten Chores und eine der Trauerstimmung entsprechende Bläserstelle, worauf eine gleichsam atemlose Pause eintritt - in Vorbereitung des sich machtvoll steigernden « Et resurrexit » , in dem der Auferstehungsglaube seinen Triumph feiert, begleitet von Bläserfanfaren und Quint-Oktav-Figurationen der Streicher, die hier (wie später auch im « Te Deum ») die Majestät Gottes symbolisieren.

An Stellen wie diesen wird deutlich, daß Bruckner die Messe nicht bloß « vertonte » , sondern sich in all ihren Teilen mit Aussage und Emotionalität des Textes identifizierte. Auf die Frage, ob er wirklich so fromm wie allgemein behauptet sei, soll er geantwortet haben :

« Wie hätte ich sonst das Credo meiner F-Moll Messe komponieren können ? »

Jedoch nicht dem Credo, sondern dem Benedictus der Messe entnahm er später eine Stelle und arbeitete sie in den zweiten Satz seiner Zweiten Symphonie ein - seine persönliche Art, Gott für die Überwindung der existenzbedrohenden Nervenkrise von 1867 zu danken.

Kein einfaches Werk

Die Uraufführung hätte bereits am 28. November 1868 in der Wiener Hofburgkapelle stattfinden sollen, aber die immensen Schwierigkeiten des Werkes sorgten für Verzögerungen. Laut Bruckners Biographen August Göllerich sollen zu einer Probe nur zwei Musiker erschienen sein, da der Komponist als « vollendeter Narr » galt und der Messe ein Misserfolg prophezeit wurde. Johann Herbeck, der Bruckner nach Wien geholt hatte und ihm durchaus wohlgesonnen war, leitete die Proben, dürfte dabei aber zu keiner konsistenten Auffassung des Werkes gelangt sein ; während er einmal Bruckner um den Hals fiel und bekannte, er kenne nur noch dieses Werk und die « Missa solemnis » von Beethoven, forderte er bei anderer Gelegenheit den Komponisten auf, sich von der F-Moll Messe zu distanzieren :

« Sie wissen, daß Wagner mit seinem “ Tristan ” und ich mit meiner B-Dur Symphonie uns geirrt haben ; können Sie nicht zugeben, daß auch Sie sich mit dieser Messe geirrt haben ? »

Bruckner gab dies selbstverständlich nicht zu, doch Herbeck legte die Leitung der Proben nieder, und so kam es erst am 16. Juni 1872 in der Wiener Augustinerkirche zur Uraufführung unter Bruckners eigenem Dirigat.

Rezeption

Die musikalische Öffentlichkeit nahm von diesem Ereignis durchaus Notiz und die Rezensionen in den Wiener Zeitungen zeigen, daß Bruckners Werk als Zeugnis großen Talentes eines (bisher unbekannt)en Komponisten aufgenommen wurde, wobei Kritik sich vornehmlich an der dramatisch-emotionalen Textausdeutung entzündete. Der Kritiker des «

Fremdenblattes » fand dabei zu einer originellen Formulierung :

« Sodann läßt er sich von dem dramatischen Gehalte des Textes verführen, hin und wieder an das Theatralische zu streifen, wie gerade wieder im Credo, wo man sich einmal mitten in einer christlichen Wolfßchlucht zu befinden meint. »

Ausgewogener und zweifellos im Sinne der späteren Rezeption der Messe urteilte Eduard Kremser im « Vaterland » :

« Erhebung verschaffte mir die neue Messe in F von Professor Bruckner, welche verfloßenen Sonntag, 11 Uhr, in der Augustinerkirche aufgeführt wurde. Ich kann über die dort gehörte Messe in F nach einmaligem Hören freilich kein erschöpfendes Urtheil abgeben, allein das wage ich zu behaupten, daß jeder feiner fühlende Geist sich von dem Werke ergriffen fühlen wird. Es ist darin keine Spur von Schablone. Man spürt schon bei den ersten Klängen des “ Kyrie ”, daß man es hier mit einem eigenthümlichen Geiste zu thun hat, und was die Hauptsache ist, bei aller scheinbaren Verstandesarbeit der reich angewendeten Figuration blickt aus dieser Musik ein warmes Gemüth heraus. »

Selbst Eduard Hanslick, in späteren Jahren einer der schärfsten Kritiker Bruckners in Wien, konstatierte lobend :

« Die Composition erregte unter den Musikfreunden Aufsehen durch die kunstvolle Contrapunktik und Fugenarbeit, wie durch einzelne ergreifende eigenthümliche Schönheiten. Nicht nur durch ihre großen Dimensionen und schwierige Aufführbarkeit, auch durch Styl und Auffassung verräth sie als ihr Vorbild die Beethoven'sche “ Missa solemnis ”, nebenbei auch starke Einflüße von Richard Wagner. Es wäre interessant, wenn Bruckner's neue Messe, ganz oder doch theilweise, in einer guten Concert-Aufführung zu Gehör gebracht und dadurch einem größeren Publicum bekannt würde. »

Kirchenmusik aus dem Geist der zu Anton Bruckners letzter Messenkomposition

Anton Bruckner begann seine kompositorische Laufbahn als Komponist kirchlicher Gebrauchsmusik. Seine letzte, größte Messe (komponiert 1867-1868) dagegen verlässt ausdrücklich diese Bahn und ist zugleich der krönende Abschluß seiner Linzer Zeit als Domorganist und Kirchenmusiker. Kurz nach Beendigung der Partitur der gewaltigen Messe in F-Moll (später als Gegenstück zu Beethovens « Missa solemnis » gewürdigt) siedelte Bruckner nach Wien über, wo er bis zu seinem Tode blieb und sich, wenn auch mit zögerndem Erfolg, als Symphoniker etablierte. Bereits der Auftrag für die Messe erfolgte aus Wien, als nämlich Johann Herbeck am 10. Februar 1867 in der Hofburgkapelle die erste Orchestermesse Bruckners in D-Moll (1864) mit großer Wirkung aufgeführt hatte ; es war damals immerhin das erste Mal, daß in Wien eine Komposition Bruckners erklang. Doch der eigentliche, innere Auftrag lag bei dem Komponisten selbst, der sich im Frühjahr 1867 in einer derart schweren Nervenkrise befand, daß er sich bereits am Rande des Wahnsinns glaubte. Wohlmeinende Freunde haben leider dokumentarisches Material über diese psychische Krise, die sich unter anderem in zwangsneurotischen Symptomen wie etwa Zählmanie äußerte, verschwinden lassen, so daß wir nur auf Mutmaßungen angewiesen sein können, was Bruckner tatsächlich zugestoßen war. Die Jahre des rein theoretischen Studiums (Kontrapunkt im Fernunterricht bei dem Wiener Musik-theoretiker Simon Sechter) und überhaupt die autoritätsfixierte psychische Disposition des Komponisten mögen ein gut Teil dazu beigetragen haben, daß es so weit

kam.

Uns dürfte heute jedoch vor allem die Frage interessieren, wie sich das in Bruckners Musik äußert. Bruckner selbst betrachtete freilich die Komposition der F-Moll Messe als eine Art, « Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit », wenn man die Worte Beethovens zum lydischen Satz seines Streichquartetts Opus 132 gebrauchen will ; und tatsächlich holt er hier in einer Weise musikalischen Atem wie nie zuvor, sogar noch intensiver als in der 1866 vollendeten, kühnen ersten Symphonie.

Die seit neuestem vorgebrachte These jedoch, Bruckners labile Subjektivität habe in den musikalischen Visionen und Höhenflügen ein Ablaßventil gefunden, das sich (im anderen Extremfall) auch in seiner musikalischen Lust am erdröhnenden Klang oder an totengruftartiger Stille äußere, greift sicher zu kurz. Denn Bruckners Musik ist viel komplexer. Man könnte eher sagen, daß in Bruckners Musik genau die Gefühlswelt sich Bahn bricht, die der empirische Mensch Bruckner längst in sich abgetötet hat. In die Partitur der F-Moll Messe fließt jedenfalls, zumindest in nuce, der ganze Reichtum der späteren symphonischen Mittel ein, wenn auch noch sub specie der liturgischen Textvorlage. Somit schließt die Partitur der letzten Messe Bruckners nicht nur die kirchenmusikalisch orientierte Periode ab, sondern stößt zugleich das Tor auf zur Welt der Symphonie, freilich einer Symphonie im Brucknerschen Sinne.

Die Kirche im Konzertsaal

Nach dem Sturz der Metaphysik, den Beethovens « Missa solemnis » vollstreckt hatte, stand die authentische (katholische) Kirchenmusik vor der Frage, wie die glaubwürdige musikalische Vergegenwärtigung des liturgischen Textes in säkularisierter Zeit verbindlich zu realisieren wäre. Bekanntlich war der Ausgangspunkt der musikalischen Romantik die tönende Innerlichkeit und der atmosphärische Ausdruck, die Stimmung des Vagen und Offenen, nicht aber die Textvertonung als Erklängen des sprachlichen Sinngehalts, statt dessen das Verbreiten einer privaten Andachtshaltung und (wie etwa in den Messen Liszts oder Gounods) das Beschwören eines Geistes « wahrer » Kirchenmusik, der gleichsam, wie es der Musikhistoriker Thrasybulos Georgiades formuliert hat, das Kichengewölbe hebt und den Himmel herunterzaubert.

In Bruckners drei großen Messen der sechziger Jahre (besonders in der F-Moll Messe) liegt indeßen ein außerordentlicher Gegenpol dazu vor, wenngleich Bruckners Musiksprache bereits in jener Zeit unter dem Einfluß der musikalischen Moderne stand, vor allem Richard Wagners. Die seltsam ungebrochene, auffallend anachronistische christliche Gläubigkeit Bruckners machte es möglich, die Kirchenmusik von innen heraus zu erneuern, ohne (wie es der « Cäcilianismus » mit dem Rückgriff auf die Vokalpolyphonie als bewußte Stilkopie propagierte) auf die aktuellen musikalischen Errungenschaften verzichten zu müßen ; ganz im Gegenteil. Nicht nur schließt sich Bruckner an die symphonisch durchkomponierte Messe der Wiener Klassiker an, sondern er erfindet eine ganz eigentümliche, intensive, ja inbrünstige Musiksprache, die den liturgischen Gebrauchscharakter weit übersteigt.

Das wird bereits erkennbar an der innerhalb seines Messenschaffens erstmaligen Mitkomposition der anfänglichen Priester-Intonation im « Gloria » und « Credo » und gipfelt in den großangelegten Steigerungswellen, die schon alle Eigenschaften seiner späteren symphonischen Steigerungstechnik vorwegnehmen. Bruckner gelingt das für seine Zeit

Unfaßbare : die geradezu « mystische » Versenkung in die Geschichtstiefe des katholischen Kultus, ohne daß er dafür eigens kirchenmusikalische Tonfälle zu bemühen hätte. (Sie spielen in seiner Musik, im Sinne der « katholischen » Weiträumigkeit, nicht die Hauptrolle, wie es zu erwarten wäre bei einem so frommen Komponisten.) Darin besteht Bruckners künstlerische Größe.

Bereits in der 1854 komponierten « Missa solemnis » in B-Moll, noch vor dem Amtsantritt als Linzer Domorganist, verfügte Bruckner im wesentlichen über die Grundlagen seines musikalischen Umgangs mit dem Messetext : die abschnittsweise Durchkomposition, die Aufteilung der Glaubensinhalte des « Credo » in einzelne, scharf kontrastierende und suggestive Bilder und die Fugen am Schluß des « Gloria » und « Credo » , wie sie in der Tradition der Messenkomposition seit dem 18. Jahrhundert vorgezeichnet waren. Was aber die drei Messen der sechziger Jahre von den früher komponierten unterscheidet, ist die deutliche Vertiefung des Ausdrucks, das emotionale Gewicht und der Wechsel von demütiger, flehender Gestik und geradezu herausfordernden Steigerungen (so etwa im zweiten « Kyrie » der F-Moll Messe) , die in gewaltigem Aufstau der musikalischen Kräfte gipfeln.

Den Gegenpol dazu bilden Stellen von gewißermaßen mystischer Verzückung, und zwar ohne jede Sentimentalität hervorgebracht. Man höre nur die sphärische Enklave des « Et incarnatus est » innerhalb der Satzfolge des « Credo » oder den Aufstieg in die von der Solovioline umspielte Höhe des « Christe » -Anrufs im « Kyrie » , schließlich auch die gänzlich entrückte Intonation des (baßlosen) « Sanctus » . Hier wird denn auch der Befund greifbar, den Ernst Bloch für die großen Requiem-Vertonungen des 19. Jahrhunderts behauptete, daß nämlich der nicht mehr geglaubte Kirchentext in den « durchdringend echten » Vertonungen gerettet und dialektisch aufgehoben würde, und zwar durch musikalische « Betroffenheit und Erschütterung » anstelle bloßen « Kunstgenußes » - eine Art Rettung der « wahren » Kirchenmusik als ästhetischem Phänomen.

« Klang, der sich erst bildet »

Wie bekannt, gehörte der Beginn der neunten Symphonie Beethovens zu den frühen, elementaren musikalischen Erfahrungen Bruckners. Das Komponieren an der Grenze des Hörbaren und das Entstehen von Klang überhaupt faszinierten Bruckner sein ganzes Leben. Immer wieder aufs Neue beschwor er die Fähigkeit der Musik, sich selber als klanglichen Prozess von geradezu physischer Gewalt darzustellen ; so auch in den Steigerungen der F-Moll Messe. Dieses Prinzip, ebenso modern wie ursprünglich, ergreift bei Bruckner auch die Anwendung der Fugentechnik. Er vermochte den alten kontrapunktisch-strengen Geist der Fuge noch einmal in gänzlich neuartigem Gewand zu beschwören, und zwar mit einer Kühnheit, die nichts mehr vom Rückgriff auf bewährte Satztechnik hat, sondern die (statische) Fuge von innen heraus gleichsam verflüßigt, indem sie ihr ungeahnte dynamische Züge verleiht.

In der Schlußfuge des « Gloria » der F-Moll Messe werden die thematischen Engführungen umgedeutet zu gewaltigen Steigerungen, ja dramatischen Zuspitzungen, wie sie Beethoven zum ersten Mal in den beiden Fugen seiner « Missa solemnis » zur Anwendung gebracht hat. Und die Schlußfuge des « Credo » wartet mit einer höchst originellen Formidee auf : In den immer dichter werdenden kontrapunktischen Satz schiebt Bruckner akkordische Credo-Rufe ein, die ihrerseits eine Steigerung bilden. Das für Bruckners Musiksprache überaus charakteristische Abbrechen von Entwicklungen erscheint hier als satztechnisches Kontrastprinzip.

In der Abfolge der textreichen Glaubensartikel des « Credo » spielt überhaupt die Technik der musikalischen Parenthese eine herausragende Rolle. So folgt nicht nur auf die musikalische Reprise bei den Worten « Et in Spiritum sanctum » ein Solo-Einschub (« Qui cum Patre et Filio »), sondern dieser wird seinerseits noch einmal unterbrochen durch eine musikalische Proskynese des Chors auf die Worte « simul adoratur et conglorificatur » - eine ebenso sinnfällige wie zwingende Idee Bruckners, die freilich ebenfalls auf Beethovens « Missa solemnis » zurückgeht. Der über hundert Takte umfaßende Abschnitt des « Credo », der die vier Bilder von der Auferstehung, der Himmelfahrt und der Wiederkunft Christi als Weltenrichter einschließlich der Schilderung des jüngsten Gerichts zum Gegenstand hat, gehört zu den originellsten und erschreckendsten musikalischen Eingebungen Bruckners, weit über die beiden vorangegangenen Vertonungen der Messe (D-Moll, 1864 ; und E-Moll, 1866) hinaus. Hier erst wird die katholische « Rache-Utopie » (Ernst Bloch) von der Wiederkunft Christi als Weltenrichter hörbar, und das von Anfang des « Et resurrexit » an.

Der gesamte Abschnitt wird von einer ostinaten, elementaren und bedrohlichen Klangfläche beherrscht, in die der Chor die einzelnen Textzeilen hineinruft. Sie kehrt sogar später, bei den Worten « Et exspecto resurrectionem », noch einmal wieder, bevor die Schlußfuge des « Et vitam venturi » einen unerwarteten zuversichtlichen Tonfall anschlägt. Die elementare Quart- und Quint-figuration der Streicher und der punktierte Rhythmus der Holzbläser bilden den Hintergrund dieser durchaus dramatisch, ja theatralisch empfundenen Szene von der Auferstehung und dem jüngsten Gericht, so daß es nicht verwunderlich erscheint, in einer Uraufführungskritik zu lesen :

« Übrigens konnte der treffliche Tonkünstler dem Reize nicht widerstehen, dem Texte bis in die kleinsten Details zu folgen. Sodann läßt er sich von dem dramatischen Gehalte des Textes verführen, hin und wieder an das Theatralische zu streifen, wie gerade wieder im “ Credo ”, wo man sich einmal mitten in einer christlichen Wolfßchlucht zu befinden meint. »

Die erdröhnende Eruption dieser großen Klangfläche wird später zu einem der wichtigsten musikalischen Mittel des Symphonikers Bruckner. Und es ist bezeichnend, daß es in der F-Moll Messe angesichts der Schilderung des jüngsten Gerichts geschieht. Bei der musikalischen Versenkung in textliche Details (besonders im bilderreichen « Credo ») schreckt Bruckner auch nicht vor drastischen Tonmalereien zurück (wiederum ähnlich wie Beethoven in der « Missa solemnis »). Als signifikante Beispiele seien nur genannt : der Oktavfall bei « descendit » und der große Abstieg im Unisono bei « de cœlis ». Das sind freilich keine « Effekte », sondern bewährte Mittel der detaillierten figürlichen Darstellung des Messetextes bis hin zu Beethovens « Missa solemnis ».

Die fallende Pointe am Schluß

Schon im « Agnus Dei » der Messe in D-Moll komponierte Bruckner, anschließend an Beethovens frühe Messe in C-Dur, ausdrücklich ein zusammenfassendes Finale mit thematischen Reminiszenzen an « Kyrie », « Gloria » und « Credo », doch gelingt ihm erst in der F-Moll Messe eine Transzendierung eigenster Art : Das « Dona nobis pacem » hebt an mit einer Dur-Variante des « Kyrie » -Motivs, später tritt das vergrößerte Fugenthema aus dem « Gloria » hinzu und dann erscheint, leise und lyrisch verwandelt, in der Solo-oboe das « Credo » -Thema, schon jenseits der Realität gewißermaßen. Das tragende Baßfundament schwindet, eine unbeschreiblich wehmütige und zugleich tröstende,

mozartische Gebärde erklingt in den ersten Violinen, und mit dem nochmaligen « Kyrie » -Motiv in F-Dur verklingt Bruckners letzte Messe mit dem Gestus des Abschiednehmens.

L'église paroissiale des Augustins à Vienne

L'église paroissiale des Augustins (ou église Saint-Augustin) située au 1, de la « Josefsplatz », était l'ancienne église paroissiale de la « Hofburg » et, donc, de la famille Impériale d'Autriche, les Habsbourgs. Les 2 orgues ont été, de tout temps, à l'origine de l'excellente réputation de l'église dans le monde de la musique. Non seulement Franz Schubert y dirigea sa Messe en fa majeur, mais Anton Bruckner, lui aussi, y créa sa Messe en fa mineur. Elle demeure aussi célèbre pour les concerts de musique religieuse qui s'y donnent ; on peut entendre régulièrement les grandes Messes de Mozart, Haydn ou Schubert, dans le cadre solennel des services religieux.

L'église paroissiale des Augustins, située dans l'aile ouest du Palais Impérial, a déjà vu se célébrer de nombreux mariages de la famille Impériale. L'impératrice Marie-Thérèse y épousa, en 1736, François-Étienne de Habsbourg-Lorraine ; l'Empereur François-Joseph, sa chère « Sissi », en 1854 ; le prince héritier Rodolphe et la princesse Stéphanie de Belgique, en 1881 ; même l'Empereur Napoléon devait y épouser Marie-Louise, en 1810.

L'église, construite dans les années 1330 à 1339, constituait pour la famille Impériale le point de départ de pèlerinages ou de processions commémoratives, tout comme elle était le lieu de cérémonies funèbres. On y remarquera, en particulier, le tombeau de l'archiduchesse Marie-Christine, un chef-d'œuvre de l'art néo-Classique en marbre de Carrare, réalisé entre 1798 et 1805 par Antonio Canova, qui illustre toute la tristesse ressentie par celui que le deuil a frappé.

La chapelle Saint-Georges, construite en style Gothique en 1337 et accessible par la « Loretokapelle », était autrefois le lieu de rencontre des chevaliers de l'ordre de Saint-Georges. C'est également ici que se trouve la fameuse « Herzgruft », dans laquelle les cœurs de 54 représentants de la dynastie des Habsbourg sont conservés dans des urnes d'argent.

...

From outside, the Saint-Augustine's church is rather inconspicuous. If one stands on the « Josefsplatz », on which side there is the main-gate, at 1st sight, one does not realize that one is actually standing in front of a church. Originally freestanding, in the course of the building activities of the « Hofburg », the Saint-Augustin's was implemented into it. Once standing in the interior, one is amazed by the bigness that becomes available. The approximately 80 meters long Gothic interior of the church was arranged as a 3 naved hall church with a width of 10 metres. The imposing cameras expand at a height of 20 metres and achieve a height up to 24 metres at the highest-point of the main nave.

In the Saint-Augustine's Church, some significant weddings of the Habsburg took place, also the one of the Empress « Sissi » .

The Saint-Augustine's Church was donated in the year 1327 by the Habsburg Duke Friedrich the Beautiful and, in the years between 1330 up to 1339, built under the guidance of Dietrich Landtner von Pirn. In the year 1634, the Gothic cathedral was declared as the Imperial courtly parish church in which also the wedding celebrations of the Habsburg should take place. By looking from the end of the middle-gangway to the altar, one gets an idea of how festive these wedding processions must have been. As most famous persons, the archduchess Maria Theresia and Franz von Lothringen got married here, in the year 1736 ; Napoleon Bonaparte married Marie-Louise of Habsburg, in the year 1810 ; the oldest daughter of the Austrian Emperor Franz the 1st ; and, finally, in the year 1854, the Emperor Franz-Josef the 1st married his Princess Elisabeth of Bavaria who became famous as « Sissi » .

Beside the historically famous weddings, the Saint-Augustine's Church has 2 further particularities. On one hand, it is possible to gaze at the artfully arranged monument of Antonio Canova that is supposed to remind in form of a tomb to the archduchess Maria-Christina (1742-1798) , a daughter of Maria-Theresia. This monument elevates 3 dimensionally from the wall of the interior of the nave, by looking to the altar at the right. And, on the other hand, it is possible to view the urns in which the hearts of 54 Habsburgs are kept in a so-called heart-grave that is in the Loreto Chapel, that, together with the Georg Chapel and the Sacristy, also belong to the church.

L'orgue original de la Chapelle impériale

Pendant une décennie, Anton Bruckner a touché l'orgue original de la Chapelle Impériale de la « Hofburg » : une réalisation du facteur Carl Friedrich Ferdinand Buckow, en 1862. Sa forme compacte résulte de l'exiguïté de l'espace disponible. Il fallut oublier la partie supérieure habituelle du boîtier de même que les tuyaux de façade.

Le facteur Carl Friedrich Ferdinand Buckow (né en 1801 à Danzig et mort le 16 mai 1864 à Komorn) , de Hirschberg, fut un digne représentant de l'orgue Romantique.

L'instrument sur lequel a joué le Maître de Saint-Florian ainsi que le wagon particulier de l'Impératrice « Sissi » sont aujourd'hui exposés au Musée technique de Vienne.

Ce Musée fut l'un des Iers grands édifices d'Autriche construits en béton armé (dès 1904, l'architecte Otto Wagner avait mis en œuvre ce nouveau matériau pour la Banque Postale de Vienne : la « Wiener Postsparkasse ») . La façade fut conçue dans le style historicisant en faveur à l'époque. La structure de l'édifice, les grandes halles lumineuses et l'électrification complète du Musée, avec 46,4 kilomètres de câbles (indispensables pour les démonstrations des effets du courant électrique et le fonctionnement des innombrables machines) , correspondaient aux exigences d'un musée ultra-moderne. Le projet d'origine de Hans Schneider fut complété ultérieurement de 2 ailes.

L'Empereur François-Joseph posa la 1re pierre le 20 juin 1909. Le bâtiment sera achevé en 1913, mais l'inauguration du Musée, prévue pour 1914, fut reportée au 6 mai 1918 à cause de la Première Guerre mondiale. Au mois de mars 1919, il accueillait déjà un 100,000e visiteur.

Jusqu'en 1922, le Musée fut géré par une association, puis on le nationalisa pour des raisons financières, car avec la chute de la monarchie et les vicissitudes de l'après-guerre, plusieurs donateurs étaient ruinés. Sous l'ère nazie, plusieurs

objets de collection confisqués à des familles juives furent remis au Musée des Techniques. Le décret fédéral de Restitution de 1998 (« Kunstrückgabegesetzes ») s'est accompagné d'enquêtes de propriété et la Commission nationale a, à ce jour, transmis au Parquet 17 dossiers instruits. Dans 4 cas, dont celui de la succession de l'historien des Techniques Hugo Theodor Horwitz, assassiné en 1942, le Musée avait déjà procédé à la restitution.

...

2,000 years ago, organs were a circus instruments. Today, they are mainly found in churches. This also applies to this instrument from the « Hofburgkapelle » in Vienna, built by Carl Friedrich Ferdinand Buckow. Larger churches generally have organs with several manuals and 1 pedal. Such instruments are often specifically adapted to church buildings. This organ was built for the Imperial « Hofburgkapelle » in Vienna. The unusual shape of the case corresponded to the space that was available. Anton Bruckner played this instrument for 10 years.

Carl Friedrich Ferdinand Buckow (1801-1864) , the builder of the organ, was a typical representative of organ Romanticism. The arrangement is typical of Romantic organs, which often imitate orchestral voices : numerous stops are named after bowed instruments or other instruments of the orchestra. The many 8 foot and 4 foot stops permit a wide variety of dynamic sound gradations. The instrument was given to the « Technisches Museum Wien » (Vienna Technical Museum) without the upper-part of the case or prospect pipes. The missing part was reconstructed on the basis of the original drawing by Buckow and a photograph of the front.

Models of the mechanical action, the « key - valve - pipe » link, are exhibited in the « Technisches Museum » . They can be tried-out to understand how they work. In addition, you can see the bellow next to the instrument, which is normally concealed.

Manufacturer : Carl Friedrich Ferdinand Buckow, Hirschberg.

Date of construction : 1862.

Case reconstruction : Johann Waldbauer, Furth bei Göttweig.

...

10 septembre 1867 : Mort de Simon Sechter dans la plus grande pauvreté, à l'âge de 78 ans. Dans ses dernières années, il a été généreux et dépensier à l'excès. Sa dépouille repose dans une tombe d'honneur au Cimetière central de Vienne (groupe 0, rangée 1, n° 23) . En 1894, la « Sechtergasse » (dans l'arrondissement Vienne-Meidling) a été nommée en sa mémoire.

Suite à la mort de Sechter, l'organiste de la Cour, le « Kapellmeister » Johann Herbeck, qui avait depuis longtemps reconnu tout le mérite du compositeur et du Maître organiste, l'invita à se rendre dans la capitale autrichienne dans le but de lui proposer le poste de professeur d'harmonie au Conservatoire de Vienne en remplacement de son professeur de contrepoint.

Retour à Linz

Il semble que Bruckner soit retourné à Linz apparemment en bonne santé, après avoir quitté le sanatorium. Max Auer croit qu'il y est peut-être retourné une seconde fois en **1868** (sans cependant y demeurer longtemps) dans le but de réduire ses obsessions et refaire ses forces en prévision d'un changement majeur sur le plan professionnel (voire un déménagement à Vienne) .

14 septembre 1867 : Début officiel de la composition de la Messe en fa mineur (**WAB 28**) .

Les déboires personnels de Bruckner vont s'aggraver lorsque confronté aux obstacles nuisant à ses ambitions artistiques et sociales. Celui-ci était devenu si mal à l'aise dans la capitale provinciale de Linz qu'il se mettra à la recherche d'un nouveau poste ailleurs à la **fin de 1867**. Cette décision éveillera la même ambivalence que lors de ses derniers jours à Saint-Florian, en 1855.

De retour à Linz, Bruckner se met en quête d'un nouvel emploi. Sa correspondance d'octobre fait état de nouveaux projets.

14 octobre 1867 : Bruckner sollicite le poste d'organiste de la Chapelle de la Cour impériale et royale (« Kaiserlich-Königlich Hofmusikkapelle ») .

...

Entre 1867 et la Première guerre mondiale, Vienne (à part Paris) était la splendide capitale magnifique de l'Europe. Depuis les années 1850 déjà, le développement de Vienne eut avancé rapidement sous le règne de François Joseph Ier ; les Iers rattachements des villages à la grande ville furent exécutés (1850-1861) ; les murs de la ville démantelés (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 (1870-1873) ; le 1er tramway à chevaux fut mis en service (1865) . Johann Strauß, fils, jouait la Valse de Vienne au casino Dommayer ; à Grinzing et Hietzing, on s'amusait à boire le « Heuriger » (Primeur) ; Johannes Brahms dirigeait le « Wiener Singverein » (Chœur de Vienne, 1872) ; Anton Bruckner passa son examen en théorie de musique à l'église des Piaristes (1861) pour ensuite enseigner au Conservatoire puis à l'Université (1875) ; et, en 1873, la 7e Exposition universelle eut lieu. Au cours de la 2e extension de la ville (1890-1892) , Vienne devint une ville de plus d'un million d'habitants ; en 1892, la construction de la « Stadtbahn » (métro) commença ; à partir de 1894, elle s'effectua sous la direction de l'architecte Otto Wagner. Et, en 1895, le juriste Chrétien-Social, le Docteur Karl Lueger, fut élu maire de Vienne.

24 octobre 1867 : The 54 year old Richard Wagner completes his Opera, « Die Meistersinger von Nürnberg » .

2 novembre 1867 : Anton Bruckner propose au doyen de la faculté de philosophie de l'Université de Vienne la création d'un poste de professeur en composition musicale (plus particulièrement, en harmonie et en contrepoint) . Poste qu'il

désire évidemment assumé.

16 novembre 1867 : At a Faculty meeting, at the University of Vienna, the request of Anton Bruckner is denied.

Anton Bruckner wrote to Ottokar Lorenz, Dean of the Faculty of Philosophy at the Vienna University, requesting the creation of a teaching post in « musical composition (in particular, harmony and counterpoint) » at the University and the appointment of himself as teacher. At a faculty meeting held on **16 November 1867**, Bruckner's request was considered but refused. As Professor of Music History and Aesthetics at the University, Eduard Hanslick was responsible for an official response. He mentioned a similar request made previously by Rudolf Weinwurm and the Faculty's decision, at that time, that the proper place for the teaching of composition was not a University but a Conservatory. Furthermore, in view of his position as director of the University choir, Weinwurm had a stronger claim than a 3rd party (namely Bruckner) who had no connections with the University. Lorenz informed Bruckner of the Faculty's decision, a few days later.

Ottokar Lorenz

The Austrian-German historian and genealogist Ottokar Lorenz was born on 17 September 1832 in Iglau, Moravia (now, Jihlava in the Czech Republic) ; and died on 13 May 1904 in Jena, Germany.

He studied philology, history and philosophy in Vienna, where his instructors included Hermann Bonitz, Joseph Aschbach and Albert Jäger.

From 1861 to 1885, Lorenz was a professor of History at the University of Vienna, being elected rector in 1880.

Afterwards, by inner renunciation, he became professor at the University of Jena where he established the modern science of Genealogy.

Ottokar Lorenz had 2 sons : the chemist Richard Lorenz (1863-1929) and the music conductor Alfred Ottokar Lorenz (1868-1939) .

The Austrian-German conductor, composer, and musical analyst Alfred Ottokar Lorenz was born on 11 July 1868 in Vienna and died on 20 November 1939 in Munich. His principal work is the 4 volume « Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner » , which attempts to comprehensively analyze some of Richard Wagner's best-known Operas. Lorenz's work reflects to a great extent his sympathy with Nazi ideology, and has only recently been discredited by scholarship.

Works by Ottokar Lorenz

« German History in the 13th and 14th Centuries » , in 2 volumes (1863-1867) .

« Germany's historical sources in the Middle-Ages since the mid- 13th Century » , in 2 volumes (1886-1887) ;

reprinted in 1999.

« Manual of the European States History » (1892) .

« Text-book of scientific Genealogy » (1898) .

...

Ottokar Lorenz (geboren 17. September 1832 in Iglau, Mähren ; gestorben 13. Mai 1904 in Jena) war ein österreichisch-deutscher Historiker und Genealoge.

Von 1861 bis 1885 war Lorenz Geschichtsprofessor an der Universität Wien und galt als ein führender österreichischer Historiker seiner Zeit. Anschließend hatte er einen Lehrstuhl an der Universität Jena inne. Er gilt als Begründer der modernen « wissenschaftlichen Genealogie » . Lorenz griff in seinem Lehrbuch der gesamten wissenschaftlichen Genealogie das Ende des 19. Jahrhunderts zunehmende Interesse an der Vererbungslehre auf. Er « glaubte in der familialen Generationenfolge den Pulsschlag der Weltgeschichte zu spüren » , in dem ein gesamtgesellschaftlicher Rhythmus zu sehen sei, der wiederum die Abfolge geistiger Strömungen in der Gesellschaft zur Folge habe. Seine Schlussfolgerungen wurden von biologisch orientierten Naturwissenschaftlern und völkisch denkenden Kulturphilosophen in den 1920er Jahren begrüßt und in eigene Überlegungen eingearbeitet.

Zu seinen Söhnen gehören der Chemiker Richard Lorenz (1863-1929) und der Musikwissenschaftler Alfred Ottokar Lorenz (1868-1939) . Der gleichnamige nationalsozialistische Wirtschaftshistoriker Ottokar Lorenz (geboren 1905) war sein Enkel.

Auszeichnungen

Doktor der Philosophie honoris causa, Königsberg (1867) .

Mitglied der Akademie der Wissenschaften, Wien (1877) .

Weitere Werke

Die Erwerbung Österreichs durch Ottokar von Böhmen (1857) .

Die österreichische Regentenhalle (1857) .

Deutsche Geschichte im 13. und 14. Jahrhundert, in 2 Bänden (1863-1867) .

Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter von der Mitte des dreizehnten bis zum Ende des 14. Jahrhundert, in 2 Bänden (1870) ; 31886 f.

Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter seit der Mitte des 13. Jahrhunderts (1870) ; 3. Auflage in 2 Bänden (1886-1887) .

Genealogisches Handbuch der europäischen Staatengeschichte (1892) .

Genealogischer Hand- und Schul-Atlas, Hertz Verlag, Berlin (1892) .

Goethes Politische Lehrjahre (1893) .

Staatsmänner und Geschichtsschreiber des 19. Jahrhunderts (1896) .

Lehrbuch der gesamten wissenschaftlichen Genealogie (1898) .

Kaiser Wilhelm und die Begründung des Reichs 1866-1871 (1902) .

Gegen Bismarcks Verkleinerer (1903) .

Genealogischer Hand- Und Schulatlas (1892) ; 3 und der T. Genealogie Handbuch der europäischen Staatengeschichte, bearbeitet von Ernst Devrient (1908) .

Genealogie

Vater : Anton (1788-1870) , Doktor der Philosophie, Gymnasialdirektor in Olmütz, siehe dort Uhrmachers Sebastian in Komotau ; Mutter : Bernardine (1796-1881) , Lehrerin, Tochter der bad. Oberstleutnants Ferd. Gilm von Rosenegg ; verheiratet Wien 1862 Maria (1839-1917) , Tochter der Franz Lott (1807-1874) , Professor der Philosophie in Wien (siehe ADB 19) , und der Maria Bujatti ; Schwäger Gustav Christian Lott (1842-1909) , Professor der Gynäkologie und Geburtshilfe in Wien (siehe Österreichisches Biographisches Lexikon) , Julius Lott (gestorben 1883) , Ingenieur (siehe NDB 15) ; Schwägerin Jeanette Lott (verheiratet Rudolf Eitelberger von Edelberg, 1817-1885, Professor, Kunsthistoriker, siehe ADB 55) , Präsidentin die Wiener Frauenerwerbs-Verein ; 3 Sohn, 1 Tochter, und andere Richard (siehe 2) , Alfred (siehe 3) ; Groß-N Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812-1864) , Schriftsteller (siehe NDB VI) .

...

Ottokar Lorenz (katholisch, dann evangelisch) : Historiker, geboren 17.09.1832 Iglau (Mähren) ; gestorben 13.05.1904 Jena.

Nach der Schulzeit in Olmütz studierte Lorenz seit 1851 an der neu errichteten Philosophie Fakultät in Wien und andere bei dem Klassischen Philologen Hermann Bonitz, bei dem Philosophen Franz Lott und den Historikern Albert Jäger und Josef von Aschbach. 1854 legte er die Lehramtsprüfung für Geschichte und Geographie ab und nahm 1855-

1856 mit einem Stipendium am I. Kurs des damals neu gegründeten Instituts für Österreichische Geschichtsforschung teil. Ohne promoviert zu haben, wandte sich Lorenz, der 1855 bereits zwei Schriften « Über das Consulartribunat » und « Über die siebente Curstimme bei Rudolph's I. Königswahl » veröffentlicht hatte, 1856 an das Professorenkollegium mit der Bitte, als Privatdozent Vorlesungen halten zu dürfen, was ihm auf Grund von Gutachten Aschbachs und Jägers und eines glänzend verlaufenen Kolloquiums gewährt wurde. Nachdem Lorenz zunächst die Stelle eines Amanuensis an der Wiener Hofbibliothek angenommen hatte, stieg er 1857 zum Beamten des Haus-, Hof- und Staatsarchivs auf. 1860 wurde er unter dem Dekanat seines ehemaligen Lehrers und zukünftigen Schwiegervaters Franz Lott zum am Ort, im Dezember 1861 (nach Ablehnung eines Rufs nach Freiburg) zum oder Professor der allgemeinen und österreichische Geschichte ernannt. Seine Stellung am Staatsarchiv, die er mehr für seine eigenen als für Archivarbeiten nutzte, durfte er zusätzlich behalten.

Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit trat Lorenz auch schon früh publizistisch hervor, wobei sich seine leidenschaftlich und nicht selten polemisch vertretene Auffassung vom Zusammenhang von Geschichte und Politik zeigte. Diese publizistische Tätigkeit, die er anfangs auch im Sinne des Ministeriums ausübte - 1859 war im Auftrag des Innenministers Alexander von Bach « Österreichs Politik in Italien und die wahren Garantien seiner Macht und Einheit » und 1861 im Auftrag des Staatsministers Anton von Schmerling « Deák's Adress-Entwurf und das Staatsrecht Österreichs » erschienen (provozierte 1865 Lorenz's Bruch mit der Regierung : Im März dieses Jahres) kurze Zeit vor Schmerling's Rücktritt und vor der Sistierung der Verfassung - veröffentlichte Lorenz, der bisherige Anhänger der österreichische Reichsidee, in der « Presse » einen Artikel, in dem er das Vorgehen der österr. Regierung zu den Juli-Ordonanzen Karls X. von Frankreich in Beziehung setzte. Er wurde sofort aus dem Archividienst entlassen. Ein Strafprozeß konnte nur durch eine Bittschrift seines Schwiegervaters an den Kaiser niedergeschlagen werden. Von diesem Zeitpunkt an zeigte Lorenz im politischen Bereich immer deutlicher eine deutsch-nationale und preußen-freundliche Haltung. Einen Gesinnungsgenossen fand er in dem Germanisten Wilhelm Scherer, mit dem zusammen er 1871 die « Geschichte des Elsasses » verfaßte. Es ist eine Frage, ob auch der Konfessionswechsel der Familie vom Katholizismus zum Protestantismus im Zusammenhang mit Lorenz's politischem Wandel stand.

Als Hochschullehrer, der er bleiben konnte, schrieb Lorenz während der 60er und 70er Jahre seine ersten größeren Werke. Sie beschäftigen sich zum größten Teil mit der Welt des Mittelalters : so die 1863-1867 erschienenen zwei Bände « Deutsche Geschichte im 13. und 14. Jahrhundert » (die jedoch nur bis ins Jahr 1298 reichen) und (an Wilhelm Wattenbach anknüpfend) « Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter seit der Mitte des 13. Jahrhundert » (1870) . An kleineren Werken erschienen 1871 « Zur Geschichte der Päpste » und 1876 « Drei Bücher Geschichte und Politik » , die gesammelte Essays zur Mittleren und Neueren Geschichte enthalten, in denen und andere Lorenz's antiklerikale Haltung zum Ausdruck kommt.

In den 80er Jahren geriet Lorenz, der 1880 zum Rektor der Universität gewählt worden war, durch sein Eintreten für Professor Friedrich Maaßen, der 1883 im niederösterreich Landtag für die Errichtung tschech. Schulen in Wien plädiert hatte, und durch seine Kritik an den deutsch-nationalen Studenten und an Rektor Karl Wedl in allgemeine Mißliebigkeit. Er nahm daher 1885 einen Ruf nach Jena an, den ihm Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha (an dessen Denkwürdigkeiten Lorenz mitarbeitete) verschafft hatte. Lorenz's deutsch-nationale Gesinnung hat in dieser Zeit wohl etwas gelitten ; jedenfalls kühlte seine Bismarckverehrung in den folgenden Jahren merklich ab. So hielt er 1902-1903

die Gründung des Deutschen Reiches weniger Bismarck als den deutschen Fürsten zugute.

In Jena richtete sich Lorenz's Forschungsinteresse auf die Neuere und Neueste Geschichte und vor allem auf Fragen der Genealogie, zu deren Entwicklung zur historischen Hilfswissenschaft er entscheidend beigetragen hat. 1892 erschien der « Genealogische Hand- und Schulatlas » und 1898 das « Lehrbuch der gesamten wissenschaftlichen Genealogie ». In seinem zweibändigen Werk « Die Geschichtswissenschaft in Hauptrichtungen und Aufgaben » versuchte er, den geschichtlichen Verlauf unabhängig von den üblichen Periodisierungen und anderen theoretischen Vorurteilen zu strukturieren. Das natürlichste strukturierende Moment meinte er in einer Folge von jeweils drei ineinander geschlossenen, historisch wirksamen Generationen gefunden zu haben.

Die « Geschichtsquellen im Mittelalter » und die Werke zur Genealogie sind auch heute noch von Bedeutung, die übrigen Werke Lorenz's wegen ihres aus der Verbindung von Geschichte und Politik resultierenden Ansatzes immer noch von Interesse. Bemerkenswert bleibt sein Versuch, den geschichtlichen Verlauf noch einmal in seiner Gesamtheit strukturell zu erfassen. Verdienstvoll war Lorenz's Beratertätigkeit für den österr. Anteil an der Allgemeinen Deutschen Biographie.

AB 66 : Linz (1856-1868)

(Crawford Howie)

Linz

By the mid-1850's, Linz had grown in importance as an industrial centre. (1) Its population, estimated at around 25,000, in 1840, was gradually increasing. As in many other parts of Europe, the influential middle-class sought edification and recreation in various cultural activities including theatre-going and music, and the growth of Choral Societies and expansion of concert life helped to cater for this. (2) Concerts in Linz were provided by the « Gesellschaft der Musikfreunde » (later to become the « Musikverein »), a mixture of professional and amateur singers and instrumentalists. According to its statutes, it had to give 2 Oratorio performances and 4 Society concerts, every year. While Bruckner was in Linz, the musical directors of the « Gesellschaft » were Anton Michael Storch, Engelbert Lanz and Eduard Hauptmann; and the works performed included: Franz-Josef Haydn's « The Creation » and « The Seasons »; Felix Mendelssohn's « Saint-Paul » and « Elijah »; and orchestral works by Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn and Schumann. (3) The « Gesellschaft » also had its own Music Academy which provided instruction in a limited number of instruments. It later became known as the « Bruckner Konservatorium ». (4) Choral music was originally the exclusive responsibility of the « Gesellschaft » but, in 1845, several of the members of the Society formed themselves into a male-voice choir. In 1849, this became a separate association called Liedertafel « Frohsinn » (later to become the « Linzer Singakademie »). Bruckner was a member of this Choral Society for some time and became its director for 2 short periods: in 1860-1861; and in 1868. Other directors, during the 1856-1868 period, included the « Gesellschaft » directors Storch (1855-1860); Lanz (1861-1865); and Hauptmann (1865-1868). Occasionally, this male-voice choir combined with the « Frohsinn » Ladies' Choir (founded in 1854). As well as giving its own concerts, which included such significant events as the Linz premieres of Robert Schumann's « Der Rose

Pilgerfahrt » , in April 1860 ; Richard Wagner's « Liebesmahl der Apostel » , in March 1866 ; and, under Bruckner's baton, the final scene of Wagner's « Die Meistersinger » , in April 1868, it participated in « Gesellschaft » concerts and solo recitals and performed with success in Choral Festivals, in Germany and Austria. (5) In 1857, Bruckner's friend, Alois Weinwurm, founded a choir called « Sängerbund » which Bruckner occasionally conducted. There were also several wind and military bands in Linz and they frequently combined with « Frohsinn » to give concerts. Bruckner's final appearance, as a choral conductor in Linz, was in a concert of the combined forces of the « Frohsinn » and « Sängerbund » choirs, on 12 September 1868, when he conducted Felix Mendelssohn's « Œdipus auf Kolonos » ; Philipp Friedrich Silcher's « Loreley » ; and his own « Germanenzug » .

One of the most active figures in Linz musical life, at the time, was Karl Zappe who held posts as orchestral director at the « Landständische Theater » (for 33 years, from 1834) and violin teacher in the « Musikverein » , as well as being Bruckner's immediate superior as musical director of the cathedral and Linz parish church. (6) He was also the leader of a String Quartet which gave regular concerts of the standard chamber music repertoire, in Linz. It included another professional musician, Otto Kitzler, as cellist, but 2 amateurs : Josef Schmierer, an engraver by profession, as 2nd violinist ; and Franz Gamon, a draughtsman, as viola player. In 1842, Zappe was confirmed as successor to Johann Baptist Schiedermayr as musical director of the 2 largest churches in town. (7) When he began his duties, the personnel for whom he was directly responsible included the organist, 2 sopranos, 1 alto, 1 tenor and 1 bass. He was also expected to engage other musicians and his duties were specifically to « ensure a well-maintained vocal and instrumental music for the cathedral and parish church, the regular stringing of instruments, not only for the normal services but also for the extra unscheduled services which could be held in the churches » . (8) There was no pension attached either to his post or to that of the cathedral and parish church organist, but he was allowed free lodgings in one of the parish houses, the « Stadtpfarrmesnerhaus » until 1868. (9) Zappe supplemented the church choir with enthusiastic musical amateurs and drew mainly on the members of the Theatre Orchestra for his instrumentalists. The records of the old cathedral show that the Masses with orchestral accompaniment performed in the 1850's and 1860's included works by : Luigi Cherubini ; Franz Danzi ; Anton Diabelli ; Johann Ernst Eberlin ; Robert Führer ; Johann Baptist Gänsbacher ; Johann Evangelist Habert ; Franz-Josef and Johann Michael Haydn ; Labler ; Wolfgang Amadeus Mozart ; Josef Preindl ; Johann Baptist Schiedermayr ; Ignaz Xaver Ritter von Seyfried ; Maximilian Johann Karl Dominik Stadler ; Franz Xaver Süßmayr ; Philipp Carl Tucek ; and Johann Nepomuk Vitásek. (10) Zappe was a member of the panel which listened to and assessed the competitors for the provisional post of cathedral and parish church organist, in December 1855, but was not directly involved in the competition for the permanent appointment. Under his overall direction, Bruckner occupied the position of organist at both churches, from 1856 to 1868. The relationship between music director and organist seems to have been cordial and respectful.

The sacred and secular musical diet in Linz was fairly conservative but, during Eduard Kriebig's and Carl Pichler-Bodog's periods of artistic directorship (1860-1865 and 1865-1868, respectively) at the Linz Theatre, the predominance of Italian Opera was mitigated by the production of 3 Wagner Operas : « Tannhäuser » , in February 1863 ; « Der fliegende Holländer » , in October 1865 ; and « Lohengrin » , in February 1866. (11) The conductor was the forward-looking Otto Kitzler, a colleague of Zappe's and Bruckner's erstwhile teacher and friend.

During his 12 years in Linz, Bruckner laid the foundations of his career as a Symphonist and respected teacher in Vienna. They were arduous years, the 1st half being spent completing a prolonged « distance-learning » harmony and counterpoint course with Simon Sechter and with very little to show in the way of original composition ; the 2nd half beginning with lessons in analysis and orchestration from Otto Kitzler and leading to a veritable explosion of original works. But all this took its toll and Bruckner had a nervous breakdown, in 1867, which required sanatorium treatment and a period of recuperation. On his recovery, Bruckner was faced with a major decision, and much of the earlier part of 1868 was spent weighing-up the pros and cons of a possible move to Vienna. It is easy to forget that Bruckner's main occupation, during these years, was that of church organist. (12) As his reputation grew, his advice was sought concerning the construction of several organs in a number of Austrian churches. In 1871, reconstruction work was begun on the Saint-Florian abbey organ, largely at Bruckner's instigation. The organ with which he was particularly identified and in the reconstruction of which he played an important role was the organ in the so-called old cathedral (« Alter Dom ») in Linz. When he was appointed early, in 1856, the organ at his disposal was a 3 manual Chrismann. In October 1856, he provided, at Bishop Rüdiger's request, information about the condition of the organ with a view to its eventual repair. (13) By the beginning of 1857, however, a decision had been made to rebuild the organ. Bruckner referred to this, in a letter to the Bishop's office, and stressed the need for the provision of 2 or 3 more 8 foot and 16 foot stops, as well as an immediate tuning of the instrument. (14) It took 11 years for the rebuilding work to be completed, and the organ builder responsible was Josef Breinbauer. Bruckner's successor at Linz, Karl Waldeck, requested a slight change in the stop disposition, in 1892, and it can be surmised that he consulted Bruckner in advance. The alteration work was carried-out by Josef Breinbauer's son, Leopold. (15) One man who had a very high-opinion of Bruckner's organ playing was Franz-Josef Rüdiger who, after spending 2 years as prebendary of Brixen Cathedral, was appointed diocesan Bishop of Linz, in 1852. Bishop Rüdiger would often slip into the cathedral to listen to Bruckner practising and is known to have derived great spiritual comfort from his improvisations. One of Rüdiger's grandest designs was to have a new cathedral built in a neo-Gothic style, and the renowned church architect, Vincenz Statz, was commissioned to accomplish this task. Bruckner was asked to write a Festival cantata, « Preiset den Herrn » (WAB 16) , for the foundation stone-laying ceremony, on 1 May 1862. The entire construction work took 60 years and only the votive chapel was completed during Rüdiger's lifetime. On the occasion of the dedication of this chapel, in the autumn of 1869, Bruckner conducted the 1st performance of his own Mass in E minor (WAB 27) on the cathedral square in Linz. Rüdiger, the dedicatee, was sufficiently impressed to send the composer, now resident in Vienna, an honorarium of 200 florins, and Bruckner expressed his astonishment and gratitude in a letter to the Bishop. (16) Rüdiger's great esteem for Bruckner's musical abilities was mingled with a caring pastoral concern for the composer. It is well-known that when Bruckner spent 3 months in Bad Kreuzen, in 1867, recovering from a nervous breakdown, Rüdiger made arrangements for a priest to be in regular attendance. Not so well-documented is the Bishop's generosity in granting Bruckner a sum of between 50 and 60 florins to pay for medical treatment, in October 1856, only a few months after he had taken-up his appointment in Linz. (17) Bruckner maintained strong connections with Linz after taking-up appointments in Vienna, in 1868. Rüdiger kept his Linz post provisionally open for him, until 1870, by which time Bruckner felt reasonably secure in the Austrian capital. Nevertheless, Bruckner continued to make « guest appearances » as organist at the cathedral. In 1877, he wrote one of his finest miniatures, the Motet « Tota pulchra es » (WAB 46) , for the 25th anniversary of Rüdiger's enthronement as Bishop and dedicated it to him. He played the organ at Rüdiger's funeral service, in December 1884. The clearest

documentary evidence of Bishop Rüdiger's high-regard for Bruckner is a letter which he wrote to the composer, in October 1874. In it, he expressed his disappointment that Bruckner had lost one of his part-time appointments in Vienna but recalled with pleasure his accomplishment as a cathedral organist in Linz and commented on his growing reputation as a composer and his already established reputation as an organist - « perhaps, the foremost player in Europe » . (18)

Bruckner's reputation as an organist was beginning to spread beyond provincial bounds, already in 1856. At the beginning of September, the « Frohsinn » Choir, of which Bruckner was a member, travelled to Salzburg to take part in the « Mozart-Fest » . While he was there, Bruckner played on the cathedral organ ; and it is reported that his playing was criticized by Robert Führer - who had provided him with a testimonial only 18 months earlier and who had applied unsuccessfully for the vacant post of organist at Saint-Florian. This led to a kind of « organists' duel » - a contest between the 2 men on the Salzburg cathedral organ. (19) Newspaper reviews of church services and other events, in which Bruckner's played the organ in the late- 1850's, also attest to a growing appreciation of his skills. His playing at the Easter Sunday morning service, in Linz Cathedral, to take just one example, made a particularly favourable impression on the « Linzer Zeitung » correspondent :

« The cathedral organist, “ Herr ” Bruckner, also provided eloquent proof of his skill at the close of the church service (Haydn's “ Nelson Mass ” was performed) . The partly free, partly contrapuntal development of the principal theme in the Easter song, combined with a majestic chorale which ended with a free fantasia, was truly uplifting. Only a very few cathedrals can possess an organist of “ Herr ” Bruckner's calibre. » (20)

In July 1858, Bruckner brought the 1st part of his theoretical course with Simon Sechter to a splendid conclusion by improvising on the « Piaristenkirche » organ, in Vienna, before an invited audience which included Ludwig Speidel, the music-critic of the « Wiener Zeitung » . In his later review, Speidel mentioned the background to the recital, including « glowing testimonials » from Sechter, and reported that Bruckner's playing had brought him « uncommon pleasure » . (21) His musical understanding was obviously not confined to harmony exercises :

« He stated a theme and developed it with a more than respectable display of imagination and musical ability. He showed how proficient he was in both free fantasia and strict contrapuntal playing. With his great skill, enthusiasm and ambition, and given the serious lack of good organists at present, a fine future is assured him. » (22)

One of Bruckner's musical contemporaries in Linz was Josef Hoffmann, choir director of the Lutheran church. His later recollection of Bruckner's impressive improvisation of a fugue on a chorale theme and a « clandestine » visit of the composer to the church has already been mentioned. (23)

In September 1858, at a time when he was still studying intensively with Sechter, Bruckner attempted to reduce the pressure of his work-load by requesting that the organist posts at the cathedral and parish church become 2 separate appointments. In an official letter to the Bishop's office, he pointed-out that the present salary for the cathedral appointment, consisting of 300 florins, was not large enough for anyone to be able to subsist on without extra-earnings, namely from parish church duties. On the other hand, combined duties at the cathedral and parish church

could not always be fulfilled by one person as they involved attendance not only every Sunday and feast day but also frequently on ordinary working days. As a result, the assistance of a deputy had to be sought. Unfortunately, however, the current deputy was old and unreliable. Bruckner suggested that the 2 posts be separated and an income of 600 florins be made available for the cathedral post. The official reply was that this request was premature but could be reviewed when the oversight of the parish of Saint-Joseph was transferred to the cathedral. (24)

Bruckner supplemented the regular income from his official post with some private piano, singing and harmony teaching. Most of his free time, however, was spent in a relentless pursuit of theoretical knowledge. His studies with Simon Sechter, Otto Kitzler and Ignaz Dorn prepared the way for a series of compositions, beginning with the Mass in D minor (WAB 26), composed in 1864, in which Bruckner threw-off his earlier restraints and spoke with a voice of bold originality.

Bruckner's long and extensive harmony and counterpoint course with Sechter had already begun before his definite move to Linz. It now continued unremittingly until 1861, culminating in a final theory examination at the Vienna Conservatory and an organ examination in the « Piaristenkirche », 3 and a half years after the successful completion of the 1st stage of the course, in July 1858. (25) In between, came the 2nd (« simple counterpoint »); 3rd (« double, triple and quadruple counterpoint »); and 4th (« canon and fugue ») stages. Bruckner regularly spent some time in Lent and Advent each year, with Sechter. He also used a large part of his summer vacation to complete the 2nd stage of the course in Vienna, in 1859. On 3 June, he wrote to Sechter to confirm that he would be spending 6 weeks in Vienna and, on 6 June, he informed Rudolf Weinwurm that he would be travelling from Linz to Vienna, by Danube steamer, on the 30th of the month, and asked him to reserve a room for him in a suitable hotel near Sechter's house - « as quiet and cool as possible and ideally looking on to a garden ». (26) The fruit of Bruckner's intensive studies, in the summer heat of Vienna, was a certificate from Sechter. (27) 6 months later, Sechter informed his industrious pupil that he was more than satisfied with his progress and counselled him not to over-stretch himself :

« I have read through your 17 work-books of double counterpoint exercises and am amazed by your industry and the progress you have made. So that you are in good health when you come to Vienna, I entreat you to take more care of yourself and give yourself the necessary rest. In any case, I have absolutely no doubt about your industry and eagerness and do not want you to damage your health by over-stretching yourself intellectually.

I feel constrained to tell you that I have never had any student as industrious as you. » (28)

On 3 April 1860, Sechter was able to provide his pupil with a certificate marking the successful completion of the 3rd stage of the course. (29) In order to prepare for the examination, Bruckner had stayed for a few weeks in a hotel, on the « Mariahilferstraße ». When he wrote to Weinwurm, at the beginning of the following year, asking him, once again, to find suitable accommodation from the middle of February to the end of March, he stated his preference for private lodgings :

« There is no peace day or night in a hotel. At the " Kreuz " on " Mariahilf ", last year, I could never get to sleep before 3 or 4 in the morning because of unruly neighbours. I cannot and will not put-up with that again, unless

absolutely necessary. » (30)

Yet, another certificate from Sechter confirmed Bruckner's successful completion of the 4th and penultimate stage of the course. (31) All that remained was for Bruckner to obtain official recognition of his achievements. In the meantime, Sechter, by now just as much a friend as a teacher, spent a few days with him in Linz at the beginning of September and, on the 5th, presented him with a fugue on the motto « An Gottes Segen ist alles gelegen » as a sort of official record of the formal completion of the course. (32)

In October, Bruckner sent a formal letter to the directorate of the Vienna Conservatory, enclosing Sechter's certificates and requesting an examination with a view to receiving a diploma and permission to use the title « Professor of Harmony and Counterpoint ». Bruckner's 1st request was granted but he was informed that the « Gesellschaft der Musikfreunde » did not possess the authority to bestow the title of Professor. (33) In a 2nd letter to the directorate, Bruckner mentioned that there were 1 or 2 precedents, namely people who had been granted the title in the past, but affirmed that he would be satisfied with an acknowledgment in his diploma that he was qualified to teach in a Conservatory. The official reply fixed the date of his examination as Tuesday, 19 November, and Bruckner was asked to forward some examples of his counterpoint exercises and free composition. (34) In complying with this request, Bruckner drew attention to the fact that his theoretical studies, since 1855, had effectively prevented him from composing any substantial original works :

« The candidate has not had the necessary time for free composition during his period of study (since 1855) ; he has written only a few songs and some choral pieces for the Choral Society, of which he was the choir Master, and these, the " Ave Maria " in particular, have been exceptionally well-received, both in Salzburg and in Linz. He will devote himself to free composition immediately after the examination. The candidate has tried to prevent his inspiration from running dry by improvising extensively on the organ and by listening to a considerable amount of excellent music, in Vienna. » (35)

The examining board, on the evening of 19 November, consisted of : Josef Hellmesberger, director of the Conservatory ; Johann Herbeck, director of the « Gesellschaft der Musikfreunde » ; Otto Dessoff, conductor of the Court Opera Orchestra ; and Moritz Adolf Ritter von Becker, the registrar of the Conservatory. According to Bruckner's own account of the proceedings, the examiners, presented with clear evidence of his theoretical aptitude, were uncertain as to what should happen next until Herbeck finally suggested that they re-convene 2 days later, in the « Piaristenkirche » , and listen to Bruckner improvise a fugue on a given theme. Accordingly, on Thursday, 21 November, Sechter was asked to provide a 4 bar theme which Herbeck immediately extended to 8 bars. Bruckner, by now a seasoned organist, had no difficulty in developing it into a large-scale introduction and fugue which astonished the examiners and drew from Herbeck the response : « He should have been examining us ! » (36) The official diploma, signed by each member of the examining board, drew attention to Bruckner's contrapuntal fluency and outstanding skills as an organist and confirmed that he was now well-qualified to teach at a music Conservatory. (37) Press reports of Bruckner's success appeared in both Linz and Vienna. The « Linzer Zeitung » of 3 December contained the information that Hellmesberger had been so impressed that he had asked Bruckner to write a String Quartet. (38) Of greater importance for the composer's future was the report in the « Wiener Zeitung » which brought him to the notice of a wider public :

« Anton Bruckner, organist of Linz Cathedral, who drained the brimful cup of Simon Sechter's theoretical learning to the dregs over a number of years, has been in Vienna recently to take a music examination at the Conservatory. The certificate, signed by Hellmesberger, Herbeck, Dessoff and Sechter, is of such merit that Bruckner can regard it as a veritable testimonial of excellence. According to this certificate, " the submitted pieces of work provide evidence of the most comprehensive studies in counterpoint and a thorough knowledge of the strict style in its various forms. As an organist, " Herr " Bruckner proved to have considerable gifts and a precise knowledge of the instrument, and demonstrated that he was equally skilled in performing the compositions of others as in improvising on his own and on given themes. " - " Herr " Bruckner is also highly-recommended as a potential music teacher in Conservatories. May the composer, who is as modest as he is proficient, be fortunate enough to find a position commensurate with his abilities, in Vienna. » (39)

The occasional phrase in letters to his friend Weinwurm, during this period, suggest that Bruckner was beginning to find the provincial Linz atmosphere somewhat stifling and was setting his sights on a more prestigious position. His success in Vienna came as a welcome boost after the disappointing outcome of his attempt to secure the vacant position of director of the Salzburg « Dom-Musikverein » and « Mozarteum » which involved travelling to Salzburg, on 19 September, and conducting the cathedral choir and playing the organ, on the following 2 days. According to Bruckner, Franz von Hillebrandt, the founder and secretary of the « Dom-Musikverein » , was not well-disposed towards him, and so, it came as no surprise that a former Saint-Florian colleague, Hans Schläger, was appointed. (40)

Bruckner had also recently severed connections with « Frohsinn » . He had joined the Choir, in 1856, as a 2nd tenor, and had been its assistant librarian for a short time (1856-1857) . Its conductor, from 1855 to 1860, was Anton Michaël Storch. Bruckner succeeded Storch as conductor, at the end of 1860, and one of his 1st appearances with the Choir, in February 1861, inspired the following favourable review in the « Linzer Abendbote » :

« May the Choral Society form a close relationship with their well-trained, accomplished conductor, " Herr " Bruckner ; we recognize in him the man who can lead them to fame and honour. » (41)

Bruckner achieved some notable successes with « Frohsinn » at 2 large Choir Festivals : in Krems, on 29 and 30 June ; and Nuremberg, from 19 to 24 July. (42) In the official report of the former, the Choir was commended for its precision, assurance and delicate nuances in its singing of Storch's « Waldeinsamkeit » and Valentin Becker's « Jägers Aufenthalt » . (43) After the Nuremberg success, however, Bruckner took umbrage at a practical joke, played on him by the Choir. It involved a restaurant waitress, called Olga, who had caught the composer's eye. She was encouraged by the Choir to dress seductively and visit the unsuspecting Bruckner in his room. Shocked and distressed, Bruckner left the room, in great haste, and resigned his conducting post, in September. (44) On 7 November, however, his name was again put forward as the principal conductor of the Choir but, although he conducted the Choir on an occasional basis in the 1860's, he was not regularly involved again, until 1868.

Bruckner, for his part, was an accomplished accompanist, a practised theoretician and a good teacher. Between them, they would have made a success of a venture of this kind. But nothing came of the proposals and Lanz and Bruckner

formally withdrew their request, in February 1859. (46) It is possible that Bishop Rüdiger, who knew of the project from the beginning, advised Bruckner to abandon the idea.

A contributory factor to Bruckner's growing feeling of unease was the conviction that all his attempts at self-improvement as a musician were largely misunderstood. His normally cordial relationship with Storch became somewhat strained in May 1860 after a series of articles about Schumann's « Der Rose Pilgerfahrt », written by Storch, appeared in the « Linzer Zeitung ». In the final article, on 26 May, Storch made the following observation :

« Schumann was never one of those sad figures (composers) who slink around with heads bowed, believing that they have done enough for art when they approach their task from the formal side only, when they manipulate counterpoint very efficiently to dreary abstraction and when they rummage around in arid scholarship. » (47)

Although Storch was almost certainly criticizing the advocates of the Cäcilian reform movement, here, and, perhaps also, countering a recent reviewer's argument that Schumann's music lacked melodic distinction, the over-sensitive Bruckner took it as a personal slight, remarking in a letter to Weinwurm that he was « the only person who studied counterpoint in Linz » but certainly did not go around with his head bowed or believe that, when he finished his contrapuntal studies, he would have « done enough for art ». (48) Any feelings of animosity towards Storch seem to have been short-lived, however. In December 1866, Bruckner responded to Storch's request for a male-voice piece for the « Niederösterreichischer Sängerbund » by writing him a friendly letter in which he enclosed 3 pieces, one of which - « Vaterlandslied », « O könnt' ich dich beglücken » (WAB 92), was specifically dedicated to the « Sängerbund ». Bruckner was so grateful that there was a prospect of one of his works being performed in Vienna that he was quite prepared to forego a fee ! (49)

No sooner had Bruckner completed his theoretical studies and received his certificate from the Vienna Conservatory then he embarked on another « self-improvement » venture : a course of form and orchestration with Otto Kitzler. Kitzler had joined the Linz Theatre Orchestra as a cellist, in 1858, and was appointed principal conductor, in 1861. As a Quartet player and cellist in the Orchestra which participated in the performances of larger sacred works in the cathedral, he was already well-known to Bruckner. Between 1861 and 1863, when he moved to Brno to take-up the post of Theatre Orchestra conductor, he was largely responsible for introducing Bruckner to a considerable amount of modern music, unbinding him from the self-imposed restrictions of 6 years of harmony and counterpoint exercises, and encouraging him to find his own original voice. (50) Most of the exercises which Bruckner undertook for Kitzler are contained in I volume, a manuscript of 163 folios of different sizes arranged in chronological order, from December 1861 to July 1863. (51) The Bruckner scholar, Paul Hawkshaw, has provided the following description of the manuscript to which he has given the name « Kitzler Studienbuch » :

« The volume contains autograph sketches, verbal annotations, as well as complete and incomplete compositions, all testifying to the rigorous training Bruckner undertook and illustrating the systematic process with which he polished his technique.

There are only a few annotations by Kitzler himself and it would seem that he chose the course of studies and, then,

served in an advisory capacity - leaving Bruckner to work-out the details of the exercises for himself, rather than correcting every exercise as a harmony teacher might for a young student. » (52)

Kitzler's main influence, apart from introducing Bruckner to modern music, particularly the music of Richard Wagner, was in the areas of full-score layout and formal structure. The exercises ranged from cadence structure and modulations to closely related keys through 2 and 3 part song form and instrumental forms such as the Waltz, the Mazurka and the Minuet and Trio to the more advanced Sonata form. The culmination of this was the String Quartet in C minor (WAB 111) which was completed on 15 August 1862. After a few exercises in orchestration, including scoring the opening movement of Beethoven's « Pathétique » Piano Sonata, Bruckner wrote the March in D minor (WAB 96) , in October 1862 ; the 3 Orchestral Pieces (WAB 97) , in November 1862 ; the Overture in G minor (WAB 98) , in November and December 1862 ; the Symphony in F minor (WAB 99) , from January - to April 1863 ; and, finally, the « Psalm 112 » (WAB 35) , completed on 10 July 1863. During his period of study with Kitzler, Bruckner's 3 main text books were Ernst Friedrich Richter's « Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse » (Leipzig, 1852) ; Kitzler's own copy of Adolf Bernhard Marx's « Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch » (Leipzig, 1837) ; and Johann Christian Lobe's « Lehrbuch der musikalischen Komposition » (Leipzig, 1850) . As he grew more confident in putting his own ideas down on paper, he began to develop a working procedure which was retained by and large when he moved to Vienna, in 1868. The composition of smaller works was usually worked-out in a composition score that was developed from an initial melody-bass skeleton, and, then, a fair copy was made either by Bruckner himself or by one of his copyists. In composing his larger works, he began with a melody / bass continuity draft that encompassed either a complete movement or an extended section of a movement and included a working-out of the important structural details (outline of harmonic progressions, occasional contrapuntal passages, a few indications of orchestration and, in the case of choral works, precise textual underlay) . This was written either on 2 or 3 staves for instrumental works or 3 or 4 staves for combined choral and instrumental works. The next steps in the process were 1st, the transfer of the sketch to full-score paper ; 2nd, the orchestration of the score which was accomplished in 2 or more stages, normally strings 1st then wind, except in combined choral and orchestral works where the voice parts were completed 1st ; 3rd, final corrections and the addition of detailed performance markings (dynamics, rehearsal letters, etc.) . (53)

After Bruckner's death, Otto Kitzler provided Franz Gräßlinger with a detailed account of Bruckner's studies with him :

« I had already made Bruckner's acquaintance during the 1st years (Autumn 1858 - 1860) of my stay in Linz. We had got to know each other as a result of my involvement with the church choir when I voluntarily played the cello in performances of the larger Masses. From the autumn of 1861, Bruckner had regular lessons in orchestration from me. Before commencing the orchestration course, I gave him some instruction in musical form with the assistance of a by now completely out-of-print book by Richter, and took him through all the important structural schemes from 8 bar period to Sonata form. Beethoven's Sonatas formed the comparative basis of our exercises, and Bruckner was always particularly happy when he came across a musical procedure or feature which ran counter to his earlier studies with Sechter. Given his great talent and indefatigable industry, he made very speedy progress. In instrumentation, we made use, at 1st, of Marx's book which, however, does not go any further than Meyerbeer in its examples. At that time, there were no teaching manuals which included details of Wagnerian and Lisztian instrumentation techniques. Wagner's

Operas had not yet been performed in Linz. To my knowledge, Bruckner had not yet heard any of Wagner's Operas, because, during the time that he was having lessons from Sechter in his short breaks in Vienna, he was so preoccupied with his studies that he would have had hardly any time to visit the " Hofoper " to see a work by a composer whose style would then have been quite foreign to him. And so, he was quite astonished when I told him that I was going to perform " Tannhäuser ", and he became more surprised when I brought him the score and drew his attention to the beauties of the work and the originality of the instrumentation. That was in December 1862. Consequently, it is wrong to assume that Bruckner did not know any of Wagner's music before composing his Mass in D minor and his 1st Symphony in C minor and that his orchestration was not influenced in any way by Wagner. On the contrary, Bruckner studied the score of " Tannhäuser " thoroughly, both before and after the performances. Shortly before this, and so, not yet under the influence of this work, Bruckner had completed what was actually his 1st Symphony (the Symphony in F minor) while studying with me. This was more of a student work and, because it was not particularly inspired, I could find nothing special to praise in it. He appeared to be upset by my guarded attitude - and this surprised me, because he was extremely modest. Many years later, he conceded, laughingly, that I had been absolutely right. Shortly afterwards, he began a new Symphony. I can no longer remember today, 40 years later, if it was the 1st Symphony in C minor. As our lessons had come to an end and the period of my Linz contract was also drawing to a close, he asked me, one day : " When am I going to be released ? " When, I replied, that it could happen at any time as he had already overtaken his teacher who had nothing more to teach him, he refused such an easy way-out and invited my wife and me on a coach excursion which took us to the charming hunting lodge of Kürnberg, situated in the woods. There, during a happy meal, the desired " release " from " apprenticeship " took place. We had an uninterrupted friendship until his death. Whenever I came to Vienna, I visited my friend. I had an opportunity of becoming acquainted with his somewhat primitive domestic life, and on one occasion, in view of the state of rather easy-going disorder which prevailed in his house, I ventured to ask why he did not marry so as to enjoy a more settled domestic life. Almost shocked by this suggestion, he retorted : " Dear friend, I don't really have the time - I have my 4th Symphony to write at the moment ! " I saw him for the last time, 2 months before his death, and, in spite of my request that he should not rise from his sick bed, he was determined to get-up to greet me. » (54)

That the relationship between the 2 men remained a cordial one long after Kitzler had left Linz is supported by several letters which passed between them. In June 1875, Bruckner informed Kitzler that he was in the process of writing his 5th Symphony and that, both Wagner and Liszt, had described his 3rd Symphony as a « very significant work » . He suggested that Kitzler perform his 2nd Symphony and signed the letter affectionately, « Your pupil, Anton Bruckner » . (55) Writing from Saint-Florian, 17 years later, Bruckner sent Kitzler warm greetings for the New Year and thanked him for his offer to conduct the 4th Symphony. Because of his declining health, however, it was unlikely that he would be able to come to the performance. Once again, he referred to himself as « your former pupil » . (56) A few months later, Bruckner supplied Kitzler with further information about his ill health. He mentioned that he had retired from both the « Hofkapelle » and the Conservatory and was no longer allowed to play the organ. As he had to avoid situations which might cause stress, there was a great deal of uncertainty about his travelling to Brno to attend Kitzler's projected performances of the 4th Symphony and « Te Deum » with the « Musikverein » Choir and Orchestra. Bruckner was also unable to attend a performance of his 2nd Symphony by Kitzler and the Brno « Musikverein » Orchestra, on 25 March 1896, but sent a letter of thanks. (57)

Shortly after Kitzler had left for Brno, a young Viennese musician called Ignaz Dorn came to Linz to play violin in the « Landständisches Theater » Orchestra. (58) He was an accomplished instrumentalist and composer and was soon appointed Kitzler's assistant at the Theatre. As a modern music enthusiast, Dorn continued Kitzler's work of extending Bruckner's horizons. He studied Wagner's « Der fliegende Holländer » and « Lohengrin » with Bruckner and introduced him to Hector Berlioz's and Franz Liszt's works, in particular, the « Symphonie fantastique » and the « Faust » Symphony. He made a present of the score of the latter to Bruckner with the hand-written dedication, « as a souvenir from your sincere friend, Ignaz Dorn » . (59) Like Kitzler before him, he encouraged Bruckner to develop his own compositional skills, which resulted in the Mass in D minor (WAB 26) and the Symphony No. 1 in C minor (WAB 101) . In the spring of 1866, Dorn left Linz to become Kitzler's assistant in Brno. Writing to Bruckner from Brno, in May 1866, he said how much he would like to hear this new C minor Symphony and asked him to postpone any planned performance of it, until August, when he would be on his honeymoon. (60) Dorn's story has a tragic ending. The wedding plans (he hoped to marry Karl Zappe's daughter, Maria) did not materialize. An increasingly serious drinking problem led to dismissal from his post in Brno, in 1871. He managed subsequently to find another position in Vienna, as a conductor at the « Neue Welt » concert hall, in the Hietzing suburbs, a hall in which Eduard and Josef Strauß gave concerts and the Vienna « Männergesangverein » performed regularly during the summer months. There was a final reunion of the 3 friends (Bruckner, Kitzler and Dorn) after the famous Wagner concert in Vienna, on 12 May 1872, when Wagner conducted Beethoven's « Eroica » Symphony and excerpts from the « Ring » . Dorn was admitted to a lunatic asylum in Vienna, soon afterwards, and died there of « delirium tremens » . An obituary notice written by Eduard Kremser appeared in a later edition of « Das Vaterland » . Bruckner wrote to Kremser, thanking him for the obituary and saying how moved he was by the fact that Kremser's review of the 1st performance of his own F minor Mass had appeared in the same edition. (61)

One of Bruckner's closest friends during the Linz years was Alois Weinwurm, singing teacher at the secondary school in the town and founder of the « Sängerbund » Choir, in 1857. (62) There appears to have been a temporary breach in the relationship in 1865-1866 but it was soon patched-up. Alois's younger brother, Rudolf, 1st made Bruckner's acquaintance in Linz, in the early autumn of 1856, and maintained a regular correspondence with him from Vienna where he was permanently based. (63) Rudolf Weinwurm kept Bruckner in touch with what was happening in Vienna and, along with Johann Herbeck, was instrumental in persuading him to move there, in 1868. Bruckner's letters are often purely factual, dwelling on events in Linz and, in the 1860's, the progress of his compositions, but his deeper feelings and internal struggles occasionally come to the surface. The earliest recorded letter to Weinwurm dates from November 1856, and it was evidently a long-delayed reply to an earlier letter from his new friend. Bruckner recalled with pleasure Weinwurm's visit to Linz, in September, in particular, a joint outing with some friends to Saint-Florian and Steyregg, and asked his friend to send him a copy of a recent journal which had contained a reference to his organ playing in Salzburg Cathedral, at the beginning of September. (64)

The conclusion to the letter is more personal :

« My longing to see you and my confidence in you increase day by day. Write to me soon. Please, remember me ; I would never forget it.

With deepest affection, and with greetings from your brother as well. » (65)

Bruckner's letters to Weinwurm and Sechter's letters to Bruckner, during the period 1857-1861, reveal that Weinwurm often acted as a go-between, collecting exercises from Sechter to send to Bruckner. Bruckner evidently required some medical treatment during August 1857, possibly from a doctor recommended by Weinwurm. Writing to Rudolf at the beginning of September, he enclosed some money and asked his friend to pay the doctor's bill. He reminded Weinwurm that he had not yet sent his brother Alois some choruses he had promised. Finally, he mentioned that Sechter had written to him, and asked Weinwurm to collect some exercises from his teacher. « Don't be annoyed, and write to me soon. » , he wrote in conclusion. (66) During Bruckner's study visit to Vienna, in July 1858, Rudolf Weinwurm introduced him to some of Schumann's songs and dedicated an organ prelude (Opus 5, in F major) to him. (67) This visit culminated in an organ recital in the « Piaristenkirche » which was something of a personal triumph. A week later, he wrote to Weinwurm thanking him for his letter and expressing his deep gratitude for all that he had done on his behalf. He asked his friend to send him some copies of Ludwig Speidel's favourable review, in the evening edition of the « Wiener Zeitung » (of 24 July) and to ascertain Speidel's address so that he could write him a letter of thanks. (68) Weinwurm collected some more counterpoint exercises from Sechter, in September, but appears to have delayed in sending them to Bruckner. (69) At the end of October, Bruckner wrote to Weinwurm in good spirits, congratulating his friend on his recent appointment as choir Master of the « Akademisches Gesangverein » and giving him the good news that Alois had formed a new choir in Linz called « Sängerbund » for which he had great plans :

« I too have a lot to do. I am very well and, once again, a little in love. Alois must now take your place at my side (in Linz, of course) , and he does it very well. Write again soon. » (70)

Before spending 6 weeks in Vienna (from the end of June to the middle of August) during the summer of 1859, Bruckner confirmed with Sechter that he would be able to teach him, and then wrote to Weinwurm to ask him to find suitable lodgings. He longed to see him again as he did not have « a friend like him » , in Linz. (71)

Bruckner's next study visit to Vienna was towards the end of February or the beginning of March 1860. He had to change his original plan of arriving in Vienna, on 22 February, because he had not yet received any reply to 2 letters he had sent to Sechter and suspected that his teacher, who had recently suffered 1 or 2 bouts of ill health, might be indisposed. He asked Weinwurm to visit Sechter and ask him if it was convenient to come. (72) Another letter sent to Weinwurm, about 6 weeks later, indicates that Bruckner had been in Vienna in the meantime. He had been loath to leave his friend and hoped that Weinwurm would be able to visit Linz, during the summer. He had obviously made the acquaintance of a certain « Fräulein Pepi » (probably Rudolf's sister, Josefa) during his visit and asked to be remembered to her. (73)

How much importance he attached to his friendship with Rudolf Weinwurm is revealed in his next letter to him. Bruckner described Weinwurm as his « one true friend » . He treasured all the letters sent from Vienna, and had been particularly delighted to receive a portrait of Rudolf which would now have a place of honour in his apartment. The possibility of a visit from his friend, later in the summer, also filled him with joy. (74) The possibility became an actuality. Weinwurm stayed with Bruckner around with heads bowed. (See : footnote 48) .

Bruckner as his guest in the « Stadtpfarrmesnerhaus » , from 23 August until 10 September 1860.

3 months later, Bruckner was in a difficult financial position and asked Weinwurm to contact a certain « Herr Kaan » who was now in Vienna and remind him that he had promised to send the sum of 45 florins which he owed. (75) Bruckner would almost certainly have had to pay the funeral expenses of his mother who had died in Ebelsberg, on 11 November, and he obviously required immediate payment of the debt. (76) Bruckner's financial problem appears to have been resolved satisfactorily. The following month, he wrote again to Weinwurm, mentioning that he was hoping to spend the entire Lenten season (from Ash Wednesday, 13 February onwards) in Vienna, and asking his friend to find him some quiet, well-heated lodgings, preferably in the inner city. (77) When Weinwurm replied, giving him the address of a hotel, Bruckner recalled his unhappy experience of the previous year when he had stayed at the « Kreuz » Hôtel, in the « Mariahilf » area, and had not been able to get to sleep until 3 or 4 in the morning. He said he would much prefer to stay with a « nice stable family » . He gave Weinwurm the time of his expected arrival in Vienna, said that he had much to tell him and looked forward to be able to « put Linz behind me for a while » . (78)

While he was in Vienna, Bruckner made an official request to the committee of the « Wiener Männergesangverein » to borrow a number of choral pieces for « Frohsinn » , in Linz. (79) Bruckner, Alois and Rudolf Weinwurm were all involved with their respective choirs in Krems, at the end of June 1861. Just before this, Bruckner wrote to Rudolf to thank him and the « Männergesangverein » , on his own behalf and on behalf of « Frohsinn » , for sending the music he had requested. He had recommended fairly simple pieces for his choir, in order to avoid « too severe criticism » . « If only the rehearsals were better attended » , he complained. (80) In this letter, Bruckner also referred to the post of director of the « Dommusikverein » and « Mozarteum » , in Salzburg, which had become vacant as a consequence of Alois Taux's death, in April. He had heard that there was a possible candidate for the post from Innsbruck and asked Weinwurm if he, himself, was interested. Bruckner's own interest in the position seems to have waned when he discovered that Hans Schläger, a former colleague in Saint-Florian, was the front runner, and, yet, he regarded it as a matter of honour to undergo the ordeal of travelling to Salzburg, in September, and conducting the « Singakademie » Choir. (81) The whole story was graphically related by Bruckner, in another letter to Weinwurm. At the end of the letter, he referred to his intention to be formally examined in Vienna, in November :

« Schläger is a dictator under Hillebrandt, in Salzburg. I could say a lot about this but will confine myself to the following. I received letter after letter, i.e. written invitations to travel to Salzburg to take rehearsals. This was after I had already heard from Schläger, who was with me, that he was the favourite. And so, I did not go. When I eventually received an urgent letter, however, and realized that it was now a question of salvaging my reputation, I decided to travel to Salzburg, on the night of Thursday 19th, last month. I conducted there, on the Friday and Saturday, and returned here, on Saturday night. Hillebrandt had spoken to some people about my ability in insulting, even contemptuous terms. I will never forget the struggles I had on the Friday evening. You can well imagine the situation. The ladies of the “ Singakademie ”, stirred-up by the Hillebrandt faction, were all against me - it was shocking. But I did not give-up and, finally, my choral piece (7 part “ Ave Maria ”) was very well-received and applauded twice. At the end, Hillebrandt was very frank, indeed too frank, with me. But I will tell you all about it, in November. It is reported that Schläger was appointed at a reduced salary of 600 florins. All the best to him !

The newspapers already knew about the situation before there was a meeting in Salzburg. I made enquiries on your behalf. We will have a good laugh about it, here, in Linz. A novel could be, indeed ought to be, written about the filling of this 600 florin post.

I was grossly insulted by “ Frohsinn ” and resigned from the Choir, in September. Sechter stayed with me for a few days. I am thinking of travelling to Vienna, in the 2nd half of November. Could you please be available and, perhaps, make a few preparations. In any case, I would like to invite Randhartinger, the Court music director, and Gottfried Preyer to be members of the examining committee. Write to me soon. Sechter will be in charge of the examination. »
(82)

In the summer of 1862, Bruckner took the 1st steps to secure a post at the Court Chapel, in Vienna. Ignaz Aßmayr died at the end of August and was replaced as chief music director by Benedikt Randhartinger. Gottfried Preyer became assistant director, and Sechter and Ludwig Rotter were the 2 paid organists.

Sechter visited Bruckner on his way back to Vienna from Friedberg and promised that he would recommend him to Randhartinger, as a super-numerary organist-designate. Joseph von Arneth, a government official and the brother of the abbot of Saint-Florian, heard Bruckner play the organ at the Saint-Augustine's Day service in Saint-Florian, on 28 August, and was so impressed that he was willing to use his influence, and Count O'Hegerty, a former student of Bruckner's from the Saint-Florian days, undertook to speak on his behalf to Prince Karl Liechtenstein, the Lord Chamberlain. Bruckner also had another friend in high-places, a certain Count Johann Karl Huyn, an officer in the Austrian army, who had heard his organ playing and was convinced that his future lay in a move to Vienna. On 4 September, Weinwurm wrote to Bruckner about the vacancy in the music staff of the Court Chapel and gave him some good advice about the various diplomatic steps he should take, including the submission of original compositions, in order to muster support for a possible application. (83) In his reply, Bruckner assured Weinwurm that he had already taken certain steps, including a letter to Randhartinger to express interest in a possible post. Unfortunately, because of his extended period of study with Sechter, he had very few original compositions to his name. Enclosing a copy of his 7 part « Ave Maria » , he asked Weinwurm to try to persuade Ferdinand Stegmayer, professor of choral singing at the Conservatory, to perform it. If there was a performance, he would try to approach all the music critics, for instance Selmar Bagge, from whom he could expect favourable reviews. In the meantime, if Weinwurm had an opportunity to speak to Randhartinger on his behalf, he would be most grateful. (84) All Bruckner's efforts were in vain. At 1st, he was informed by Randhartinger that there would be a competition for the vacancy, in due course, and that he would certainly be apprised of any developments. At the same time, he heard a conflicting report from another person (unnamed) in Vienna that Pius Richter was being considered for the post. (85) At the end of September or beginning of October, both Sechter and Arneth wrote to Bruckner to confirm that no super-numerary organist would be appointed in the meantime. In any case, since such a post would be an unpaid one, the successful candidate would have to reside in Vienna. Because of the uncertainty of any other prospects for Bruckner in Vienna, at this stage in his career, he decided not to pursue his application. (86) 6 months later, Bruckner heard from Sechter that he had been forced by ill health to give-up his position at the Court Chapel (for which he had received the Imperial « long service » medal) and that his duties were now confined to teaching at the Conservatory. Pius Richter, known to both

Randhartinger and the Lord Chamberlain, had been appointed 1st organist-designate and Rudolf Bibl, 2nd organist-designate. (87)

Bruckner spent the summer of 1863 putting the finishing touches to his Symphony in F minor (WAB 99) and « Psalm 112 » (WAB 35) . He referred to both these works and to another composition he was preparing for the « Oberösterreichisches Sängerbundesfest » (Festival of Upper-Austrian Choral Societies) , in 1865 : « Germanenzug » (WAB 70) , in a letter written to Weinwurm, at the beginning of September. He was intending to go to a music festival, in Munich, at the end of the month, and hoped to see Weinwurm there. (88) But his friend was unable to attend and Bruckner had to be satisfied with a letter to which he replied shortly after his return from Munich, early in October. While in Munich, he had met the renowned critic Eduard Hanslick who had mentioned Weinwurm several times. Otherwise, he did not have the opportunity of « making the acquaintance of important men, far less playing to them » . However, he had introduced himself to Franz Lachner :

« I eventually introduced myself to Lachner and asked him to have a quick look at my compositions. After 2 days, he said :

“ My congratulations, your works are distinguished by a good flow of ideas and awareness of structure and a fine sense of direction. I am not averse to performing your Symphony, sometime in the future. I have already selected Herbeck's for this winter season. ”

These were his words, more or less. He, then, told me how both he and Schubert had been rejected by the Court Chapel, in Vienna. He became very friendly after I related my own story to him.

I have started making preparations for a tour, next year ; it is my intention to give organ concerts. » (89)

Bruckner, again, mooted the possibility of giving organ concerts in Germany when he wrote to Weinwurm, in February 1864. After providing his friend with information about his « Germanenzug » and asking him if he could recommend a Viennese harpist who would be able to play the harp part in the solo quartet and be prepared to travel to Linz, the following year, when the work was to be formed during the Choral Festival in the town, he added :

« Could I ask you either to write yourself or arrange for a letter to be sent to Dresden and Leipzig to determine whether it would be possible to give concerts or whether I should play, unpaid, only free fantasias ? The audiences should include many influential invited guests. Bagge, etc. , would certainly make the best recommendations. Please, this is a matter of urgency because of the preparations I will have to make. » (90)

Writing to Weinwurm again, at the beginning of the following month, Bruckner passed on some advice from Alois concerning the instrumentation of the piece he (Rudolf) was writing for the Choral Festival ; he should keep it as simple as possible. Bruckner, again, broached the subject of a concert tour :

« In connection with the tour, I have to tell you that, unfortunately, I do not have any repertoire, although I have

played Bach and Mendelssohn. I have neither the time nor the volition to be particularly concerned about this, as it serves no purpose. Organists are always badly paid, and, in my opinion, if concerts cannot be arranged to run at a profit, the best solution is to perform without a fee and to improvise fantasias, etc. , without music. I believe that there are any number of competent players around who can perform the works of other composers well. Do you not agree ? I would rather not waste time wondering whether I can give concerts. Please, don't forget to write to Dresden and Leipzig. »

At the end of the letter, he confessed to feelings of depression and disenchantment, referred to recent changes in the administration of the Linz « Musikverein » and alluded to forthcoming concerts, in Vienna, which he might attend. (91) The proposed concert tour did not materialize.

In referring to changes in the « Musikverein » , Bruckner was no doubt recalling his own involvement, a few months earlier. At the end of October 1863, the committee of the « Musikverein » asked Bruckner to succeed Engelbert Lanz, as artistic director, take charge of the next concert and perform one of his own compositions. In his reply, Bruckner gave clear indication of how concerned he was that the Society should have a much more secure financial and artistic standing :

« Honoured as I am by the invitation of your esteemed committee to assume the artistic direction of the Musikverein, may I be permitted to point-out that this direction would be contingent upon the following conditions :

The Society can only fulfil its duties if it is furnished with the necessary means, namely active and supporting members.

What is particularly necessary is a recruiting drive both within the Society and the numerous musical bodies, outside the Society, so that its artistic strength can be gauged. There should be an accurate register of those ladies who are not pupils of the Society, as well as pupils of the Society who can sing soprano and alto, of those men who can sing tenor and bass, and of those who are string players, wind players, etc.

This urgent appeal to participate as active members should be made not only to the fairly large number of current musical friends but, also, to those who have an enthusiasm for beautiful art, one condition being that they promise to attend a weekly practice regularly.

The supporting members should be levied to supply the material resources.

Although an increase in the number of supporting members can be accomplished, especially by the good performance of first-rate works, it would be extremely important, immediately after determining who the active members were, to produce a circular letter in which the entire situation, namely, the need for financial support, was brought to the attention of the religious and civic dignitaries and the townspeople and a voluntary annual subscription was sought. Men like the mayor will certainly be able to commit themselves to more than 2 florins annually, even if they are members already.

N.B. : As His Majesty the Emperor already releases large sums of money to the Music Societies, not only in Vienna but in the provinces as well, a petition to the Emperor should have the greatest effect of all.

In this way, the material standing of the Society could be improved. As far as raising the artistic standing is concerned, I will gladly devote all my energy, knowledge and ability to accomplish this, if it is facilitated by the preparation and organization outlined above. I am obliged to make a sincere request for an annual salary commensurate with the great effort and responsibility attached to the artistic direction of the Society, a salary which cannot possibly be considered unreasonable by those gentlemen who have some conception of thorough musical training in relation to the expenditure and enormous effort involved, who understand what it means to raise the musical standards of a Society, and who are also aware of my own circumstances. » (92)

Bruckner's ideas were premature. Engelbert Lanz had not received any financial remuneration for his efforts and, as there was very little money available, Bruckner's suggestions were declined. (93)

Bruckner spent the summer of 1864 working on his D minor Mass. His original intention was to have it ready for performance at the Emperor's summer residence, in Bad Ischl, but he was not able to meet this self-imposed deadline. In his next letter to Weinwurm, written in October, he apologized for not writing earlier. He had been expecting to see Weinwurm again in Linz, in August, but, when the visit did not go ahead, had decided to postpone writing until he could share the news that his Mass was finished. He was hoping for a performance on Saint-Cæcilia's day. In the meantime, he had played the organ at Bad Ischl, for the Emperor's Name-Day on 4 October. (94) In his reply, 2 days later, Weinwurm informed Bruckner that there was a proposal to begin an organ class in the Conservatory, and registered his surprise that Sechter had not mentioned this, in recent letters to Bruckner. As the lecturer appointed would also share in harmony teaching, Weinwurm thought that his friend would be ideally suited to the post. Even though the pay would be fairly low, at least, it would provide a basis for other activities in Vienna. (95) Perhaps, because Weinwurm also mentioned that a certain Hermann Köhler had been named as a candidate for the position, Bruckner did not make any reference to the possibility of moving to Vienna, in his next letter to his friend. Instead, in a fit of melancholy, he complained about the lack of harmony and piano pupils as a result of fee undercutting in Linz, and said that he would be prepared to go abroad (to Russia, even Mexico !) if he did not obtain any recognition in Linz. (96) 2 months later, however, his mood had changed. 2 performances of his new Mass in D minor (WAB 26) , in Linz, the 1st in the cathedral on 20 November, the 2nd in the « Redoutensaal » on 18 December, had pleased Bruckner immensely. After congratulating Weinwurm on his own recent conducting successes in Vienna, he mentioned the 2 Linz performances of the Mass and enclosed copies of the favourable reviews in the « Linzer Zeitung » and the « Abendbote » . He continued :

« Archduke Josef also attended my concert. I am having a fair copy of the full-score made at present. Do you think that I should send it later through you to Hanslick and Herbeck ? It requires too many rehearsals for a church performance (even when the singers and instrumentalists involved are the most capable Court musicians) . And what choir director would be pleased with that state of affairs ? My own feeling is that the best solution would be if Herbeck found it good enough to perform as part of a “ Musikverein ” concert (or Dessoff, if that was not

appropriate, or Krenn ?) but who would hear it there ? What do you think ? I hope to speak to you soon, as I intend travelling over for the 9th Symphony and for the Philharmonic concert. I don't know when it will be. Please, write to me. » (97)

Weinwurm did write to him, and communicated the excellent news that he would be prepared to conduct a performance of the Mass during the University of Vienna's 500th birthday celebrations, in 1865. Not only Bruckner but « almost the whole of Linz » was delighted by this honour :

« As soon as a fair copy of the score has been made, you will receive it together with all the individual parts. From now on, the Mass should not be performed anywhere else before the University Jubilee. Above all, I must tell you that it is very difficult to perform. Even with the best Viennese forces at your disposal, you will require very thorough study of the chorus parts and many rehearsals because the intonation is difficult. Several orchestral rehearsals will be necessary, on account of the very precise nuances. And then, finally, a couple of dress rehearsals. It goes without saying that I will place all the means that I possess at your disposal. (Perhaps, you could also use this opportunity to perform my 7 part " Ave Maria ".) I beg you to remain firm and not to accept any other Mass. (You will probably be harassed on all sides.) When is the Jubilee, this year ? In July ? I will come in any case, as will Alois and several others from Linz. Alois sends you his greetings. He is going to write to you today. I now feel very happy. To have such a friend as you is a great blessing. Perhaps, I will come to see you during Lent. » (98)

Later in the month, Bruckner sent Weinwurm the score and parts of the Mass, emphasized, once again, the need for the chorus parts to be rehearsed thoroughly, and asked his friend to let Hanslick and other potential reviewers see the score. He also added, as a postscript, the request that Weinwurm return the score of his Symphony (presumably, the F minor Symphony) as soon as he had perused it. (99) In his reply, Weinwurm mentioned how helpful it would be to have a piano score of the Mass, for rehearsal purposes. Bruckner, writing again a few days later, said that he did not have any time, at present, to prepare a piano score. He recommended Dorn, who was in Vienna at the time, as a suitable accompanist, and added that it would not be difficult to construct a piano part from the vocal parts. He hoped to be able to send Weinwurm 100 florins, for the Vienna performance, and suggested that some of the money be used to prepare a proper piano score. In the meantime, he was busy working on his C minor Symphony and, now, had more private pupils to teach. But he was in low spirits (a recent proposal of marriage to the adopted daughter of a respectable family had been declined) and wished that he lived nearer Rudolf. (100)

There is a gap of almost 12 months before Bruckner's next letter to Rudolf Weinwurm. That Weinwurm was not able to perform Bruckner's Mass, as promised, is a possible explanation. Events at the Upper-Austrian Choral Festival in Linz, in June 1865, no doubt put a further strain on the friendship. Before the Festival, Bruckner, accompanied by Carl Pichler-Bodog, director of the Linz Theatre, and Franz Schober, one of his harmony students, travelled to Munich to be present at the 1st performance of Richard Wagner's « Tristan und Isolde », on 15 May. He met Wagner, who gave him a signed photograph, Hans von Bülow and Anton Rubinstein and showed von Bülow and Rubinstein the completed sections of his C minor Symphony. According to Bruckner, they had a few reservations but were enthusiastic on the whole. (101) Because of the indisposition of Mrs. Schnorr-Carolsfeld, the 1st Isolde, the 1st 3 performances of the Opera had to be postponed. Bruckner had to return to Linz to conduct his « Germanenzug » at the Choral Festival

(from 4 to 6 June) and, as a result, did not see « Tristan und Isolde » until its 3rd performance, on Monday, 19 June. (102) Between his visits to Munich, he won 2nd prize at the Festival. Rudolf Weinwurm's « Germania » won 1st prize - but Bruckner did not accept this decision with good grace, believing that his composition was superior to that of his friend ! He was also suspicious that Alois Weinwurm, who was one of the adjudicators, had influenced the other members of the adjudicating committee in favour of his brother. (103) The immediate result was a temporary breach in the relationship until the beginning of 1866. In the meantime, Bruckner was sufficiently heartened by Hanslick's encouragement to continue setting his sights on Vienna. Hanslick was present at the Festival, and, at the end of the year, recalled his visit with pleasure by sending Bruckner a signed copy of the Mass in C minor, Opus 147 (or « Missa Sacra ») , for soprano, tenor, bass, chorus and orchestra by Robert Schumann, one of the last works of the composer before sinking into madness. (104)

Bruckner's next letter to Rudolf Weinwurm, at the beginning of 1866, suggests that the breach in the relationship had been essentially between Bruckner and Alois Weinwurm. Some words which Bruckner had uttered somewhat rashly to Franz Melichar, a member of the « Frohsinn » , had been reported to Alois who had taken offence and had written in very cool terms to Bruckner, withdrawing the hand of friendship. But Alois had been ill, Bruckner had visited him several times, and their friendship had been restored, albeit without the same cordiality as hitherto. Bruckner was now working on the Adagio of his C minor Symphony. The other movements, including a new Scherzo, had been written, and he looked forward to showing them to Weinwurm. (105)

The cooler tone of Weinwurm's reply took Bruckner aback, and he was eager to repair any damage that had been caused unwittingly and to reassure Weinwurm of his affection and high-regard for him. He also mentioned that Alois was still not well, and that Hanslick had been in Linz, again, and had suggested that Bruckner give an organ recital in Vienna, in the autumn. (106) When he wrote to Weinwurm again, the following month, Bruckner congratulated him on his recent appointment as conductor of the « Wiener Männergesangverein » and reiterated his expressions of esteem and friendship, in spite of recent events. Alois was still having trouble with his eyes. Rehearsals of his 1st Symphony were about to begin but there were doubts about an early performance, on account of the impending war. (107) Nevertheless, the suggestion was made to Bruckner that he arrange a performance of the Symphony for patriotic purposes. But Alois, who was of the opinion that all the music associations should respond to requests of this nature by singing only a few patriotic songs, advised him against it and, in any case, an undertaking of this nature would inevitably require a considerable amount of expenditure (rehearsals, writing-out of parts) which would cause financial difficulties. Indeed, the rehearsals held so far had been very poorly attended. (108)

Bruckner, in the meantime, had been renewing his attempts to secure some kind of position in Vienna. In April 1866, Benedikt Randhartinger retired from his position as chief musical director at the Court and his place was taken by Johann Herbeck. The new Lord Chamberlain, Prince Constantin von Hohenlohe-Schillingsfürst, had also initiated some much-needed reforms in the Court Chapel, and Bruckner clearly felt that the time was right for a positive approach. In a congratulatory letter to Herbeck, Bruckner reminded him of his encouraging words, 5 years earlier, and said that his future now lay in Herbeck's hands. Feeling more and more restricted by the lack of opportunity in Linz, he made a heartfelt plea for help and ended with the rather dramatic words : « Otherwise, I am lost. » . (109) It was not long before Herbeck was in a position to give Bruckner the help he needed.

Bruckner's next letter to Weinwurm touches on a subject that was of great importance to the composer, at this particular point in his life. His many brief « affairs of the heart » throughout his life point to a desire for female companionship. He was obviously attracted to the fair sex and made many proposals of marriage, all of them rejected. His mother's death, on 11 november 1860, had been a severe blow, particularly as he had often encouraged her to come to stay with him in Linz. His sister, Maria Anna, came to live with him, in 1866, and moved with him to Vienna, in 1868, but her untimely death, in 1870, deprived him of another source of female companionship. According to Franz Gräßlinger, it would be wrong to interpret Bruckner's relationship to women other than it actually was : a harmless weakness of the composer. His life was not transfigured by a woman as, for instance, Robert Schumann's was by Clara Wieck, or Richard Wagner's by Mathilde Wesendonck. He did not worship an « immortal beloved » , as Ludwig van Beethoven did. (110)

Most of Bruckner's attempts to form deeper relationships with women were short-lived. Although he had a healthy appreciation of physical beauty, his strict moral and religious code would have prevented him from indulging in any improprieties. Thus, his often irrational pursuit of a young lady who had attracted him would invariably lead to a marriage proposal which would inevitably be declined. It was as if Bruckner was going through the motions of the preliminary stages of a deeper relationship without being willing or able, because of some kind of psychological blockage, to go any further. There were a very few exceptions to these brief, platonic « love affairs » and one example was a more serious relationship (on Bruckner's part) concerning Josefine Lang, the comely daughter of a Linz butcher. He had first made her acquaintance, at the end of the 1850's, when he was employed for a short time as a supply teacher at the local school and she was one of his pupils. He had, then, invited her to join the church choir, had made friends with her brother Anton, and, eventually, in August 1866, plucked-up the courage to write to her, making a formal proposal of marriage. He urged her to be completely honest and to give a definite « yes » or « no » ! (111) She declined, saying that, as a 17 year old, she was really too young, and she returned his presents : a prayer-book and a gold watch. Although initially disappointed, Bruckner harboured no ill feelings. Indeed, 24 years later, he decided to visit Josefine, now Josefine Weirnböck, at her home in Neufelden and was surprised and delighted to meet her 14 year old daughter, Caroline, who reminded him so much of her mother, in younger days. (112)

At the beginning of the year, Bruckner had informed Weinwurm of several improvements which had been made to his flat - at a cost of 300 florins which he had to borrow from his insurance society. (113) Was he thinking seriously about marriage and « putting his house in order » , as it were, for such an eventuality ? After the disappointment of Josefine Lang's rejection of his suit, he immediately turned his attention to another young lady, the 18 year old Henriette Reiter, who lived with her mother, the owner of a flower shop in the « Josefstadt » area of Vienna. Having made further enquiries about her, through a friend in Steyr, he had been informed that her dowry would probably be of 3,000 florins. As he calculated that this sum, combined with his present level of income, would not be sufficient to provide her with the standard of living to which she was accustomed, he asked Weinwurm to find-out more about her but, under no circumstances, to divulge his age. He considered that he looked younger than his 42 years ! (114) Bruckner also passed on a request from a Steyr choir Master for further information about a choral piece which had been sung recently by the « Wiener Männergesangverein » , at the Dresden Song Festival. Weinwurm replied by return of post, enclosing the necessary information, and Bruckner wrote again, mentioning both the Viennese girl and a girl

from Salzburg whose name he would like Weinwurm to send. He added, on a more serious note, that he had sent the score of his 1st Symphony to Otto Dessoff and was awaiting his reaction. (115) Writing to Weinwurm again, a fortnight later, he felt constrained to warn him that he had heard in confidence about a group opposed to him within the « Männergesangverein ». He hoped that there was no foundation to this rumour but had every confidence that Weinwurm would know what to do in the event of a potentially difficult situation. (116)

At the end of October 1866, Bruckner heard from Simon Sechter, now 78 years of age, that persistent illness was confining him to his house, with the result that his Conservatory pupils had now to come to him for their lessons. Sechter hoped that Bruckner would pay him a visit the next time he was in Vienna and show him some of his recent compositions. (117) A few days later, Bruckner, concerned about Sechter's health, asked Weinwurm if he could obtain further information about his former teacher's domestic situation and, if possible, arrange for some other medical assistance to be made available. He, himself, was recovering from a bout of flu but hoped to have the time and energy to attend a forthcoming performance of Beethoven's 9th Symphony, in Vienna. He expressed his concern about Weinwurm, in view of an outbreak of cholera in the city. (118) Early, in December, he wrote again to Weinwurm, asking him to obtain 2 tickets (one for Alois and one for himself) for the Berlioz concert, and adding that he also wanted to hear Beethoven's 9th, even if it meant travelling to Vienna again on another occasion. He also mentioned that he had completed his E minor Mass, written specifically for the dedication of the Votive Chapel of the new cathedral (« Neuer Dom ») in Linz, and a piece for male-voice choir. (119)

The 1st signs of a severe depression which led to a nervous breakdown, during the spring of 1867, are alluded to in Bruckner's next letter to Weinwurm. In enclosing 10 florins, presumably the cost of the December concert tickets, he apologized for the delay and hinted at some kind of exhaustion which prevented him from writing sooner. He was pleased to report that his friendship with Alois had returned to its earlier cordiality, and passed on a request from the « Frohsinn » for the name of a chorus by Robert Schumann which Weinwurm had conducted several years previously. He was intending to travel to Vienna for Johann Herbeck's performance of his D minor Mass in the Court Chapel, on 10 February 1867, and asked for Weinwurm's advice about when he should come and what he should do. (120)

The day before his letter to Weinwurm, Bruckner wrote to Herbeck, thanking him for his willingness to perform the D minor Mass and asking him if his « Afferentur » (WAB 1) and his « Ave Maria » (WAB 6) could be used as the Gradual and Offertory respectively. He hoped to be in Vienna, on the 8th or 9th of February. (121) Ludwig Speidel, who had written a complimentary report of Bruckner's organ playing at the « Piaristenkirche », 9 years earlier, had the distinction of providing the 1st review of the performance of a Bruckner work, in Vienna. Writing about the performance of the D minor Mass at the « Hofburgkapelle », with Herbeck conducting and Bruckner playing the organ, he pointed-out that Bruckner had nothing to be modest about, in view of his « great theoretical knowledge » and his « truly outstanding organ playing ». (122)

Bruckner's next 3 letters to Weinwurm were written from Bad Kreuzen where he spent a 3 month period of convalescence (from 8 May until 8 August), after his nervous breakdown in the spring of 1867. Some indication of the nature of the illness is given in the 1st letter :

« You have heard nothing more from me, since my journey back from Vienna. You also did not attempt to find-out how I was getting on. As I presume that you still want to hear from me and as other reasons also make it necessary, I am taking this opportunity of writing to you and, above all, of apologizing for not yet being able to grant your wish. In spite of what you may be thinking or may have thought (or indeed heard) , it was not laziness ! It was much more serious than that !!! It was total collapse and desolation, complete overstress and nervous breakdown ! I was in the most shocking state. I am confessing it to you alone - don't breathe a word. A little longer and I would have been finished, totally lost. Doctor Fadinger in Linz has already informed me that madness would have been a possible outcome. God be praised ! He has saved me from that. I have been in Bad Kreuzen, near Grein, since 8 May. I have felt a little better, over the last few weeks. But I am not allowed to play, study or work. Can you imagine such ill fortune ! I am a poor fellow ! Herbeck sent me the scores of my Mass (in E minor) and Symphony (No. 1 in C minor) without writing a word. Is everything quite so bad, then ? Please find-out, dear friend and write to me here, wretched and forsaken in my exile. If you had come to Linz at Easter, you would have been shocked by my condition. (123)

Although Bruckner was overjoyed to receive a letter from Weinwurm, he did not reply immediately because of a temporary set-back, in his recovery. As he put it rather quaintly in his next letter, he delayed writing until he could relate « only good things » . He also provided Weinwurm with a brief timetable of his daily activities at the sanatorium. Perhaps, outside visitors were discouraged, but Bruckner's poignant « no one from Linz has ever visited me here » makes particularly sad reading. (124)

In response to Weinwurm's request for a more detailed description of what was involved in the cure (one of Weinwurm's friends had evidently been making enquiries) , Bruckner wrote that it was a « cold water establishment, with very good air and springs but not particularly good drinking water » . The treatment consisted of a mixture of baths (foot baths ; « sitting baths » ; « wave baths ») and sessions during which the patient had to sit swathed in wet linen cloths. He had to drink frequently from the springs. Apart from a 3 course mid-day meal, the diet included only milk (« cold, sour, and hot ») and fruit. The treatment was geared to the needs of the individual patient and was determined on a daily basis by the doctor. It was a long day, beginning at about 4 am and finishing at about 9 pm. There were about 100 patients, and social activities were organized regularly. Bruckner, however, preferred to be on his own. The cost differed from patient to patient. Bruckner's monthly outgoings amounted to about 80 florins. The normal length of stay was 6 weeks, but some conditions required 3 month or even 6 month treatment. (125)

The loan of 250 florins from his Insurance Society which Bruckner had arranged at the beginning of his 3 month cure covered the total cost of approximately 226 florins. About a month after leaving Bad Kreuzen, Bruckner wrote to the episcopal office, in Linz, requesting some financial help in view of the amount of money he had to spend on his treatment. He received 60 florins. (126)

Towards the end of November 1867, Weinwurm was informed that Bruckner's D minor Mass was to be performed in Linz, at the beginning of January 1868. As the score of the Mass had been lent to Count Laurencin d'Armond, in Vienna, and Bruckner now required it for rehearsal purposes, he asked his friend to recover it as quickly as possible

and send it immediately to Linz. (127)

Bruckner had occasion to write to Weinwurm several times, in 1868, when a move to Vienna was becoming a strong probability rather than a mere possibility. After 1868, there was no longer the need for such regular epistolary contact, and what letters are available were written to mark such significant events as Weinwurm's 50th birthday, the 1st performance of Bruckner's « Te Deum », the award of the Franz-Josef Order to Bruckner, and Bruckner's 70th birthday. (128)

2 of Bruckner's most understanding friends during his Linz years were the District commissioner, Moritz von Mayfeld, and his wife, Betty. (129) They gave him immense encouragement when his 1st truly original compositions began to appear in the 1860's. After his move to Vienna, they saw him frequently because they had an apartment in the city where they lived during the winter months. In later years, Bruckner visited his 2 friends in their country-house, at Schwanenstadt. Their concern for Bruckner and desire that he should make his way socially in the Austrian capital occasionally led to some expressions of dismay at his sartorial habits ! But even such pointed remarks as « did you make these clothes yourself or did you have them cut by a joiner ? » seem to have made very little impression on the stubborn Bruckner whose Upper-Austrian dress sense was a source of much amusement. In matters musical, however, Bruckner was clearly indebted to Mayfeld who, in his capacity as music-critic of the « Linzer Zeitung », was one of the 1st to recognize and draw attention to the composer's creative gifts.

Another of Bruckner's acquaintances in Linz was Karl Waldeck. Waldeck 1st came to Linz as a student teacher, in 1856-1857, when he had organ lessons from Bruckner and deputized for him at the early morning Mass. (130) From 1858 to 1861, he was employed as an assistant teacher outside Linz, but returned in 1861 to take-up a teaching position in the town and to be organist at the Capuchin church. On renewing his acquaintance with Bruckner, he was the witness of many of the latter's hasty « affairs of the heart ». He often accompanied the composer on Sunday afternoon walks or, if the weather was poor, would spend time with him in his rooms listening to excerpts from his latest compositions :

« As a result of showing great interest in Bruckner's playing and of taking the opportunity of recommending him as a piano teacher, I came into favour again. I attended the cathedral services to hear him play and usually went walking with him after Vespers. If the weather was bad, he would play me sketches from his compositions of which only the outer-parts were generally available in outline form. After he had played me the sketch of the " Credo " from his F minor Mass one day, he asked for my opinion. I said that the " Et incarnatus est " seemed to me not to be on the same high-level as the other parts of the " Credo ". After reflecting for a short time, Bruckner said : " How would this be ? ", whereupon he improvised a theme for solo tenor with quaver accompaniment in a high-register. This struck me as being much better, and Bruckner immediately wrote it down and retained it. Whenever Bruckner improvised on the piano, the light had to be put-out. I had to play my own attempts at composition to him and I was always praised. When the conversation turned on one occasion to the subject of how much effort was involved in being able to play thematically, contrapuntally, and extempore, Bruckner said : " When you come to write my biography, you can say that, in Saint-Florian, I practised the piano for 10 hours and the large organ for 3 hours, almost every day, as well as spending many hours at night studying music. » (131)

Waldeck also had some 1st hand experience of Bruckner's fixations and tendency to numeromania, a type of obsessive disorder that was one of the symptoms of the illness leading to his breakdown, in 1867 :

« In spite of his strong constitution and healthy appetite, such over-exertion (namely, hours spent in instrumental practice and in completing Sechter's theory course) , had its consequences. Bruckner suffered a great deal from mental disturbances, depressions, fixations, etc. For instance, during a walk, he would stand next to a tree in order to count its leaves. On one occasion, he came into my house without knocking at the door or introducing himself, sat down at the piano, and played for a while. When I asked him what he was playing, he said : " The ' Kyrie ' of my new (F minor) Mass. " Most people were amused by his behaviour, but I took the unfortunate man under my wing and provided him with as much company as I could. When I wished to leave him, late at night, he begged me to stay with him because, left on his own, he would be troubled by his fixations. As can be seen from his letters, Bruckner, to his dying day, was grateful to me for supporting him during the saddest period of his life. He also promised me that, when he became Court music director (which was nothing less than he deserved) , he would bring me to Vienna as Court organist. » (132)

When Bruckner moved from Linz to Vienna, in 1868, Bishop Rüdiger agreed to keep the position of cathedral organist open for 2 years, in the event of a decision on Bruckner's part to return to Linz. Waldeck became provisional cathedral organist, and then, on Bruckner's recommendation, was appointed to the post on a permanent basis when Bruckner finally resigned, in July 1870. (133)

During his years in Vienna, Bruckner kept in touch with Waldeck, writing to him on his Name-Day and, occasionally, meeting him. In October 1871, for instance, when Bruckner was in very low spirits because of the threat of disciplinary action being taken against him following an alleged « pass » at a female student of Saint-Anna's College, he thanked Waldeck for his support during « days of severe trial » and assured him that he would not be trying to get his old job back in Linz ! (134) In 1891, Bruckner spent Easter, as usual, at Saint-Florian. He was to play the organ at Linz Cathedral, on Easter Sunday, 29 March, however, and, in a letter to Waldeck, confirmed that he would arrive in Linz, in good time for the service. (135) Waldeck was present at the Vienna performance of the F minor Mass conducted by Wilhelm Gericke, on 4 November 1894. He also accompanied Bruckner to a performance of Mozart's « Requiem » at the « Hofkapelle » , 2 days earlier, and attended the final rehearsal of the Mass. It was the last time the 2 old friends met. In a University lecture he gave on 5 November 1894, Bruckner referred to the performance of the Mass and recalled how Waldeck had been primarily responsible for the « Et incarnatus est » section as it now stood, having compared the original setting unfavourably with the parallel passage in the D minor Mass. (136) 8 years after Bruckner's death, Waldeck was present at a Festival Concert given in Linz, on Palm Sunday, 27 March 1904, at which August Göllerich conducted Bruckner's Symphony No. 6 and the F minor Mass. He was deeply moved particularly by the performance of the Mass as it brought back memories of the days of its conception. In a letter to Franz Gräßlinger, Waldeck recalled the time when Bruckner « played parts of his Mass which had been composed during a time of the most painful emotions and mental torment » . (137)

Shortly after Bruckner's return from his 3 month cure at Bad Kreuzen, Simon Sechter died. More eager than ever to

move to Vienna, he made some preliminary attempts to accomplish this. 1st, he wrote a « Promemoria » to the Lord Chamberlain, Prince Hohenlohe-Schillingsfürst, enclosing a curriculum vitæ which drew attention to his long period of theoretical training, his activities as a teacher, organist, conductor and composer, and ended with a request for an appointment as « Court organist or super-numerary unpaid assistant director ». At the same time, he sent Herbeck documents, in support of his application. (138) 2nd, he wrote to Ottokar Lorenz, Dean of the Faculty of Philosophy at the Vienna University, requesting the creation of a teaching post in « musical composition (in particular, harmony and counterpoint) » at the University and the appointment of himself as teacher. At a faculty meeting held on 16 November 1867, Bruckner's request was considered but refused. As Professor of Music History and Aesthetics at the University, Eduard Hanslick was responsible for an official response. He mentioned a similar request made previously by Rudolf Weinwurm and the Faculty's decision, at that time, that the proper place for the teaching of composition was not a University but a Conservatory. Furthermore, in view of his position as director of the University choir, Weinwurm had a stronger claim than a 3rd party (namely Bruckner) who had no connections with the University. Lorenz informed Bruckner of the Faculty's decision, a few days later. (139)

At the end of 1867, Bruckner's prospects of moving to Vienna appeared to be no brighter. To make matters worse, he was finding his organist's duties in Linz more demanding, now that composition was assuming a much more important role in his life. As there had been no increase in remuneration, since 1856, he made an official request to the Bishop's office for a « salary increase or additional annual allowance ». This was not granted but, according to a decision made on 30 December, it was suggested that a similar request made in a year's time would be supported. (140)

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. In letters to Anton Imhof von Geißlinghof (a councillor in the Court chancellery) and Johann Herbeck, to convey his good wishes for the New Year, he mentioned that he had experienced a considerable amount of trouble training a large choir for the performance. (141) But the performance was a success and, writing 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 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 under some stress again - probably, the result of recent exertions.

I wish you a really good New Year and appeal for your life-long 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. » (142)

Moritz von Mayfeld's review of the performance 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, 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. » (143)

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. (144)

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 paper. 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. » (145)

Members of the « Frohsinn » Choral Society, in Linz, had taken part in the performance of the Mass and, in a letter to the Choir committee, Bruckner officially thanked them for allowing them to use their premises for rehearsal purposes. 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. (146) A week later, Doctor Matthias Weißmann, the secretary of « Frohsinn » , contacted Bruckner and offered him the position of conductor ! (147)

On 16 January, Bruckner wrote a curious and rather morbid letter to his friend Weinwurm, in Vienna. Both he and Weinwurm had 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. (148)

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. (149)

In January, Richard Wagner was elected an honorary member of the « Frohsinn » . Bruckner also 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 Sachs's words « Verachtet mir die Meister nicht ») from his new Opera « Die Meistersinger » . He advised Bruckner to contact the publisher Schott for a specimen copy of the vocal score. (150) 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 Bruckner's own choral piece, « O könnt' ich dich beglücken » (WAB 92) , composed in 1866, and was enthusiastically reviewed in the « Linzer Zeitung » . (151) Later, in the same month, on 21 April, Bruckner composed one of his finest smaller sacred works : « Inveni David » (WAB 19) , for male-voice choir and 4 trombones ; to be sung as the offertory in a special service held to commemorate the founding of « Frohsinn » , on 10 May. The sung Mass was by Antonio Lotti and the gradual was Bruckner's own setting of « Ave Maria » (WAB 6) , composed in 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 « Akademischer Gesangverein » , in Vienna, on the Thursday of Holy Week (9 April) . 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 own 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 the Bishop 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 during Holy Week, and asked him not to divulge this information to anyone else as he did not want his superiors to be 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. (152)

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 und Mozarteum » , in Salzburg, to make an official application at the end of March 1868. He was clearly not daunted by his lack of success, 7 years earlier, when he applied for the same post in the summer of 1861. Although circumstances had not been favourable then, his notable achievements in the intervening years had no doubt given him the confidence to try again. (153) In a separate letter to the « Mozarteum » , a few days later, Bruckner enclosed 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. (154) At the same time, Franz von Hillebrandt, the President of the « Mozarteum » , wrote to Doctor Ferdinand Krakowizer, who had recently moved from Salzburg to Linz, and had recommended Bruckner for the vacant position. Although he 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 D minor Mass, in May. (155) On 11 May, Bruckner received official notification 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. (156)

In Linz, Bruckner was able to draw some encouragement from the successful 1st performance of his Symphony No. 1 in C minor, in 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. (157) As the concert was held at an unusual time of day (5 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 « high honour » , Bruckner expressed his satisfaction with the performance of the Symphony although the concert was anything but a financial success. (158) Reviews in the « Linzer Zeitung » and the « Linzer Tagespost » were favourable. (159) But it is Eduard Hanslick's report of the concert, in the « Neue Freie Presse » , that is the most interesting, because it provides a convenient link to the main event of the year (Bruckner's move to Vienna) which, as we shall see, 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 education establishment. » (160)

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, and was surprised when he learned from Eduard Hauptmann, the director of the Linz « Musikverein » , in April 1868, 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 of his former teacher Simon Sechter, in the summer of 1867. Herbeck went-out of his way to spend some time with Bruckner, on 24 May. According to Bruckner's own 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. It would clearly be better if an Austrian was appointed, and, if Bruckner did not accept, it 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. (161)

But Bruckner had some 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 welcoming arms of your loving family. If I had known the exact time of your return journey, 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 to be 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 immediately ; 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 upon me. My respects to your gracious wife and your sons.

Your most grateful servant,

Anton Bruckner » (162)

The next day, Bruckner wrote to Weinwurm, providing him with details of the positions offered 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, 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 will never be able to receive payment for being an organist at 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 the event of difficult circumstances ?

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

Your old friend,

Anton Bruckner » (163)

Bruckner must have communicated his vacillating feelings to other friends. Ludwig Ehreucker, an old acquaintance from 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. (164) Herbeck, aware of Bruckner's hesitancy and 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, namely 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 eager 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, can I urge you, before you take this step irrevocably, to consider most seriously whether your possible position here, which will be largely concerned with teaching, is commensurate with your inclination and aptitude to impart 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 that 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 excellent position which is, by no means, attractive materially and is not absolutely secure, and that if there should come some unexpected and disappointing bad news or, God forbid, an accident which resulted in your being unfit to 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 a few hundred 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, keep on examining the situation from all sides before giving your answer - carefully considered and of your own

volition. I strongly advise you to take your time !

With best wishes and the best of intentions,

Johann Herbeck » (165)

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 music teacher, composer and acoustician, to the vacant position at the Conservatory no doubt convinced him that a move to Vienna was now more or less out of the question. (166) He gave full vent to his feelings in a letter to 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 will 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 way to certain misgivings ?

Just think of this prestigious position ! Where and when will there be another opportunity like it ? I am heartbroken. 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 that this will not affect your own happiness.

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

But I have only myself to blame for my stupidity and the resulting torment - bitter torment. 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 about your grief-stricken friend.

Anton Bruckner » (167)

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 extremely sorry, Sir, to have to trouble you with a request, particularly at a time when every moment is precious to 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 repeatedly been 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 were good enough, Sir, to examine some movements of my C minor Symphony, a few years ago. Permit me to make, in confidence, 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, perhaps, to obtaining a position as Court organist and assistant Court 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, who wrote affectionately to me a short time ago, would gladly do all he could for me if there was any opportunity, 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 can be arranged, how much could I expect as an annual income ? I await your reply most eagerly.

I humbly beseech you to treat this request of mine in the strictest 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 possibility, I would like to come to Munich to share with " Herr "Wagner, my illustrious model, in the great pleasure and joy inspired by this superlative work. My congratulations and deepest respect ! Please, be so kind as to reply.

Your grateful servant,

Anton Bruckner » (168)

Bruckner was probably able to withdraw this request when he travelled to Munich for the 3rd performance of « Die Meistersinger » , at the beginning of July. In the meantime, Herbeck had been extremely active on his behalf and was able to inform him of a new, improved offer and to reassure 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 it is not possible to dismiss a question of subsistence with a gesture of the hand, particularly when important and well-grounded fears are expressed by the person concerned. And now, to reassure you, 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 each week) , and that your eventual appointment as an Imperial Court organist (designate) is only a formality. Your appointment at the Conservatory must first be settled by contract of course (and this can be arranged 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 notification of a meeting, in the next few days.) Do not forget that all information concerning your appointment as a Court organist must remain a secret.

And so, if you are pleased with today’s information, write me a couple of lines - but let there be no distress or despair, as there is no justification for it in your present position. Reflect on the fact that many a talented musician in Austria has not been able to attain your present position (not to mention your future one) , that we are prepared to do all that we can for you under the present circumstances, and that, as already mentioned, the entirely reasonable questions about provision in the event of illness which you raised and which I sanctioned, together with your request for an increase in salary, have caused a delay - due to no fault of mine.

Your affairs will now take an uninterrupted, straightforward and favourable course. No one apart from you can now spoil them - that is if you were to send the same kind of emotional letters to others as the one I received from you today. So, do not go “ out of the world ” but “ into the world ”. May there not be unwarranted despondency in a man and artist of your calibre. You have no occasion for it.

Kind regards, and sincerely yours.

Johann Herbeck » (169)

After the uncertainties and emotional upheavals of the preceding week, Bruckner’s affairs now proceeded more calmly and assumed an « uninterrupted, straightforward course » , as Herbeck had predicted. On 28 June, he wrote to the administrative body of the Conservatory, accepting the appointment « with gratitude » , and asked that it be « finalized » and made official. (170) The appointment was duly 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 reassurances, and, trusting in the assurances which have been

made, 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 » (171)

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 (Theofilus) Mayr, at Saint-Florian, to hold his old organist post in reserve until he had become firmly established in Linz, he now requested that his Linz position be held in reserve, for some time, adding that it would bring him « great comfort » and « great peace of mind » if his request was granted. Thanks to the supportive intervention of Bishop Rüdiger, Bruckner was given 2 years' grace and was able to leave Linz without any nagging doubts about his future security. (172)

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 had, apparently, 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 unimportant, and even highlighted it, because there are so few of them available, was not intended to make you doubt your move. I was simply surprised that, after spending such a long time in Linz, you are leaving it so decisively. Otherwise, do not have any further scruples.

As you have already perceived, what I wrote was certainly of no particular moment.

Or, do you feel that I was not justified 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 on account 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, and I congratulated you on it in my 1st letter and congratulate you again in this one, I can put your mind at rest and, in accordance with your wishes, completely reassure you, here and now. So, cast away all your doubts and be convinced 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 to be his greatest work ! His other Operas are so marvellously beautiful, of course (fine polyphonic works) , but counterpoint is particularly prominent in " Die Meistersinger ". Be

sure to have a good look at the score. You will find that it confirms what I said.

And so, farewell. I have run-out of space. May the doubts that you have entertained also come to an end. Let me hear from you again, soon.

Best wishes, dear Professor, from

Your friend

Dorn,

Music director.

I addressed my 1st letter to Vienna because I thought that you were there already. As you have written to tell me 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. » (173)

The only matter which was 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 made by Anton Bruckner, cathedral organist in Linz, that he be graciously offered the position of organist-designate in the " Hofmusikkapelle ".

As an organ virtuoso, Bruckner has no equal in the Empire. He has been appointed by the " Gesellschaft der Musikfreunde " , in Vienna, commencing next session, Professor of Counterpoint and Organ Playing at the Conservatory, in place of Professor Sechter, the deceased Court organist and one of the most renowned celebrities in the area of music theory (and this speaks volumes for Bruckner's outstanding ability) and, in his present position in Linz, has an excellent reputation as a man and artist.

The circle of outstanding artists in the Court Chapel would be desirably enriched by Bruckner's appointment and there would be absolutely no financial outgoings on the part of the Court treasury.

My Lord, I trust that this information will help to reassure you that you are not dealing with an unworthy applicant, should you speak to His Majesty the Emperor, on his behalf. » (174)

In his formal report to the Emperor, Prince Hohenlohe-Schillingsfürst 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, in addition, there is a greater need for organists to be employed not only in Vienna but also in Your Majesty's other residences, and, finally, as 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 ? » (175)

Emperor Franz-Josef duly ratified Bruckner's appointment, and Herbeck was informed a few days later. Herbeck immediately contacted Bruckner by telegram to give him the good news and, then, wrote an official letter to advise him that he had been appointed an organist-designate at the Court Chapel and was entitled to use the title « Imperial Court Organist ». He was also a candidate for a definitive post in the future, and, in the meantime, would be required to act as a substitute organist as often as necessary. (176)

While Bruckner was making preparations for his move to Vienna, he was also active as a Choir-Master, in Linz. The 2 main Linz Choirs, « Frohsinn » and « Sängerbund », were asked to take part in a charity concert, on Monday 17 August, for the benefit of the people of Ulrichsberg which had suffered extensive fire damage, and Mathias Weißmann, the secretary of « Frohsinn », wrote to Bruckner asking him to conduct a joint rehearsal, on Friday 14 August. At the end of September, a special informal « soirée » was organized by « Frohsinn », in the « Stadt Frankfurt » Hotel, in Linz, to bid farewell to Bruckner, and Weißmann wrote him an official letter of appreciation for his excellent achievements as Choir-Master. (177)

After moving to Vienna, Bruckner maintained contact with his friends 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 in the Choral Society, whom I have not met yet, 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 artistic Societies ; in short, the poor public will have to be pretty thick-skinned. There is something that 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 an income for you. There are enough funds to ensure that a worthy artist such as you is supported in a most generous manner. So, give these gentlemen no peace - it must happen, and I am convinced that it can and will happen.

When you give me pleasure by writing a few lines to me again, enclose your address.

Best wishes from

Your true friend,

Alois Weinwurm » (178)

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 favourably as I predicted they would. That there now appears to be the possibility of triumphs in “ foreign parts ” for you surpasses even my own expectations. I hope that you will give me further information about this Nancy opportunity, in due course.

My wife sends her very best wishes to you and, as you are already aware, takes the keenest interest in your artistic endeavours. As she is travelling with her sisters to Vienna next Friday, in any case, she will hear your Mass if it is actually to be performed in the Court Chapel, on the 22nd (or, perhaps, on the 29th) . She is very much looking forward to it, but, as she is concerned that she will not be able to get a seat in the small chapel, would be most grateful to you if you could, perhaps, be of some assistance to her in this matter. I also hope to be able to come, and to extricate myself from my duties, here, for this one day. Could I ask you, therefore, to write or send a telegram to me, in any case, and tell me if the performance is to take place.

I am very envious of the many beautiful things you are able to hear in Vienna, in contrast to the very meagre fare which one is served, here. I have also to inform you that a certain “ Fräulein ” von Lucam, a harmony student, will contact you, sometime this month, about lessons. She is a very good pianist and an enthusiastic musician.

And so, until we probably meet again on the 22nd !

Yours sincerely,

Mayfeld.

If you should see Doctor Hanslick, Laub or Körer, please convey my best wishes to them. » (179)

As 1868 drew to a close, Bruckner looked forward to spending Christmas with his friends, in Linz. Johann Baptist Schiedermayr, dean of Linz Cathedral, was the recipient of the following letter :

« Dear Dean,

Above all, I must thank you for all the kindness you have shown me. I will never, never forget it ! For the sake of my nerves, I will not describe how difficult it was for me to take leave of you, Your Grace. 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 for me to spend Christmas, in Linz. Then, Your Grace will not be able to get rid of me. In looking forward to it, I take comfort in the knowledge that Your Grace will have some idea of the pleasure I derive 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 ; I certainly prayed (but did not write) , on 3 December. I do not know the address and don’t have the confidence to find-out.

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

Your Grace, from your grateful servant,

Anton Bruckner.

N.B. : My address is “ Währingerstraße 41 ”. » (180)

During 1869, Bruckner kept in regular touch with his friends in Linz, informing them of his successes, as an organist in Nancy and Paris, and making arrangements for the 1st performance of E minor Mass, at the special dedication service of the Votive Chapel of the new cathedral, on 29 September. (181) His successes abroad prompted 3 Choral Societies to elect him an honorary member : the Wels « Männergesangverein » , on 20 May ; the « Frohsinn » , on 9 June ; and the Linz « Diözesan-Kunstverein » , on 21 October. After 1869, he maintained a less regular contact with Linz but was occasionally asked to write works for specific occasions, or to play at important services. His choral piece, « Mitternacht » (WAB 80) , was written for the « Frohsinn » ’s anniversary concert, on 15 May 1870. On 4 June 1878, his Motet, « Tota pulchra es » (WAB 46) , was given its 1st performance at a special ceremony in honour of Bishop Rüdiger’s 25 year tenure, as bishop of the Linz diocese. 6 years later, on 4 December 1884, Bruckner played the organ in the performance of Mozart’s « Requiem » at Rüdiger’s funeral service ; Cardinal Ganglbauer, from Vienna, officiated. The following year, Bruckner’s imposing « Ecce sacerdos magnus » (WAB 13) was written for the Centenary celebrations of the Linz diocese. (182) At the request of Rüdiger’s successor, Bishop Ernst Maria Müller, Bruckner’s « Te Deum » was performed, in September 1887, at a special event to mark the 25th anniversary of the laying of the foundation stone and the dedication of the organ of the new cathedral. In the spring of 1886, the « Frohsinn » Choral Society decided to mount a special Bruckner concert to commemorate its 41st anniversary. A special poetic greeting to Bruckner by Karl Kerschbaum (chairman of the « Frohsinn » ; poet, civil servant, archivist and accountant for the municipality of Linz) , appeared in the « Linz Tagespost » , on Tuesday 13 April, and the concert took place 2 days later. It was certainly a most ambitious concert by Linz standards, consisting of : « Germanenzug » (WAB 70) ; «

Um Mitternacht » (**WAB 90**) ; the Adagio from his 3rd Symphony ; and the « Te Deum » . Wilhelm Floderer conducted and Bruckner, who was present, later wrote to « Frohsinn » to express his heartfelt gratitude. A special ceremony was held in his honour, after the concert, and glowing reports appeared in the « Tagespost » , the « Linzer Zeitung » and the « Volksblatt » . (**183**) In May 1889, Bruckner was invited to play the organ at the enthronement of the new Bishop, Franz Maria Doppelbauer. On 21 December 1890, the Linz « Musikverein » Orchestra, conducted by Adalbert Schreyer, performed the 2nd version (1877) of Bruckner's 3rd Symphony. This was an unfortunate piece of programme planning - Bruckner was unable to attend because the recently completed 3rd version of the same Symphony was being performed in Vienna, on the same day, by the Philharmonic Orchestra conducted by Hans Richter !

At the request of Bishop Doppelbauer, Bruckner played the organ in Linz Cathedral, on Easter Sunday 1891. This was to be the last time that he played the organ, in Linz. As a token of gratitude and as a gesture of recognition of Bruckner's many years of service to the region, Doppelbauer arranged for the composer to be granted an annual stipend of 400 florins from the Upper-Austrian Parliament. He was, in effect, able to achieve what Bruckner had not been able to accomplish 17 years earlier when he petitioned the Upper-Austrian Parliament for an annual endowment to provide him with some additional financial security. This had been refused on the grounds that Bruckner was already receiving a significant salary from the Vienna Conservatory and was not in exceptional need of financial help. (**184**)

When Bruckner died in 1896, the musical director in Linz was August Göllerich Junior, the composer's 1st biographer. He was responsible for initiating the 1st regular cycle of Bruckner concerts, in Austria. With the foundation of a most important centre for Bruckner research, the « Anton Bruckner Institut Linz » (ABIL) , in the late- 1970's, the city can be said to have fully repaid its debt to one of its greatest sons.

La musique

In this brief assessment of the compositional output of the Linz years, the main emphasis will be on those works written after Bruckner's long period of study with Simon Sechter which came to a successful conclusion, at the end of 1861. Very few works were written in the years 1856-1861, as a result of a stringent self-imposed moratorium on original compositions. The « student works » written under Otto Kitzler's supervision, in the years 1861-1863, show the gradual emergence of an original voice, and the Mass in D minor (**WAB 26**) , composed in 1864, is the 1st work in which Bruckner's true stature is fully displayed.

Pièces chorales profanes

2 issues of the « Linzer Zeitung » , in June 1863, included the official announcement that there was to be a composition competition as part of the 1st Upper-Austrian Singing Festival to take place in Linz, on 14 and 15 August 1864. (**185**) Applicants were invited to submit their works by 30 November 1863, and 8 compositions would be chosen for performance at the Festival, their composers receiving 50 florins each. (**186**) At the Festival itself, additional prizes of 100, 60 and 40 florins would be given to the composers of the pieces adjudged 1st, 2nd and 3rd, in order of merit. At some point during 1864, the Festival was postponed, until June 1865, and was re-named the «

Oberösterreichisches-salzburgisches Sängerbundesfest » .

We first learn of Bruckner's interest in the competition in a letter sent to him by the poet August Silberstein which suggests that Bruckner had already contacted him about a suitable poem. Silberstein enclosed his poem entitled « Germanenzug » , commented on its structure, made some suggestions about a possible musical setting, wished him good luck, and included a glossary of mythological names which might be new to him. **(187)** In his reply, Bruckner, after thanking him for the poem, asked for Silberstein's advice about the metre of the piece which, in his own opinion, ought to be 4/4 to correspond with the mood of the poem. **(188)** His reference at the end of the letter to the 3/4 metre of the « Zigeuner-Waldlied » (**WAB 135**) , as being unsuitable, would suggest that Bruckner's original intention was to use this choral piece, which is now lost, as the basis for his competition entry :

« He was unhappy with the text, perhaps, because he felt a gypsy-song was unsuitable for a male-chorus Festival, and asked Silberstein for something more appropriate. When Bruckner saw the new text and recognized that triple metre was no longer appropriate, he wrote a new piece, in duple metre, using material from the Zigeuner-Waldlied and discarded the earlier composition. » **(189)**

As the postscript to Bruckner's letter to Rudolf Weinwurm of 1 September makes clear : « I have just written a chorus (" Germanenzug ") for the Upper-Austrian Festival. » , he spent the month of August composing the work or, at least, the first version of the work. **(190)** We next hear of the choral piece, in January 1864. An article in the edition of the « Linzer Zeitung » , for 20 January, stated that Bruckner's « Germanenzug » was one of the 8 successful compositions that had been chosen from an entry of 120 works at a meeting of the Festival committee, on 10 January. Bruckner, himself, was one of the judges ; 2 of the others being Hans Schläger, from Salzburg, and Anton Michael Storch, from Vienna. But the identities of the composers were deliberately concealed during the selection process. **(191)**

Bruckner's correspondence with the publisher Kränzl and with his friend Rudolf Weinwurm, in Vienna, between January and August, indicates that he was still making alterations to the work as late as the summer of 1864. As Paul Hawkshaw points-out, the first 3 of his 4 letters to Josef Kränzl :

« ... deal with routine composer / publisher matters : on 28 January, Bruckner granted publishing rights to Kränzl's firm ; on 5 February, he sent Kränzl a piano reduction ; and, on 9 May, he asked the publisher to ensure that, in the full-score, the first horn had a D-sharp, in measure 56. » **(192)**

Although Bruckner sent a piano reduction to Kränzl, on 5 February, he was still considering, at Weinwurm's suggestion, a change of instrumentation in the middle-section of the chorus (a harp to replace the horn quartet) , in late-February and early March. This is the gist of his 2 letters to Weinwurm (25 February and 1 March) from which we also glean the information that Weinwurm was, likewise, involved in making some alterations in the scoring of his own piece which had also been successful in the competition. **(193)** Even as late as 13 August, when Bruckner returned the proofs to Kränzl, he was eager to point-out that he had not only made corrections but also added several new changes.

Of the 3 manuscript scores of « Germanenzug » (**WAB 70**) , in Kremsmünster abbey, the earliest (an autograph score of the instrumental parts only) is possibly the version mentioned in the letter Bruckner sent to Weinwurm, on 1 September 1863. The other 2 scores are a full-score and a piano reduction, mainly of the instrumental accompaniment, both of which Bruckner prepared in collaboration with Franz Schimatschek, his Linz copyist. **(194)** Bruckner's letters to Kränzl and Weinwurm, in February and March 1864, allude to this version of the work which differs, in several respects, from the earlier autograph score. In addition, there is almost certainly a « lost intermediate version, which must have existed in manuscripts of the full-score and piano reduction » . **(195)** This intermediate version would have been written, in October or November 1863, before the composition deadline of 30 November. The other missing layers of the compositional process are the engraver's copies of the full-score and the piano reduction which Bruckner referred to in his letter to Kränzl, on 13 August. We can surmise, however, that they contained the « many changes » which appeared in the 1st edition. **(196)**

The 8 successful choruses, which had reached the final stages of the competition, were conducted by their own composers at the Festival in Linz, on 5 June 1865. 1st, 2nd and 3rd prizes were awarded according to the volume of applause (surely, a risky business without a « clapometer » ?) , and Bruckner's « Germanenzug » had to take 2nd place to Weinwurm's « Germania » , a result which, as we have seen, seems to have somewhat soured the relationship between the 2 friends, for a time. The « Linzer Zeitung » contained the following review of Bruckner's work :

« “ Herr ” Bruckner is an epic composer in this chorus. The poem is spirited and sublime, but requires so much declamatory accent that we cannot regard it as being very suitable for a musical setting and must judge it, at least as a very dangerous stumbling-block for the composer. The composition as such has verve and provides fresh proof of “ Herr ” Bruckner's great talent for the higher style and his powerful and secure Mastery of the entire descriptive material. Both the opening and closing sections make an excellent, impressive effect. The entry of the solo quartet has a singular beauty. The poet, who was at the Festival, will no doubt have given the composer some assistance in his setting of the poem and we cannot raise any objection to that. Nevertheless, now that the poem has been set to music, we have to express our opinion that “ inter alia ” the end of the 1st movement, which is marked forte : “ as the watchful escort of ' Valkyries ' hovers around the heroes and sings of the battle ” and the solo quartet, which enters immediately afterwards piano, are not entirely successful. » **(197)**

In spite of this critic's reservations, « Germanenzug » was performed several times during the composer's lifetime. Its slower middle-section was sung by the « Wiener Akademischer Gesangsverein » accompanied by a horn quartet from the Vienna « Staatsoper » at Bruckner's funeral, on 14 October 1896.

While working on « Germanenzug » , Bruckner wrote 2 other accompanied secular choral works : « Um Mitternacht » (**WAB 89**) and « Herbstlied » (**WAB 73**) . « Um Mitternacht » , for male-voice choir, solo alto and piano, was completed on 12 April 1864. Bruckner set the same text by Robert Prutz, again in Vienna, more than 20 years later (« Um Mitternacht » , **WAB 90**) , writing for similar forces but replacing the solo alto with a solo tenor. The autograph score has no dedication, but Schimatschek's copy has a dedication to the Linz « Sängerbund » , on the title page signed and dated by Bruckner : 15 April 1864. **(198)** Bruckner conducted the 1st performance of the piece in Linz, on 11 December 1864, at the anniversary celebrations of the « Sängerbund » . The reviewer of the work in the « Linzer

Zeitung » referred to its « unusually sombre mood » at the beginning but singled-out the solo alto entry in E major and « its truly delightful conclusion » for special mention. **(199)** « Herbstlied », a setting of a poem by Friedrich von Sallet for male-voice choir, 2 soprano soloists and piano, was composed in March 1864 and dedicated to Josef Hafferl, who was the chairman of the « Frohsinn » Choir, at the time. The Viennese copyist, Franz Hlawaczek, prepared 2 copies. Both have dedications but only 1 has autograph entries by the composer with his signature and the date : 19 March 1864. **(200)** As there is no surviving autograph score, Hawkshaw surmises that Schimatschek's copy, as described in Göllerich-Auer III/1, page 252, is in the archives of the Linz « Singakademie ». The work was 1st published by Universal-Edition Vienna, in 1911, edited and with a foreword by Viktor Keldorfer ; there is a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, pages 62-69.

Bruckner wanted to keep one of the copies for his own use because the autograph « was for some reason impractical to use ». Why Bruckner should have employed a Viennese copyist is a mystery, but it is possible that Rudolf Weinwurm hired Hlawaczek, on his behalf. **(201)** The chorus was 1st performed by « Frohsinn » at a special ladies' evening, in Linz, on 24 November 1864. One of the 2 soprano soloists was Marie Schimatschek, the eldest daughter of Franz Schimatschek. The reviewer in the « Linzer Zeitung », on 2 December, considered the piece to be well-composed but found the initial soprano entries too prominent above the pianissimo choral description of the echoes of earlier nightingale singing. **(202)**

While the accompanied secular choral works were confined to the years 1863-1865, the unaccompanied works spanned almost the entire Linz period. According to the date, at the end of the autograph score, « Das edle Herz » (**WAB 66**) was completed in December 1857. **(203)** It was Bruckner's 2nd setting of a poem by Ernst Marinelli, a Saint-Florian priest. Whereas the earlier setting (**WAB 65**, around 1851) is for male voices, the Linz setting is for mixed voices. One of the 1st pieces Bruckner wrote after completing his theoretical studies with Sechter was a setting for mixed-voice quartet of Heinrich Heine's poem « Du bist wie eine Blume » (**WAB 64**). There are 2 autograph scores, the 2nd of which is dated : Linz, 5 December 1861, at the end. **(204)** Bruckner dedicated this piece to the « Sängerbund » Choir and it was performed at the Choir's 4th anniversary concert, on 15 December. Bruckner composed the 1st of his 2 settings of Joseph Christian Freiherr von Zedlitz's « Der Abendhimmel » (**WAB 55**), in January 1862, for male-voice quartet. According to August Göllerich, a fair copy of the manuscript bore the dedication :

« Dedicated to my dear friends : P. T. Munsch, 1st Tenor ; Doctor Stiffler, 2nd Tenor ; Doctor Benoni, 1st Bass ; Doctor Weinmann, 2nd Bass. Anton Bruckner. January 1862 » . **(205)**

The 2nd setting (**WAB 56**) for male-voice choir, was completed on 6 December 1866, nearly 5 years later, and reveals just how much richer Bruckner's harmonic language had become, during this time. **(206)**

Towards the end of 1866, Anton Michael Storch, the conductor of the « Niederösterreichische Sängerbund », asked Bruckner to send him a chorus for male voices. The composer made reference to this request, in a letter to Weinwurm of 2 December, in which he also mentioned that he had just completed the E minor Mass. **(207)** On 11 December, Bruckner thanked Storch profusely for his request, and continued :

« I had nothing at all ready, but composed these choruses in the last 2 weeks. I am making 2 of them (“ Abendhimmel ” and “ Weinlied ”) available to you to do with as you wish. But I have been so bold (please, forgive me) as to dedicate a 3rd piece, Silberstein’s “ O könnt’ ich dich beglücken ”, to your excellent choir because I considered it to be the most substantial of the 3. I am not interested at all in any “ honorarium ”. I will be sufficiently rewarded if the good Lord permits one of my works to be performed. » (208)

The « Weinlied », referred to in this letter, is Bruckner’s setting of another poem by August Silberstein, « Vaterländisches Weinlied » (WAB 91), a short 12 bar piece. (209)

« O könnt’ ich dich beglücken » (WAB 92), a setting of a 4 verse patriotic poem for tenor and baritone soloists in addition to male-voice choir, is the most extended of these unaccompanied works. (210)

The remaining unaccompanied secular works, written during the Linz period, are of uncertain date, but it is probable that the short motto, « Das Frauenherz, die Mannesbrust » (WAB 95a), was given its 1st performance by the combined « Frohsinn » men’s and women’s Choirs during a spring outing to the Kiernberger forest, on 17 May 1868. The words are by Karl Kerschbaum (chairman of the « Frohsinn » ; poet, civil servant, archivist and accountant for the municipality of Linz) . (211) According to Göllerich, the motto « Des Höchsten Preis » (WAB 95b), with words by Andreas Mittermayr, was written for the Liedertafel « Sierning », near Steyr. Its simpler harmonic style suggests an earlier date. (212) The 2 versions of the « Volkslied » : « Anheben lasst uns all zusamm’ » (WAB 94), the 1st for male voices unaccompanied and the 2nd for voice and piano, were composed during the Vienna period. (213)

Pièces chorales sacrées

From the beginning of the Linz period comes an « Ave Maria » (WAB 5) for 4 part mixed-voice choir, cello and organ. It provides a good example of Bruckner’s contrapuntal knowledge shortly after the beginning of his marathon course in harmony and counterpoint and, as Göllerich points-out, is the last of his sacred works to contain a figured bass. (214) Towards the end of his period of study with Sechter, Bruckner wrote « Am Grabe » (WAB 2) for a special occasion : the funeral, on 11 February 1861, of Josefine Hafferl, the mother of the chairman of the « Frohsinn ». As he had to write this piece at short notice, he made use of the same text as « Vor Arneths Grabe » (WAB 53), written 7 years earlier, but omitted the final verse. The review of the piece in the « Linzer Zeitung », on 12 February, highlighted the « atmosphere of gentle feeling » which pervaded the work. Although Bruckner borrowed an earlier text, he avoided providing an identical musical treatment. « Am Grabe » displays a more mature handling of the text and a more expansive harmonic treatment, and Hawkshaw appositely asserts that it was « not so much a revision designed to update an earlier work, as it was a new composition using material from an older one ». (215)

The « Ave Maria » (WAB 6) for unaccompanied 7 part mixed-voice choir (SAATTBB) is one of Bruckner’s most appealing works. It was composed in May 1861, and 1st performed on 12 May by the « Frohsinn » as the offertory hymn during a Mass by Antonio Lotti in the cathedral, as part of the Choir’s anniversary celebrations. Like the contemporary « Afferentur regi » (WAB 1), it was frequently included in later performances of the Mass in D minor. (216) Bruckner also rehearsed the Motet with the « Singakademie » in Salzburg, in September 1861. Although his

application for the vacant post of music director was unsuccessful, the « Ave Maria » evidently made a favourable impression - as it had done after its 1st performance, earlier in the year, when the reporter for the « Linzer Zeitung » described it as « a strictly contrapuntal work imbued with religious feeling » that had provided « shining proof of his intensive studies and his particular aptitude for composing church music » . (217) « Afferentur regi » for 4 part mixed-voice choir was written in Linz, on 7 November, and 1st performed at Saint-Florian, on 13 December 1861. It was unaccompanied originally, but Bruckner added 3 optional trombone parts, later. The autograph sketch in Kremsmünster, which does not have trombone parts, « looks very much like a composition score for an a cappella motet for 4 mixed voices » and possibly represents « the earliest stages of the work's composition » rather than being « the 1st of 2 versions of the motet » . (218)

4 years elapsed before Bruckner wrote his next small-scale sacred piece. Indeed, « Trauungschor » (WAB 49) , set to a German text by Doctor Franz Isidor Proschko, is really a semi-sacred composition, an occasional work for male-voice choir and organ, written in January 1865, to celebrate the wedding of Karl Kerschbaum (chairman of the « Frohsinn » ; poet, civil servant, archivist and accountant for the municipality of Linz) , and Marie Schimatschek, a concert singer and daughter of Franz Schimatschek. The « Frohsinn » Choir, with Bruckner at the organ, gave its 1st performance in Linz Parish Church, on 6 February. (219)

Just as the « Afferentur regi » and « Ave Maria » Motets are closely associated with the D minor Mass, a Motet written near the end of the Linz period, « Pange lingua » (WAB 33) , has modal (Phrygian) and thematic connections with the E minor Mass. It was composed on 31 January 1868 and Bruckner's original intention was to have it performed at the same time as the 1st performance of his Mass in Linz, on 29 September 1869, but he had to wait 20 years before hearing it. Writing to his friend Father Raffael « Oddo » Loidol, in Kremsmünster, on 18 October 1892, he enclosed copies of « Iam lucis orto sidere » (WAB 18) and the 1868 « Pange lingua » , referring to the latter as « my favourite “ Tantum ergo ” » which was already in print and which he had already heard 3 times, in Steyr. Bruckner directed that it was to be performed « very slowly and solemnly » . (220) In the 1880's, Franz Xaver Witt, one of the leaders of the Cäcilian reform movement in Catholic church music in the 2nd half of the 19th Century, included this small Motet in a collection of « Eucharistic Songs » and, to Bruckner's great annoyance, « corrected » the ending of the piece which presumably offended his over-sensitive ears. This « correction » was amended in the Johann Groß edition of 1895 and subsequent editions of the piece. (221)

For the anniversary celebrations of the « Frohsinn » , in 1868, Bruckner wrote an offertory Motet, « Inveni David » (WAB 19) , for male voices and 4 trombones, completing it in Linz, on 21 April, and directing the 1st performance on 10 May. (222)

The last of the small sacred pieces from the Linz period is « Iam lucis orto sidere » (WAB 18) , a hymn for mixed-voice choir a cappella, probably written during the summer months of 1868. It is a simple, modally inspired piece and homophonic throughout. Its dedicatee, Professor Adolf Dorfer, was the abbot of Wilhering abbey, and Robert Riepl, one of the priests working at the abbey, supplied the text. On October 15, 1867, Riepl wrote to the Bishop's office, in Linz, requesting approval for the text to be kept in the Wilhering monastery library. Riepl also paid the costs of the 1st edition in 1868. (223) When Bruckner was asked, in 1892, to play the organ in the student chapel for a school

service in Kremsmünster, he had to decline because of a badly swollen foot, but he remembered this hymn and sent it, together with a copy of the contemporary « Pange lingua », to Father Raffael « Oddo » Loidol. (224) A rather intriguing transposed version of the hymn was published in the Viennese magazine « An der schönen blauen Donau », in May 1886. (225)

One small sacred piece which was lost until recently and was hitherto attributed to Bruckner is a « Litanei » (WAB 132) . Our sole source of knowledge about it is the beginning of a letter from Sechter to Bruckner, in September 1858 :

« Yesterday, I received your letter of the 22nd, together with the parcel containing the “ Litanei ”, and I am pleased that it has been successful. Please, convey my respects to music director Zappe. » (226)

From this, we can deduce that the piece was performed in Linz, in 1858, probably conducted by Karl Zappe, the cathedral music director, during a church service. However, it has now been identified as Sechter's work - Bruckner's teacher had evidently sent the work to Linz to be performed, there. (227)

The 1st of the larger sacred works and one which may well have been written in Saint-Florian, before 1856, is a setting of « Psalm 146 » (WAB 37) , for soloists, double choir and an orchestra consisting of 1 flute, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 4 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani and strings. Paul Hawkshaw asserts correctly that there is « no documentary evidence that it was composed in Linz » and adds that there is « every reason to believe Bruckner would have shied away from writing such a large piece while he was studying with Sechter » . Max Graf's dating of 1860 is almost certainly wrong. (228)

Bishop Franz-Josef Rüdiger asked Bruckner to write a Festival cantata for the special ceremony, on 1 May 1862, at which the foundation stone of the new Linz Cathedral was laid. The Fest-Cantate « Preiset den Herrn » (WAB 16) was written between 26 March and 25 April and was scored for 4 part male-voice choir, male solo quartet, bass soloist, wind band and timpani. It was performed by the « Frohsinn » and invited guest singers accompanied by a military band, conducted by Engelbert Lanz. The event was widely publicized and reported in the religious and secular Upper-Austrian press and Bruckner received a fee of 50 florins for his efforts. (229)

Bruckner's setting of « Psalm 112 » (WAB 35) , scored for double choir and an orchestra comprising double woodwind, 2 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani and strings, was composed in Linz, in 1863, shortly after the completion of the Symphony in F minor and the termination of his course of studies with Otto Kitzler. Dates in the autograph score suggest that the work was begun in June and completed on 5 July but there is also an annotation in Bruckner's hand, in the « Kitzler Studienbuch » : « Ouverture - dann Symphonie und Psalm beschlossen / 10. Juli 1863 » , which provides a slightly later finishing date. According to Franz Gräßlinger, the Psalm was originally conceived for the laying of the foundation stone of the General Hospital in Linz, on 15 September 1863, but there is no report of its performance. Indeed, the 1st recorded performance of the work did not take place until 14 March 1926 when it was conducted by Max Auer, in Vöcklabruck. (230)

« Psalm 112 » was the final preparation for the 3 great Mass settings : in D minor, E minor and F minor. Bruckner's increasing confidence in writing for large choral and orchestral forces is seen in the elaborate motivic working, rich harmonic colouring and impressive Symphonic technique of these works. These are derived from Beethoven and the early Romantics and there are only a few echoes of the late- 18th Century sacred style which he consciously cultivated in his early works and which are still present, albeit not so noticeably, in the B-flat minor Mass and Psalm settings.

The 1st information about Bruckner's Mass in D minor (**WAB 26**) , scored for soloists, chorus and an orchestra comprising double woodwind, 2 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani, strings and organ, was provided by the « Linzer Zeitung » , on 4 June 1864 :

« “ Herr ” Anton Bruckner is working most assiduously on the composition of a Mass which is to receive its 1st performance in Ischl, during this summer. »

According to the autograph score, the « Kyrie » of the Mass was finished on 4 July ; the « Credo » , begun during July, was completed on 1 September ; and the « Sanctus » , « Agnus Dei » , and « Benedictus » were also completed in September : on the 6th, 22nd and 29th (« at 7 o'clock, in the evening ») , respectively. The « Gloria » is not dated but, in view of the dates on which the other movements were commenced, it is probable that Bruckner began work on it, in June or July. Bruckner's copyist, Franz Schimatschek, wrote the parts, and the Mass was performed for the 1st time, not in Ischl, but in the old Linz Cathedral, on 20 November 1864. (231) It found favour with the critics, the « Linzer Abendbote » reporting the following day that :

« Bruckner's Mass in D major (sic) , performed yesterday in the Cathedral, is the finest of its kind which has been produced for a long time, according to the judgment of our most worthy connoisseurs. » (232)

It obviously made sufficient impression for Moritz von Mayfeld, who had written a poem to commemorate the occasion, to feel justified in organizing a repeat of the performance at a « Concert spirituel » , in the « Redoutensaal » , on 18 December. In a letter to Rudolf Weinwurm, on 26 December, Bruckner gave details of both performances :

« Through the good offices of several music patrons, my Mass was performed in the Cathedral, on 20 November, and at a “ Concert spirituel ” , in the Linz “ Redoutensaal ” , on 18 December. The fact that the attendance at the latter was exceptional, even to overflowing, will prove to you just what effect it had in church ; and this surprises me all the more as the mood of the work is very serious and its form very free. » (233)

A further detail of the 2nd performance, in the « Redoutensaal » , is provided by Bruckner in his letter to Weinwurm, on 21 January 1865. As there was no organ in the hall, and because « the organs are usually too deep » , the organ solo before « Et resurrexit » , in the « Credo » , was transferred to the woodwind (2 clarinets and 2 bassoons) , probably by the composer himself. Bruckner mentioned to Weinwurm, who had expressed an interest in performing the work in Vienna, that he would pay for any expense involved in altering the parts. (234)

In the « Linzer Zeitung » , Franz Gamon contributed a series in 5 weekly instalments on the development of the Mass, from the end of the 15th Century until Bruckner's time, and, in the 4th and 5th instalments, he discussed the D minor Mass, describing it as « the most important modern work in the realm of church music » , pointing to Bruckner's « predilection for the polyphonic style » which he employed certainly not to appear competent or out of mere pleasure in self-imposed difficulties but because it, alone, is worthy of the highest thoughts. The realization of the artistic ideal is seen at its most admirable in the strict forms of complex counterpoint, as these admit depth and strength of characterisation in a flexible conception.

Gamon concluded his discussion by giving special mention to the « Gloria » and « Credo » movements :

« It is the Gloria and Credo, in particular, which testify to Bruckner's great talent insofar as the instrumental writing, while conditioned by the nature of the vocal writing, nonetheless leads an independent existence. These 2 movements can be ranked justifiably among the best in the domain of church music. The other movements are not on the same high-level, although the “ Benedictus ” and the “ Dona nobis pacem ” are outstanding, the former in its voice-leading, the latter in its soothing translucence. » (235)

Bruckner's unconcealed delight at the prospect of Weinwurm performing the Mass during the 500th-anniversary celebrations of Vienna University is revealed in a letter to his friend, at the beginning of 1865, in which he advised him of the difficulties of the work and the need to set aside adequate rehearsal time. Bruckner sent the score to Weinwurm, on 21 January, and, in an accompanying letter, mooted the possibility of his « showing it to Doctor Hanslick and, perhaps, other people in the same profession » . (236) Weinwurm's plan did not materialize but Hanslick provided a sympathetic 2nd hand account of the Linz performance of the Mass in the « Neue freie Presse » , on 1 April 1865. It was Herbeck who was responsible for the 1st Viennese performance of the D minor Mass in the Court Chapel, on 10 February 1867, and, as we have seen, this set in train a whole series of events which culminated in Bruckner's eventual move to Vienna, in the autumn of 1868.

In performances of the Mass before 1876, which included another Linz performance on 6 January 1868 (237) , a performance in Salzburg Cathedral, on 11 September 1870, and another Vienna performance, on 18 July 1875, the work was given in its original form. During the summer of 1876, however, Bruckner worked on all 3 of his mature Masses and, after scrutinizing their periodic structure, made « rhythmical » adjustments. A few places in the D minor Mass were altered in this way, and the orchestration also underwent some revision. Further corrections, particularly in the « Credo » , were made in the winter of 1881-1882. (238) The 1st complete performance of the Mass, outside Austria, was conducted by Gustav Mahler in Hamburg, on 31 March 1893. Franz Bayer, who conducted 2 performances of the work in Steyr, in April 1893 and April 1896, was one of Bruckner's most enthusiastic devotees and gave tangible expression to his support by directing performances of the composer's works in the town. Bruckner, himself, played the organ in the 1893 performance and paid tribute to the performers at a reception in his honour held afterwards. In a letter to Bayer, he remarked that the Mass had been « performed astonishingly well » . (239) Keen interest in the work was also shown by Father Georg Huemer, director of music at Kremsmünster abbey. Raffael « Oddo » Loidol, a pupil in Bruckner's Harmony and Counterpoint class at the Vienna Conservatory during the 1879-1880 session, became a Benedictine priest at the abbey. Writing to Loidol, on 17 October 1880, Bruckner congratulated his ex-pupil on his

move to Kremsmünster and asked him to procure the score of the Mass, which he had evidently lent to Huemer, and return it to Vienna « as this Mass is now being performed more often again and is beginning to find exceptional favour » . (240)

The Mass in E minor (**WAB 27**) , scored for 8 part choir and a wind band consisting of 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 4 horns, 2 trumpets and 3 trombones, was composed in Linz, between August / September and November 1866. (241) The work was dedicated to Bishop Franz-Josef Rüdiger who had commissioned it, earlier in the year, for the consecration ceremony of the « Votivkapelle » . It was completed on 25 November, and Bruckner wrote to Weinwurm, a week later :

« The Mass for voices in 8 parts with wind accompaniment written for the dedication of the “ Votivkapelle ”, is finished. » (242)

As the consecration ceremony did not take place until 29 September 1869, Bruckner had to wait almost 3 years for the 1st performance of the Mass. By this time, he was in Vienna and he had to ask Johann Schiedermayr, the dean of the Cathedral, to arrange preliminary rehearsals of the work. In a letter, dated : 20 May 1869, he suggested that the « Frohsinn » and the « Musikverein » Choirs would have to start rehearsing immediately because of the great difficulty of the Mass. A further letter of 19 June was more urgent in tone :

« (Karl) Weinböck wrote to me that (Karl) Waldeck had said that, if the Mass was not studied now with the “ Musikverein ” students, its performance was out of the question ; and they cannot postpone rehearsal until later, as it is difficult. » (243)

Bruckner was so concerned about the performance of the Mass that he spent a good part of his summer vacation in Linz, rehearsing the work no fewer than 28 times during the months of August and September. On 9 August, he received a letter of thanks from the Bishop for his sterling efforts. Rüdiger was able to tell Bruckner that the entire « Sängerbund » , some members of the « Frohsinn » and other individuals in the town had offered their services. (244) Bruckner had to obtain official permission for a few days' leave from his Conservatory duties so that he could direct the final rehearsals of the work. He made this request indirectly through Johann Herbeck when he wrote to him to acknowledge receipt of an « honorarium » from the Lord Chancellor and to convey Rüdiger's invitation to attend the consecration ceremony and the official dinner, afterwards. (245) At the open-air performance, conducted by Bruckner on 29 September, a choir made-up of members of « Frohsinn » , « Sängerbund » and the « Musikverein » was accompanied by the military band of the Austro-Hungarian infantry regiment of Ernst Ludwig : « Grossherzog von Hessen und bei Rhein Nummer 14 » . The press reviews were largely favourable. In his review of the Mass, which appeared in 3 issues of the « Linzer Volksblatt » , Johann Evangelist Habert discussed the work and its performance in some detail, extolling its many fine points but finding fault with what he considered to be oppressive chromaticism in the « Benedictus » . He also observed that there were some difficulties of ensemble and balance, at times, noticeably in the « Sanctus » . (246) The reviewer for the « Linzer Zeitung » , probably Moritz von Mayfeld, also provided a detailed account of the work, singling-out many fine details of word-setting in the « Credo » movement - the « quiet, sorrowful tones » of the « Et incarnatus est » and the « whispered “ passus et sepultus est ” vividly expressing the

soul expiring with contrition » , and drawing particular attention to the « enchanting beauty » of the « Benedictus » . He also praised the execution of the work :

« Naturally, and with justification, we dismiss several small points occasioned by difficulties arising from the nature of the place, and this would make us all the more desirous of hearing this work in a suitable hall so that its rich beauties could be more fully displayed. » (247)

Bruckner received fees amounting to 225 florins after the performance and, in letters to Bishop Rüdiger and Schiedermayr, expressed his gratitude in moving terms. (248) One of the singers at the 1st performance, Linda Schönbeck, later recalled the event and the rehearsals preceding it. Bruckner was evidently so pleased with the Linz performance that he conceived the idea of hiring a special train to take all the performers to Vienna so that the Mass could be heard, there. This somewhat over-ambitious project did not materialize ! (249)

The E minor Mass did not escape the inevitable revision process ! Bruckner used a copy of the work, made by Franz Schimatschek, to carry-out his « rhythmical modifications » in 1876, and to enter further changes in 1882. At the end of September 1882, at Bruckner's request, Johann Noll, the copyist of the Vienna Court Chapel, began to prepare a new score ; he completed it, on 24 January 1883. (250) In 1885, Bruckner was asked to write a setting of « Ecce sacerdos magnus » (WAB 13) , for the centennial celebrations of Linz diocese (from 26 September to 4 October) . The musical highlight of the Festival, however, was to be a performance in the cathedral of Bruckner's E minor Mass. On 18 May 1885, Bruckner sent a copy of the « Ecce sacerdos » to Johann Burgstaller, the Linz Cathedral choir director, referred to some revisions he had made to the Mass and recalled the 1st performance of the work :

« The Mass is dedicated to the late Right Reverend Bishop and is the property of the Cathedral Chapter. I have made alterations and, perhaps, these should be copied into the parts, now that we have a new Bishop. The Mass is for a choir with woodwind and brass accompaniment but without strings. In 1869, I rehearsed it and, then, conducted it on the greatest day of my life, at the consecration of the Votive Chapel. The Bishop and the Emperor's representative drank a toast to me at the episcopal banquet. » (251)

Adalbert Schreyer, director of the Linz « Musikverein » , was responsible for the 2nd Linz performance of the Mass, on 4 October 1885, Emperor Franz Josef's Name-Day. August Göllerich reports that Bruckner not only provided an organ prelude and postlude but also accompanied the Mass, at times. (252) One of the hand-written annotations which Bruckner added to the Johann Noll copy was : « NB Sanctus 4/4 Tact » , at the beginning of the « Sanctus » which suggests that the composer wanted the movement to be sung slowly, regardless of intonation difficulties. Adalbert Schreyer's report to Franz Gräßlinger of the 1885 performance throws some light on this :

« Bruckner would have liked the “ Sanctus ”, which begins a cappella but in strict polyphony according to the Palestrinian style, even slower still. However, he certainly understood that for important reasons, namely to avoid a vacillating intonation, I could not reduce the tempo any further. Bruckner appeared particularly pleased, not only with the precise execution of the Mass but also with the expressive rendering in which the performers displayed their understanding and inner feeling for the work. » (253)

Writing to Schreyer from Vienna, on 28 October 1885, Bruckner expressed his delight at the « heroic performance » and asked Schreyer to pass on his grateful thanks to all the participants. (254) On the same day, he wrote a letter of thanks to Johann Burgstaller and asked him if he would become the dedicatee of the Motet « Afferentur regi » . He also enclosed the score of the Mass with a note containing some alterations he had made to performance directions. He gave Burgstaller about 3 weeks to mark-up his own score and, then, return both Bruckner's score and the note to Vienna. (255)

The original version of the Mass in F minor (WAB 28) , scored for soloists, chorus and orchestra, was written between 14 September 1867 and 9 September 1868, shortly before Bruckner's move to Vienna. The existence of 2 bi-folios of sketches containing a continuity draft for the 1st 296 bars of the « Credo » , as well as some E minor Mass sketches, might suggest an earlier conception of the movement, but it is more likely that Bruckner, having begun sketching the « Kyrie » , in September 1867, after the treatment of his illness at Bad Kreuzen, sketched the other movements in order. (256) Annotations in the autograph score reveal that the sketches for the « Kyrie » were completed on 19 October 1867, and those for the « Gloria » were begun on 6 November. On 30 December, Bruckner wrote to Johann Herbeck, in Vienna, sending greetings for the New Year and referring to current progress in composing the Mass :

« The “ Credo ” of my new Mass will soon be ready. “ Kyrie ” and “ Gloria ” are sketched. I am gathering my strength. » (257)

Bruckner conveyed the same information to his friend Weinwurm, a week later. (258) Moritz von Mayfeld's 2nd report of the Linz performance of the D minor Mass, in January 1868, contained a reference to the new Mass :

« According to reports, “ Herr ” Bruckner, the cathedral organist, is fully occupied at present with a new Mass which has already progressed as far as the “ Credo ”, and upon which we place our highest hopes. » (259)

The events of 1868 prevented Bruckner from working intensively on the Mass, again, until his future employment at Vienna had been secured. Almost certainly wishing to finish the work before moving from Linz, he spent August and the early part of September completing the « Benedictus » and writing the « Sanctus » and « Agnus Dei » .

As soon as he had completed the Mass, Bruckner arranged for a a copy score to be made for Imhof von Geißlinghof, the dedicatee, and for parts to be prepared for performance. His original intention, no doubt encouraged by Herbeck, was to establish his position in Vienna by having the work performed as early as possible. According to Mayfeld's letter to Bruckner, of 14 November 1868, a performance of the Mass was scheduled for either the 22nd or 29th of November. (260) The performance was postponed initially until January 1869 and a rehearsal took place on 16 January. It was further postponed and there was another rehearsal on 18 June. In spite of several changes which Bruckner made, Herbeck considered the Mass to be too long and unsingable in places, and performed a Mass by Johann Baptist Gänsbacher in its place, on the Sunday for which it was scheduled. (261) Its 1st performance was not at the « Hofkapelle » but in the « Augustinerkirche » , on 16 June 1872. Bruckner wrote to Mayfeld, a few days before the performance, informing him that he, himself, would be conducting the Court Opera chorus and orchestra led

by Josef Hellmesberger, and inviting him to be present. **(262)** The 1st performance at the « Hofkapelle », also conducted by Bruckner, took place on 8 December 1873, and Bruckner conducted other performances of the work in the same venue during the 1870's and 1880's, making use of the parts copied in 1868, albeit subsequently changed from time to time. The Mass appears to have made a powerful impression, and there were reports in the most influential Viennese newspapers after its 1st performance at the « Augustinerkirche ». Writing in the « Fremdenblatt », Ludwig Speidel considered the work to be :

« ... a composition which bears the most eloquent testimony to the composer's powers of invention and unusual ability. He has immersed himself with poetical understanding in the situations created by the Mass text, and his enormous grasp of counterpoint makes it easy for him to take the most difficult problems in his stride. Moreover, the excellent composer could not withstand the temptation of following the text, as far as the smallest detail, a dangerous procedure which leads him all too often into "longueurs" and threatens the general structure of the movement (as in the "Credo", for example). And, then, he allows the dramatic content of the text to seduce him into bordering on the theatrical at times, again in the "Credo", where one imagines oneself in the midst of a sacred "Wolf's Glen", at one point. Viewed as a whole, however, Bruckner's Mass is a work which inspires great respect for the composer's learning and ability. » **(263)**

Hanslick (or, possibly, Theodor Helm), writing in the « Neue Freie Presse », also provided a positive and favourable review :

« Bruckner's F minor Mass caused a considerable stir on account of its artistic handling of contrapuntal and fugal material, as well as several strikingly original beauties. In style and conception (not only because of its great dimensions and performance difficulties), it points to the "Missa solennis" as its model but also displays strong Wagnerian influences. It would be interesting if the Mass were to be granted a good concert performance and, thereby, brought to the notice of a larger public. » **(264)**

Shortly after its 1st performance, Bruckner wrote to Johann Baptist Schiedermayr, in Linz :

« It is only a week ago that the Mass in F, No. 3, the most difficult of all Masses, was performed for the 1st time, in the "Augustinerkirche". (It cost more than 300 florins, as I had the forces of the Court Theatre at my disposal.) It was written in praise of the Highest and I wanted its 1st performance to be in a church. The response from both performers and audience was tremendous. » **(265)**

The Mass underwent various changes of revision before it was eventually printed in 1894. **(266)** It was « rhythmically altered » in 1876, and some changes were made in the string figuration, in 1876 and 1877, particularly, in the « Credo ». The original autograph score also has traces of a further revision of the « Credo » which Bruckner made in 1881, probably in preparation for a performance of the Mass at the « Hofkapelle », on 30 April 1882. **(267)**

In 1883, Bruckner asked Johann Noll to make a copy of the Mass. **(268)** Noll completed it, in November, including all the alterations Bruckner had made up to the end of 1881. Bruckner made reference to the fee he paid Noll in the

« Akademischer Kalender der Österreichischen Hochschulen für das Studienjahr 1879 » . It can be found among the prayer entries for the period from 9 to 28 February (« 9. Februar Noll 14 florins 10 xr für Partitur F. Messe gezalt ») . (269) There is another diary entry in Carl Fromme's « Neuer Auskunfts-Kalender für Geschäft und Haus 1884 » which concerns a performance of the Mass conducted by Bruckner, in November 1884. On the left-hand side of the November 1884 page, the date, Sunday 9 November, has been underlined and marked with NB and, on the right-hand page, the composer has entered : « Am 9 November meine F Messe, Christus factus, Os justi in der Hofkapelle dirigirt » . (270) Reviewing this performance in the « Wiener Allgemeine Zeitung » , Theodor Helm was full of praise, commenting that :

« Bruckner's inspired work was performed brilliantly and tastefully under the composer's personal direction. » (271)

About 2 months before a further performance of the Mass at the « Hofkapelle » , on 8 December 1885, Bruckner wrote to Loidol, in Kremsmünster, with the request that Father Georg Huemer, music director at the abbey, make a copy of the Mass and return the score as soon as possible. It is possible that he required it for rehearsal purposes. (272)

Between 1890 and 1893, Bruckner inserted changes in another copy of the Mass. These include the addition of both horns in the fugue of the « Gloria » (bars 292-300) and alterations in the woodwind and 2 solo string parts in the « Et incarnatus est » section of the « Credo » . Apart from the 2nd clarinet part in the 2nd half of bar 138, these were incorporated in the 1st edition. (273) But the 1st edition also contains many changes for which Bruckner was not responsible. Along with his brother Franz and Ferdinand Löwe, Josef Schalk had been closely associated with Bruckner and his music since the late- 1870's. Josef, in particular, had championed the composer through the 1880's by making arrangements of the Symphonies for 2 pianos and performing them in meetings of the « Akademischer Wagner-Verein » , in Vienna. (274) Unfortunately, in his zealous endeavours to achieve a breakthrough for Bruckner's works, he did not always appreciate the dividing line between assistance and independent action when helping the composer to prepare the scores of Symphonies Nos. 3 and 8 and the F minor Mass for printing, in the late- 1880's and early 1890's. In his work on the Mass, between 1890 and 1893, he changed the instrumentation in places, adding 3rd and 4th horns, filling-out the woodwind texture, « revising » the brass parts and altering the dynamics. (275) Schalk's immediate intention was to conduct a performance of this revised version of the Mass, in 1893. As on a previous occasion (the 2 piano performance of Symphony No. 5, in the spring of 1887) , he left it rather late to inform Bruckner of his intentions, with the result that there were some unpleasant scenes at the final rehearsals which the composer attended. (276) In spite of self-doubts, Josef completed his revision of the orchestration of the Mass during February 1893 but sent his work to Franz for correction. (277) The performance, organized by the « Wagner-Verein » , took place in the large « Musikverein » hall on 23 March and was successful, although Hanslick and Heuberger, as usual, were more critical. (278)

Max von Oberleithner, one of Bruckner's private pupils, helped Schalk to prepare the printer's proof copy of the Mass, in 1894, and hoped to include certain of his own revisions in the printed version. Oberleithner and Schalk had already collaborated in the 1st edition of Symphony No. 8, in 1892, and certain « corrections » had been made which had not been noticed by Bruckner. In the case of the F minor Mass, however, there was an altercation between Bruckner,

Schalk and Oberleithner concerning changes in the proof copy which had been made without his knowledge. Writing to his brother Franz, on 25 May 1894, and, incidentally, thanking him for sending a copy of the revised Symphony No. 5 which he had conducted with great success in Graz, in April, Josef referred to the impasse and hoped that Franz might be able to act as an intermediary. (279) There was undoubtedly a breach in the Schalk - Bruckner relationship at this point, but certainly not the « final breach » suggested in the Göllicher-Auer biography. (280) Indeed, the Schalk correspondence reveals that, after an interruption of a few months, relationships with Bruckner returned to a reasonably amicable level. Josef mentions intended visits to Bruckner, in 2 letters to his brother. (281) Bruckner, himself, wrote to Josef on 6 October (albeit with the formal greeting « Hochverehrter Herr Professor ») to ask him if he would act as his representative in forthcoming rehearsals of the F minor Mass and, before that, play through the work for Wilhelm Gericke, who was to conduct it, as he was too ill to leave his flat. (282) This was hardly the act of a man who had lost trust in his young colleague.

The performance of the F minor Mass at a « Gesellschaft » concert in Vienna, on 4 November 1894, was intended as a 70th birthday celebration and, in fact, was one of Bruckner's last public appearances. (283) His health deteriorated rapidly in mid-November and, although there was a partial recovery, the remaining months of his life were a continual swing between relapse and slight improvement. Bruckner's last words on the Mass are contained in a letter to Siegfried Ochs, the conductor of the Berlin Philharmonic Choir, who had directed 2 very successful performances of the « Te Deum », in May 1891 and January 1894, and was now contemplating a possible performance of the Mass :

« Bruckner is getting old and would really like to hear the F minor Mass again ! Please, please ! That would be the high-point of my life. But there are many changes which don't appear in the score. At the D-flat major passage in the “ Credo ” (“ Deum verum de Deo vero ”) full organ, please ! Spare no stops ! And the cellist should be prominent with a very rich, warm tone at the beginning of the “ Benedictus ”. When shall I hear it ? Please, reply.

In humble admiration and with greetings to the excellent Orchestra, the wonderful choir, and you, their great director.
» (284)

Anton Meißner's entries in Bruckner's « Österreichische Professoren- und Lehrerkalender », for April-June 1895, indicate that the composer was missing the autograph of the Mass and the copy of the work which had been used for engraving purposes. The entry for June was more specific :

« Doctor (Ludwig) Speidel relinquished the original score of the Mass in F immediately after the performance, on 4 November 1894 ; it was probably collected by the publisher. » (285)

The autograph, one of many bequeathed to the « Österreichisches Nationalbibliothek » by Bruckner was finally traced to a Mrs. Winkler and purchased from her, in 1922, 26 years after the composer's death ! (286)

Musique soliste et musique de chambre

The dating of all 4 songs Bruckner wrote during the Linz period is uncertain. On 30 October 1858, the composer

wrote to Weinwurm that he had composed « a little song » . (287) Max Auer surmised that this was a reference to « Wie bist du, Frühling, gut und treu » , a setting of 5 verses from Oskar von Redwitz's « Amaranths Waldeslieder » (WAB 58) , intended for one of Abbot Friedrich Mayr's musical evenings at Saint-Florian. (288) But it is more likely that it was composed in 1856 as Bruckner's « farewell present to his music-loving patron on leaving Saint-Florian abbey » . (289) A hand-written note attached to the autograph in the « Stadt- und Landesbibliothek » , Vienna indicates that Josef Reiter, the son of Franz Reiter who was a friend of Bruckner's, made a gift of it to Max Morold. It was evidently this autograph score, with some slight modifications, that was used as the basis for the 1st edition, in 1902. (290) Franz Reiter adapted the piece for soprano, ladies' choir and string orchestra / piano accompaniment and performed it in Linz, on 11 April 1886. (291) Far superior in its word setting and resourceful use of piano accompaniment is « Im April » (WAB 75) , a setting of words by Emanuel Geibel which Bruckner conceived in the early 1860's and dedicated to Helene Hofmann, one of his piano pupils. (292) In his discussion of « Mein Herz und deine Stimme » (WAB 79) , a setting of a poem by Platen, and « Herbstkummer » (WAB 72) , a setting of a poem by Ernst, Max Auer remarks that « both songs have only curiosity value » and casts doubts on the authenticity of the former which was dedicated to Pauline Hofmann, Helene's sister. (293) The latter's date (April 1864) is supported by stylistic features such as a more mature grasp of harmony, no doubt the result of experience gained in his work with Otto Kitzler. (294)

During the period from Christmas 1861 to August 1862, Bruckner also completed a number of song exercises as part of his studies in musical form with Kitzler. They range from incomplete sketches to complete compositions and are contained in the « Kitzler Studienbuch » . (295)

There is also some uncertainty about the precise dating of some of the works for piano Bruckner wrote during the Linz period. A detailed study of the autograph of the « Klavierstück » in E-flat (WAB 119) , in particular, a comparison with the exercises in the « Kitzler Studienbuch » , has led Paul Hawkshaw to assign to it a date of 1862 or early 1863, much later than around 1856, given in the Renate Grasberger « Werkverzeichnis » and repeated by Walburga Litschauer, who correctly draws attention to the piece's Mendelssohnian qualities and makes a perceptive comparison with the latter's « Song without Words » , Opus 53, No. 4. (296) At the end of the autograph score of « Stille Betrachtung an einem Herbstabend » (WAB 123) , Bruckner added the date of 10 October 1863 and the name of its dedicatee, Emma Krenn (« née » Thaner) , one of his piano pupils from 1857 to 1863. There is also an autograph sketch of the work which, according to Hawkshaw, bears a remarkable resemblance to the « Kitzler Studienbuch » exercises. It is a melody-bass continuity draft with some chordal and contrapuntal passages filled in. The melody is complete and the bass, only partially worked-out. At times, stemless notes are used to outline the bass. (297)

The Mendelssohnian connection is also striking in this piece. Previous commentators have already drawn attention to its similarity in many respects with Felix Mendelssohn's « Venetianisches Gondellied » in F-sharp minor, Opus 30, No. 6. (298) Its dedicatee later recalled her years of study with Bruckner, describing him as a « strict teacher who took a great deal of trouble with his pupils » and mentioning « inter alia » his occasional vanity and keen eye for feminine beauty. She was, by her own confession, not a particularly talented pupil and never learned to play « Stille Betrachtung an einen Herbstabend » (WAB 123) which she found too difficult. (299)

The « Kitzler Studienbuch » includes the sketch of the 1st movement of a Sonata in G minor, dated : « 29 June 1862 » , a composition exercise begun after Bruckner had done some preparatory work on the component parts of Sonata 1st movement form. Only the right-hand part was notated for bars 25-28 and 134-137 and bars 148-154 were written, again, as an appendix in an alternative version in G major. Various entries in Bruckner's hand, such as names of keys, comments on form and remarks about compositional technique identify the sketch as no more than an exercise. (300)

At the very end of his time in Linz, on 10 September 1868, Bruckner completed a « Fantasie » (WAB 118) and dedicated it to another of his pupils, Alexandrine Soika, the daughter of a high-ranking officer in the army. (301) 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. » (302)

The most substantial of these piano pieces is « Erinnerung » (WAB 117) which almost certainly dates from the end of the Linz period, in spite of Bruckner's alleged information to the contrary. As there is no autograph date, this cannot be corroborated, but its style and harmonic texture suggest a later rather than earlier date. (303)

Like many skilled improvisers, Bruckner provided practically no written record of what he played. Only one organ piece (a Fugue in D minor, WAB 125) survives from the Linz period. It was composed at the same time as the offertory Motet, « Afferentur regi » (WAB 1) . The sketch is dated : Wednesday 6 and Thursday 7 November, and the autograph fair copy bears the date : 8 November. Bruckner dedicated it to Ferdinand Kerschbaum on the occasion of the latter's ordination as a priest in Linz Cathedral, on 30 July 1862. He played the organ during the ceremony and may well have performed this fugue. It is an academically « correct » fugue, abiding by all the rules in a manner which would no doubt have brought great pleasure to Simon Sechter, but is otherwise unexceptional. (304)

After completing work on the 1st movement of the Sonata in G minor for piano, Bruckner continued his compositional / analytical studies with Otto Kitzler by writing a complete 4 movement String Quartet in C minor (WAB 111) , as well as an alternative « Rondo Finale » . This occupied his attention during July and August 1862. The autograph includes several references to structure. On the 1st page of the 3rd movement, for instance, Bruckner posed the question :

« Would the song-form, here, also be in 3 parts if the 3rd part, up to the repetition, is 8 bars long ? Would it be in 3 parts if the unrepeated 2nd part forms a self-sufficient whole ? »

At the beginning of the succeeding Trio, he wrote down the keys which he could possibly use :

« Also : G minor, E-flat major, E minor, B minor, C minor, D major, C major. »

And then scored-out with pencil : « E-flat major, B minor and C minor. »

In the event, he chose G major, the same key as the Scherzo. The overall structure of the 1st movement was also outlined in some detail, and Bruckner paid particular attention to the part-writing in places. All 4 movements exhibit a clear grasp and mature handling of the forms involved, namely Sonata form (1st movement) ; Rondo form (2nd movement) ; Sonata Rondo form (4th movement) ; and Scherzo and Trio (3rd movement) . However, 90 years were to elapse before the 1st known performance and subsequent publication of the Quartet. (305)

« Abendklänge » (**WAB 110**) , Bruckner's only composition for violin and piano duo, was originally dated : 1836 by August Göllerich who believed that the words « an P.T. Herrn Vater » , added after the title in the original manuscript, referred to Bruckner's own father who died in that year. Subsequent research by Max Auer, however, uncovered an autograph fair copy of the work, dated : 7 June 1866, and dedicated to Hugo von Grienberger, a civil servant in the District Court, in which the title appears simply as « Abendklänge » . (306)

Musique orchestrale

The next stage in Bruckner's systematic studies with Kitzler was the orchestral realization of some of the forms he had already studied, and there is a natural progression from 4 short Pieces for Orchestra to Symphony, by way of an Overture.

The « Apollo-Marsch » (**WAB 115**) is undoubtedly spurious. There is no direct evidence that Bruckner composed this military band piece, which is scored for 2 flutes, 4 clarinets, 2 flugelhornes, 3 euphoniums, 4 horns, 6 trumpets, 3 trombones, side drum and bass drum. There is no autograph score and the copy score extant was not necessarily made during the Linz years. (307) The 1st authentic orchestral works are the March in D minor (**WAB 96**) for double woodwind, 2 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani and strings, and the 3 Orchestral Pieces (in E-flat major, E minor and F major) (**WAB 97**) for the same forces, except that only 1 trombone is used. The March was completed on 12 October 1862, and the Orchestral Pieces were composed in October and November, the 2nd and 3rd being completed on 10 and 16 November, respectively. Max Auer suggests that they were probably inspired by the orchestral interludes which Kitzler used in his job as a theatre conductor. (308)

Immediately after completing the 3rd of his 3 Orchestral Pieces, Bruckner set to work on an Overture in G minor (**WAB 98**) . He completed the 1st version of the work, on 4 January 1863, and composed the 2nd, definitive version, between 6 and 22 January. The autograph sketches of this work, conceived as a Symphony 1st movement with slow introduction, bear witness to intensive activity during the Christmas / New Year period. (309)

The logical terminus « ad quem » of all this student work was a Symphony (the Symphony in F minor, **WAB 99**)

which Bruckner wrote between 7 January and 26 May 1863. There is a wealth of thematic sketch material for this work, some of which was discarded when Bruckner completed the autograph score. (310) The copy, with autograph entries in the « Stadt- und Landesbibliothek », in Vienna, has Bruckner's own annotation « Schularbeit 863 » - a clear indication that the composer considered it to be an « exercise » rather than a fully-fledged composition. The fact that there are very few agogic, dynamic or phrase marks (although Kitzler added some of his own in the 1st movement) also suggests that Bruckner's main concerns were to find an adequate and convincing structure for his thematic ideas and to clothe them in appropriate orchestral colours.

Bruckner visited the Munich Festival, in September 1863. Before leaving Linz, he wrote to his friend Rudolf Weinwurm that he had completed his studies with Kitzler and had written both a Symphony and a Psalm for double choir and orchestra. (311) While in Munich, he met the Royal music director, Franz Lachner, and showed him some of his works which included the F minor Symphony. Lachner evidently promised that he would perform it in a future concert. (312) But it was another 50 years before there was a performance of the work, the slow movement only, not in Munich, but in Vienna, on 31 October 1913. The conductor was Ferdinand Löwe and the review in the « Neue Freie Presse » commented on his affectionate interpretation but was rather lukewarm in its assessment of the movement itself. (313)

The 1st performance of the work, in its entirety, was given by the Berlin Philharmonic under the direction of Franz Moïbl, on 19 February 1925. In his review of the performance, Kurt Singer recognized 1 or 2 glimpses of the mature Bruckner and considered the outer movements to be more successful than the middle-movements whose authenticity he would have doubted had it not been established by « men of the calibre of Moïbl, Springer and Orel » . (314)

Bruckner's next orchestral work, the Symphony No. 1 in C minor (WAB 101) , marks a significant step forward in his career as a Symphonist. (315) While writing this work, he composed a March in E-flat major (WAB 116) for military band, an occasional work dedicated to the band of the « Jäger-Truppe » , in Linz, as a gesture of appreciation for its participation in performances of 2 of his works, the Cantata « Preiset den Herrn » (WAB 16) , and « Germanenzug » (WAB 70) . It is an unexceptional piece but illustrates a much greater assurance and fluency in Bruckner's harmonic language. (316)

Bruckner took a break in his ongoing work on the Symphony in C minor, composed between January 1865 and April 1866, to write the March. His progress on the Symphony is outlined in some of his letters to Weinwurm, during this period.

At the end of January 1865, he wrote to his friend to tell him that he was working on a Symphony in C minor which he referred to as « No. 2 » . 1 year later, Bruckner informed Weinwurm that he was working on the Adagio movement of the Symphony and that the other movements, including a new Scherzo, were finished. In this letter and in another letter to Rudolf, written in March 1866, Bruckner also expressed the wish that he could come to Linz and see how his work was progressing. (317) Dates on the sketches and continuity drafts of the Symphony indicate that he had made sufficient progress by the end of May 1865 (he finished scoring the Trio in Munich, on 25 May) to be able to show his work to Anton Rubinstein and Hans von Bülow who were also in Munich for the 1st performances of Richard Wagner's « Tristan und Isolde » . After putting the finishing touches to the work by making some extensive

changes to the Adagio, on 13 and 14 April 1866, Bruckner arranged for his copyist Franz Schimatschek to prepare a copy of the score and parts and sent them to Otto Dessoff and Johann Herbeck, in Vienna, in the hope of a performance. But 2 years were to elapse before the premiere of the work, conducted by Bruckner himself in Linz, on 9 May 1868. Public and critical reaction was favourable. Moritz von Mayfeld, writing in the « Linzer Zeitung », had some reservations about the « slight trace of striving for effect » but praised its many beauties and expressed the hope that the composer would soon « find a position in Vienna commensurate with his ability and musical knowledge, in order to give proper expression to his creative powers ». The reviewer in the « Tagespost » also had some reservations about the orchestration in places, detecting what he considered to be a discrepancy between Bruckner's intentions and the end result which, sometimes, obscured beautiful details in the work. He considered the 1st movement and the Scherzo to be the most successful movements. Hanslick's report in the Viennese « Neue Freie Presse » ensured that Bruckner's name came to the notice of a wider public. (318)

The Symphony was revised in May 1877 (« rhythmical » revision) , 1884, and 1889-1890 but there was a more extensive revision, between 12 March 1890 and 18 April 1891, which resulted in the writing of a new score (« Vienna » version) which was performed for the 1st time in Vienna, on 13 December 1891, and 1st published by Ludwig Döblinger, in 1893 (pl.no.D.1868) . The work is discussed in Göllerich-Auer III/1, pages 322-348 (« Linz » version) ; Göllerich-Auer IV/3, pages 204-217 (« Vienna » version) ; and, in the forewords, to the scores edited by : Robert Haas, Vienna (1935) ; Leopold Nowak, « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) I/1, Vienna (1955) ; Günther Brosche, « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) I/2, Vienna (1980) ; and Wolfgang Grandjean, « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) zu Band I/1, Vienna (1995) , for the original versions of the Adagio and Scherzo movements. The latter also includes fac-similes of 2 pages from Mus.Hs.40.400 and 1 page from Mus.Hs.6019, as well as an extensive Critical Report, pages 61-68. The essential differences between the « Linz » and « Vienna » versions are discussed by Thomas Schipperges in : « Zur Wiener Fassung von Anton Bruckners Erster Sinfonie » , in : « Archiv für Musikwissenschaft Nr. 47 » (1990) , pages 272-285 ; Thomas Röder in : « Die Erste Symphonie als Linzer Werk : eine vorläufige Bilanz » , in : « Bruckner-Tagung Wien 1999 Bericht » , Vienna (2000) , pages 47-57 ; Julian Horton in : « Bruckner's Symphonies. Analysis, Reception and Cultural Politics » , Cambridge (2004) , pages 241-247 ; and Dermot Gault in : « The New Bruckner » , Farnham (2011) , pages 33-35, 65-67 and 185-188.

With his 1st Symphony, Bruckner signalled to the musical world that he was a force to be reckoned with. In accepting a post in Vienna « commensurate with his ability and musical knowledge » , he embarked upon a journey which was to bring fulfilment, but not without misunderstanding, opposition and a long struggle for recognition. But a sure foundation had been laid in Linz. The transition from Mass to Symphony had been begun and, after years of painstaking study, an original voice was gradually emerging. There was to be no turning back.

Notes

(I) For further historical information about Upper-Austria during the period 1815-1870, see : Harry Slapnicka. « Oberösterreich zwischen Wiener Kongreß und den Anfängen der politischen Parteien (1815-1870) » , in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 10, Vienna (1994) , pages 9-32.

(2) For further information about social and political life in Linz during this period, see : Georg Heilingsetzer. « Vom Biedermeier zur Gründerzeit. Politik, Kultur und Gesellschaft in Linz zur Zeit des jungen Bruckners » , in : « Bruckner Tagung 2005 Bericht » , edited by Theophil Antonicek, Andreas Lindner and Klaus Petermayr, Linz (2008) , pages 77-87. Also in the « Bruckner-Tagung 2005 » are articles by Lothar Schultes on the development of the fine-arts in Upper-Austria during this period, including information about the leading painters (« Kunst in Oberösterreich zur Zeit Bruckners » , pages 89-116) ; by Helga Ebner on literature in Linz, between 1855 and 1868 (« Literatur in Linz zur Zeit Bruckners » , pages 117-136) ; and by Andrea Harrandt, on theatrical and musical life in Linz (« Theater- und Musikleben in Linz zur Zeit Bruckners » , pages 137-148) .

(3) Anton Michaël Storch (1813-1877) was a fine choir trainer who during his career also conducted the « Wiener Männergesangverein » and the « Niederösterreichischer Sängerbund » , and later became a theatre music director in Vienna ; he composed several pieces for male-voice choir. Engelbert Lanz (1820-1904) , one of Bruckner's rivals for the cathedral post, was active in Linz as a teacher at the « Kaiserlich-Königlich Präparandie » (Imperial-Royal Teacher-Training Institute) and as a composer ; earlier, he had worked first as an assistant then as a principal teacher in Kremsmünster. Eduard Hauptmann was a retired lottery official and keen musical amateur.

(4) For further information about the Linz « Gesellschaft der Musikfreunde » and Bruckner's involvement in its activities, see : Harrandt. « Theater- und Musikleben in Linz zur Zeit Bruckners » , pages 143-144.

(5) The « Linzer Singakademie » has several of Bruckner's choral works in its library, including the autograph scores of « Trauungschor » (WAB 49) , composed in 1865, and « Inveni David » (WAB 19) , composed in 1868, and a copy score, with some autograph insertions, of « Herbstlied » (WAB 73) , composed in 1864. Bruckner's activities, as conductor of the choir, are recorded in the « Chronik der Liedertafel Frohsinn in Linz umfassend den Zeitraum vom 17. März 1845 bis Ende März 1870 » , Linz (1870) , and in : « Chronik der Liedertafel Frohsinn in Linz über den 50 jährigen Bestand vom 17. März 1845 bis anfangs März 1895 » , edited by Karl Kerschbaum (1895) : chairman of the « Frohsinn » ; poet, civil servant, archivist and accountant for the municipality of Linz.

(6) Karl Zappe (1812-1871) was born in Prague where he received his early education. He settled in Linz, in 1834, after spells as a theatre musician, in Graz and Vienna. For further information about his life, see : Hermann Zappe. « Anton Bruckner, die Familie Zappe und die Musik. Die Musikgeschichte des Landes Oberösterreich 1812-1963 beziehungsweise 1982 » , in : « Bruckner Jahrbuch 1982-1983 » , Linz (1984) , pages 129-161 ; see, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15 (2009) , pages 45-47.

(7) Johann Baptist Schiedermayr, senior (1779-1840) , had earlier been active as cathedral and parish church organist, theatre conductor and composer.

(8) From the « Dienstvertrag der geistlichen und weltlichen Vogtei der Dom- und Stadtpfarrkirche » , a type of job description, Linz (14 April 1843) .

(9) Zappe, Bruckner and Wenzel Lambel, a cathedral singer, lived in this house which was nicknamed the «

Musikantenstöckl » or « Mesnerhäusl » and was situated near the parish church (« Pfarrplatz 5 » , today) . Bruckner occupied 2 rooms and a kitchen on the 2nd floor. Elisabeth Maier provides further information about this house in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15 (2009) , pages 65-67, as well as the transcript of a document relating to its occupants, page 324.

(10) The records of the old cathedral are preserved in the « Oberösterreichisches Landesmuseum » , Linz.

(11) See : Franz Zamazal. « Das Linzer Landestheater zur Zeit Bruckners » , in : « Internationale Bruckner-Gesellschaft Mitteilungsblatt » , Nr. 52 (June 1999) , pages 7-13, for some details of the organization of the theatre, including vocal and orchestral forces. Of particular interest is the reproduction of an article which first appeared in the « Linzer Zeitung » , on 12 November 1862. See, also : Andrea Harrandt. « Theater- und Musikleben in Linz zur Zeit Bruckners » , pages 139-142.

(12) For a background to Bruckner's activities as a church musician in the Linz years, the impact of the reform movement, the leading personalities and a discussion of the role of music in the main churches (Linz Cathedral, the parish churches of Steyr and Enns) and monasteries (Saint-Florian, Kremsmünster, Reichersberg and Wilhering) , see : Karl Mitterschiffthaler. « Die Kirchenmusik in Oberösterreich bis 1868. Voraussetzungen - Entwicklungen - Ausprägungen » , in : « Bruckner-Tagung 2005 Bericht » , Linz (2008) , pages 201-234.

(13) See : Hans Winterberger. « Die Hauptorgel der Ignatiuskirche (" Alter Dom ") in Linz » , in : « Historisches Jahrbuch der Stadt Linz, 1971 » , Linz (1972) , page 125 ; see, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 120-121.

(14) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 12 ; and : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 131-133, for the text of this letter, dated : Linz, 14 January 1857 ; the original can be found in the « Ordinariatsarchiv » , Linz. See, also : Rupert Gottfried Frieberger. « Die Bruckner-Orgel im alten Dom von Linz » , in : « In Ehrfurcht vor den Manen eines Großen. Zum 75. Todestag Anton Bruckners » , Linz (1971) , page 47, for the text of a letter from Josef Breinbauer (14 April 1857) to the Bishop's office concerning the planned rebuilding of the organ ; the original is in the « Diözesanarchiv » , Linz. The transcripts of this and other documents relating to the rebuilding of the organ and its cost can be found in : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 142-148.

(15) Josef Breinbauer (1807-1882) and Leopold Breinbauer (1859-1920) had an organ-building business in Ottensheim, near Linz. In 1979-1980, a modern restoration of the organ was carried-out by the firm « Rieger-Orgelbau » , in Schwarzach (Voralberg) . Further details of the organ, including Bruckner's connection with it, are provided by : Otto Biba. « Die Orgel im Alten Dom zu Linz - ein Dokument zu Bruckners Orgelpraxis » , in : « Bruckner Jahrbuch 1982-1983 » , Linz (1984) , pages 75-79. Bruckner's activities as an organist and organ consultant are discussed in the following books and articles : (a) « Die Linzer Dom-Orgel » , in the « Linzer Zeitung » , on 19 September 1867, page 909 ; (b) Leopold Hager. « Die Bruckner-Orgel im Stifte Sankt Florian » , Saint-Florian (1951) ; (c) Altman Kellner. « Der Organist Bruckner » , in : « Bruckner-Studien » , Vienna (1964) , pages 61-65 ; (d) Rudolf Quoika. « Die Orgelwelt

um Anton Bruckner. Blicke in die Orgelgeschichte Alt-Österreichs » , Ludwigsburg (1966) ; (e) Hermann Busch. « Anton Bruckners Tätigkeit als Orgelsachverständiger » , in : « Ars Organa » , Nr. 39 (1971) , pages 1585-1593 ; (f) Rupert Frieberger. « Die Bruckner-Orgel in der Ignatiuskirche in Linz - ein historisches Instrument » , in : « Singende Kirche » , Nr. 18 (1971) , pages 151-154 ; (g) Otto Biba. « Anton Bruckner und die Orgelbauerfamilie Mauracher » , in : « Bruckner-Studien » , Vienna (1975) , pages 143-162 ; (h) Gerald Mitterschiffthaler. « Die Beziehungen Anton Bruckners zum Stift Wilhering » , ibid. , pages 113-141 ; (i) Karl Schnürl. « Drei niederösterreichische Bruckner-Orgeln. Tulln - Langenlois - Krems » , ibid. , pages 163-169 ; (j) Jiri Sehnal. « Ein Brief Anton Bruckners an den mährischen Orgelbauer Franz Ritter von Pistrich » , in : « Bruckner Jahrbuch 1980 » , Linz (1980) , pages 129-132 ; (k) Otto Biba. « Anton Bruckners Orgel im Alten Dom zu Linz restauriert » , in : « Singende Kirche » , Nr. 28 (1981) , page 120ff. ; (l) Otto Biba. « Die Orgel im Alten Dom zu Linz (Oberösterreich) » , in : « Ars Organa » , Nr. 50 (1982) , pages 30-36 ; (m) Erwin Horn. « Zwischen Interpretation und Improvisation. Anton Bruckner als Organist » , in : « Bruckner-Symposion Linz 1995 » , Linz (1997) , pages 111-139.

(16) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, pages 118-119 for the text of this letter, dated : Vienna, 19 October 1869 ; the original of this letter is not extant.

(17) It is not known if the treatment was for Bruckner himself, his sister Maria Anna, or his mother. See : Elisabeth Maier. « “ Allweil Cantaten und all's mögliche Zeugs ...” ? Anton Bruckner im Dienst der Kirche » , in : « Bruckner-Symposion Linz 2000 » , Linz (2004) , page 76 ; and : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 121 and 123-124.

(18) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 158f. , for the text of this letter, dated : Linz, 7 October 1874 ; the original is in Saint-Florian. For further information about Rüdiger (1811-1884) , see : Konrad Meindl. « Leben und Wirken des Bischofs Franz-Josef Rüdiger von Linz » , 2 volumes, Linz (1891-1892) ; Harry Slapnicka. « Bischof Rüdiger und die Kunst » , in : « Bruckner-Symposion Linz 1985 » , Linz (1988) , pages 23-31 ; Rudolf Zinnhobler. « Das Bistum Linz zwischen Spätjosephinismus und Liberalismus » , in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 10, Vienna (1994) , pages 33-58 (particularly, page 53ff.) ; and : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, Vienna (2009) , pages 40-42.

(19) This contest was reported in the « Monatsschrift für Theater und Musik » , Nr. 2 (1856) , page 544. See : Gerhard Walterskirchen. « Bruckner in Salzburg - Bruckner Erstaufführungen in Salzburg » , in : « Internationale Bruckner-Gesellschaft Mitteilungsblatt » , Nr. 16 (December 1979) , pages 14-20, which includes some extracts from the article ; see, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 118. The reporter considered Bruckner to be the better of the 2 organists, « at least, from the technical point of view » .

(20) See : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , page 29 ; Göllerich-Auer III/1, page 50 ; and : Othmar Wessely. « Anton Bruckner in Linz » , in : « Jahrbuch der Stadt Linz 1954 » , Linz (1955) , page 225, for extracts from this review in the « Linzer Zeitung » , Nr. 78, on 7 April 1858 ; there was also a report of the service in the « Linzer Abendbote » , on 6 April 1858. See, also : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , for fac-similes of other reviews in which

Bruckner's organ playing during church services is mentioned, e.g. reports in the « Linzer Zeitung », on 24 November and 29 December 1857. Transcripts of reviews of Bruckner's organ playing during the Linz period can also be found in : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien », Nr. 15, « Dokumente », pages 142, 150-52, 155, 160, 170 and passim.

(21) See : Göllerich-Auer III/1, page 48f. ; and : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien », Nr. 15, « Dokumente », page 153, for Simon Sechter's « testimonials » which refer to Bruckner's organ playing (12 July 1858) and the successful completion of his harmony course (10 July 1858) ; the originals of Sechter's reports are in Saint-Florian.

(22) This report appeared in the evening edition of the paper, on Saturday 24 July 1858, and was reprinted in the « Linzer Zeitung » and the « Linzer Abendbote », on 27 July. See : Göllerich-Auer III/1, page 48f. ; and : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien », Nr. 15, « Dokumente », page 155, for the complete review and « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB), Band I, page 14f. , for Bruckner's letter to Rudolf Weinwurm (Linz, 1 August 1858) , in which he enthuses over the review and thanks Weinwurm for his help ; the original of the letter is owned privately.

(23) See : Chapter 2, footnote No. 67. For another account of Bruckner's playing, also his tendency to try the patience of the ministrant priest by indulging in over-long interludes during a service, see Hans Soukup's recollection of Bruckner at Wilhering abbey in Mitterschiffthaler's article in : Bruckner-Studien (1975) - see : footnote No. 15 (h) .

(24) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB), Band I, page 16f. , for Bruckner's letter, dated : Linz, 14 September 1858, and the reply, dated : Linz, 27 October 1858 ; see, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien », Nr. 15, « Dokumente », pages 157-159. The originals of both letters are in the « Ordinariatsarchiv », Linz.

(25) More than 600 pages of Bruckner's harmony and counterpoint exercises for Simon Sechter are preserved in 2 sources in the « Österreichische Nationalbibliothek » - Mus.Hs.34.925 (128 folios) and Mus.Hs.24.260 (192 folios) . See : « Anton Bruckner zum 150. Geburtstag. Eine Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek », page 69, for the fac-simile of a page. The 3rd and most extensive source, which includes the exercises in canon and fugue undertaken in the years 1860-1861, amounts to 288 pages. It is located in the Santini Library in Münster. For a description of this 3rd source, see : Wolfgang Grandjean. « Bruckners Studienbuch 1860-1861 der Santini-Bibliothek in Münster/Westfalen als biographisches und musiktheoretisches Dokument », in : « Bruckner Jahrbuch 2001-2005 », Vienna (2006) , pages 303-331.

(26) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB), Band I, pages 20-21, for the texts of Simon Sechter's reply to Bruckner's letter, dated : Vienna, 5 June 1859, and Bruckner's letter to Weinwurm. The original of the former is in the « Österreichische Nationalbibliothek » and the original of the latter is privately owned. The original of Bruckner's letter to Sechter (3 June) is not extant.

(27) The original of this certificate, which is dated : 12 August 1859, and officially signed by Sechter as « principal Imperial Court organist and professor of harmony at the Conservatory of Music » , is in Saint-Florian.

(28) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 22, for the text of Simon Sechter's letter, dated : Vienna, 13 January 1860 ; there is a fac-simile of this letter in : Leopold Nowak. « Anton Bruckner. Musik und Leben » , Linz (1973) , page 89. Also, see : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 21, for the text of another letter from Sechter to Bruckner, dated : Vienna, 3 November 1859, in which the theorist answers a particular technical question from Bruckner ; there is a fac-simile of this letter in : Göllerich-Auer III/1, page 64f. The originals of these letters are in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Bruckner's 1st diary to survive (« Brieftaschen-Kalender für das Jahr 1860 ») includes some entries which relate to his studies with Sechter. « Sorgen für Secund Accord im Canon » , and a couple of bars of 2 bar counterpoint together with the words « Durchgang » and « Octavklang » clearly refer to particular voice-leading problems he was encountering . Another entry (« Sechter schreiben ») no doubt relates to a letter which the composer intended to send, perhaps, the one dated : 13 January (see above) . A transcription of the contents of this diary and fac-similes of each page of the original can be found in : Elisabeth Maier. « Verborgene Persönlichkeit. Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen » , in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 1, 2 volumes, Vienna (2001) .

(29) See : Göllerich-Auer III/1, page 63f. There is a transcript of this certificate in : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 174, and a fac-simile in : Leopold Nowak. Opus citatum, page 90 ; the original is in Saint-Florian.

(30) Extract from letter, dated : Linz, 10 February 1861. Bruckner had already written to Weinwurm, on 30 January, stressing the desirability of peacefulness, good heating and a toilet. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 26 for the texts of both letters ; the original of the earlier letter is privately owned, the original of the 2nd is not extant.

(31) See : Göllerich-Auer III/1, page 96 ; see : Elisabeth Maier, « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » for a transcript of the certificate ; the original, dated : 26 March 1861, is in Saint-Florian.

(32) There is a fac-simile of this fugue in : Göllerich-Auer III/1, page 108 ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 30 for Simon Sechter's letter to Bruckner, dated : 31 August 1861, confirming his visit and his time of arrival at Linz station ; the original of this letter is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Also, in the « Österreichische Nationalbibliothek » is Bruckner's copy of Sechter's « Grundsätze » in which he wrote : « Sechter selbst in Linz anno 1861 3. Sept » (on page 41 of the 2nd section) . Bruckner's studies with Sechter are described by Leopold Brauneiss in his article : « Bruckners Studien bei Simon Sechter » , in : « Bruckner-Tagung 2005 Bericht » , Linz (2008) , pages 161-171. For the wider ramifications of this period of study on Bruckner's later compositional output, see : Frederick Stocken. « Simon Sechter's Fundamental-Bass Theory and its Influence on the Music of Anton Bruckner » , Edwin Mellen, Lampeter (2009) .

(33) Bruckner's letter is dated : Linz, 20 October 1861 and the reply, signed by the registrar, Moritz Anton Ritter von Becker, is dated : Vienna, 25 October 1861. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 31f. , for the texts of both letters. The originals (the 2nd letter is in draft form) are in the « Gesellschaft der Musikfreunde » library ; there is a fac-simile of Bruckner's letter in : Fischer. Opus citatum, page 111.

(34) Bruckner's 2nd letter is dated : Linz, 29 October 1861, and the reply, signed by Moritz Anton Ritter von Becker, is dated : Vienna, 8 November. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 33f. , for the texts of both letters. The original of the former is in the « Gesellschaft der Musikfreunde » library, the original of the latter is in Saint-Florian.

(35) Extract from letter, dated : Linz, 10 November 1861, enclosing some of the contrapuntal exercises requested, the others to be brought with him when he attended the examination on 19 November. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 34 ; the original is in the « Gesellschaft der Musikfreunde » library.

(36) Bruckner's full account, as related to August Göllerich, can be found in : Göllerich-Auer III/I, pages 114-117.

(37) See : Göllerich-Auer III/I, page 117f. ; Fischer, Opus citatum, page 100 ; and : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 196, for the wording of this certificate, dated : 22 November 1861. Fac-similes can be found in : Fischer. Page 112 ; Maier. page 195 ; and, in : Leopold Nowak. « Anton Bruckner. Musik und Leben » , page 97 ; the original is in Saint-Florian.

(38) Apart from this additional information, the article in the « Linzer Zeitung » is essentially a reprint of the article which appeared in the « Wiener Zeitung » , on 1 December.

(39) Quoted in : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , page 31 ; and : Göllerich-Auer III/I, page 119 (abridged) . See, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 197, for transcripts of both the Vienna and Linz reports ; and : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 12, for a fac-simile of the former.

(40) Bruckner gave a full account of the whole episode in a letter to Rudolf Weinwurm, dated : Linz, 3 October 1861. See later, and footnote No. 82.

(41) See : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » for an extract from this review in the « Linzer Abendbote » , on 11 February 1861 ; also, see : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 20f. , for the complete review and a fac-simile.

(42) On 21 July, the choir's chairman, Karl Jax, was informed in a telegram from Nuremberg that one of the choruses, « Wachtet auf » , was interrupted by applause twice and that there was sustained applause at the end. See : Franz

Scheder. « Telegramme an Anton Bruckner in der Österreichischen Nationalbibliothek », in : « Studien und Berichte », in : « Internationale Bruckner-Gesellschaft Mitteilungsblatt », Nr. 67 (2006) , page 12.

(43) See : Göllerich-Auer III/I, page 101f. , GrBLS, page 67f. ; and : Othmar Wessely. « Anton Bruckner und Linz » , page 254f. , for extracts from the report of the Krems Festival and for further details of the Nuremberg Festival. See, also : Andrea Harrandt. « Aus dem Archiv der Liedertafel Frohsinn. Zum Chorwesen im 19. Jahrhundert » , in : « Bruckner-Symposion Linz 1990 » , Linz (1993) , page 59ff. , for « Erinnerungen an das Sängerkfest Nürnberg » in the « Frohsinn » archives ; and, page 62, for a fac-simile of the list of Linz participants. Johann Herbeck and the « Wiener Männergesangverein » also participated in both Festivals and Bruckner would almost certainly have met Herbeck.

(44) This is one of several reminiscences and anecdotes printed in : Göllerich-Auer III/I, pages 102-105. Bruckner alluded to his resignation at the end of his letter to Weinwurm, 3 October 1861. See : footnote No. 40.

(45) See earlier and footnote No. 3 for further information about Lanz. Before taking-up the position of choral conductor, in 1860, Bruckner had tried to increase his involvement in the musical life of Linz by collaborating with Engelbert Lanz, in proposing the institution of a Singing Academy in the town. The Lanz - Bruckner project would certainly have been perfectly respectable on artistic grounds. Engelbert Lanz, 4 years older than Bruckner, had the same educational background. As well as being a talented singer, he was a proficient organist.

(46) For further information, including transcripts of the relevant documents see : Elisabeth Maier. « Anton Bruckners Gesangsakademie » , in : « Bruckner Jahrbuch 1982-1983 » , Linz (1984) , pages 89-94 ; and : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 160-161.

(47) Anton Michaël Storch conducted the « Frohsinn » in a performance of Robert Schumann's work in Linz, on 15 April 1860. He resigned from his position, the following day. His 6 articles appeared in the « Linzer Zeitung » , on 3, 4, 8, 17, 23 and 26 May. For transcripts of the review of the performance in the « Linzer Zeitung » , on 19 April 1860, and 5 of the articles, see : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 175-182.

(48) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 23f. , for this letter to Rudolf Weinwurm, dated : Linz, 7 June 1860 ; the original of the letter is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Bruckner mentioned that Weinwurm's brother, Alois, would have written a reply to Storch's implied criticism of contrapuntal church music had not an excellent counter-article by Karl Santner, secretary of the Salzburg « Mozarteum » appeared in the « Linzer Abendnote » .

(49) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 69, for Bruckner's letter, dated : Linz, 11 December 1866 ; the original is in the library of the « Gesellschaft der Musikfreunde » . The other 2 pieces which Bruckner enclosed were the 2nd setting of « Der Abendhimmel » (WAB 56) and « Vaterländisches Weinlied » (WAB 91) . Bruckner also mentioned Anton Michaël Storch's request in a letter to Rudolf Weinwurm. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 68f. , for this letter, dated : Linz, 2 December 1866 ; the

original is the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » .

(50) Otto Kitzler (1834-1915) had an interesting early career. In 1846, he sang in Dresden in a performance of Beethoven's 9th Symphony conducted by Richard Wagner. In 1847, he sang in the 1st performance of Schumann's « Das Paradies und die Peri » , in Dresden. Before moving to Linz he worked for periods in Königsberg, Strasbourg and Lyon where he formed a German male-voice Choral Society. Later, in Brno, he became director of the Music Society and choir Master of the Male-Voice Society.

(51) The manuscript is owned privately.

(52) Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 85 and footnote No. 4. Hawkshaw's research into the Linz period works has also resulted in several important articles, including : « The Date of Bruckner's " Nullified " Symphony in D minor » , in : « 19th Century Music » , vi/3 (Spring 1983) , pages 252-263 ; « From Zigeunerwald to Valhalla in Common Time. The Genesis of Anton Bruckner's Germanenzug » , in « Bruckner Jahrbuch 1987-1988 » , Linz (1990) , pages 21-30 ; « Weiteres über die Arbeitsweise Bruckners während seiner Linzer Jahre : Der Inhalt von Kremsmünster » , C56.2', in : « Bruckner-Symposion Linz 1992 » , Linz (1995) , pages 143-152 ; « Das Kitzler-Studienbuch : ein unschätzbare Dokument zu Bruckners Arbeitsweise » , in : « Bruckner-Symposion Linz 1995 » , Linz (1997) , pages 95-109 ; « A composer learns his craft : lessons in form and orchestration (1861-1863) » , in : « The Musical Quarterly » , No. 82/2 (Summer 1998) , pages 336-361 ; and : « Perspectives on Anton Bruckner » , Ashgate, Aldershot (2001) , pages 3-29.

(53) See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 105-210, for a thorough examination of Bruckner's compositional procedures during the 2nd half of the Linz period.

(54) Translated from : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , pages 25ff. See : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15 (2009) , « Dokumente » , pages 216 and 217, for a transcript and fac-simile of the certificate, dated : 10 July 1863, that Otto Kitzler provided for Bruckner, at the end of his studies. The original can be found in the « Bruckner-Archiv, Sankt Florian » .

(55) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 161f. , for this letter, dated : Vienna, 1 June 1875 ; the original is owned privately.

(56) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 2, page 199, for the text of this letter, dated : Saint-Florian, 27 December 1892 ; the original is in the « Oberösterreichisches Landesmuseum » , Linz.

(57) Bruckner's letters to Otto Kitzler are dated : Vienna, 14 March 1893 and Vienna, 27 March 1896, respectively. The texts can be found in : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 2, pages 210-211 and 329 ; the originals are in the « Oberösterreichisches Landesmuseum » , Linz. For the text of Kitzler's letter to Bruckner inviting

him to the 1896 performance (dated : Brno, 20 March 1896) , see : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 2, page 329 ; the original is in Saint-Florian.

(58) Ignaz Dorn (1830-1872) played 2nd violin in the Vienna Court Opera Orchestra before coming to Linz.

(59) « Andenken von seinem aufrichtigen Freund Ignaz Dorn » . According to August Göllerich (Göllerich-Auer III/I, page 246) , Bruckner lent this score to Otto Kitzler.

(60) This letter, dated : Brno, 7 May 1866, was in reply to one sent by Bruckner. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 61 for the text of Dorn's letter. The originals of both letters are not extant.

(61) Eduard Kremser's obituary notice and review of Bruckner's Mass in F minor were published on 20 June 1872. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 135 for Bruckner's letter to Kremser, the original of which is owned privately. For further information about Ignaz Dorn, see : Hermann Zappe, « Anton Bruckner, die Familie Zappe und die Musik » , in : « Bruckner Jahrbuch 1982-1983 » , Linz (1984) , page 140f. ; Elisabeth Maier, « Brahms und Bruckner. Ihr Ausbildungsgang » , in : « Bruckner-Symposion Linz 1983 » , Linz (1985) , page 69f. ; idem. : « Ignaz Dorns Charakteristische Symphonie " Labyrinth-Bilder " » , in : « Bruckner-Symposion Linz 1987 » , Linz (1989) , pages 69-78. This 3rd article includes a reprint of Selmar Bagge's review in the « Deutsche Musik-Zeitung » , Nr. 2 (1861) , page 44f. , of a concert in the « Musikvereinsaal » , Vienna, on 2 February 1861, in which 4 of Dorn's works, including his Symphony, were performed.

(62) Alois Weinwurm (1824-1879) was educated in Zwettl and Vienna. From 1844 until his move to Linz in the 1850's, he was a piano and singing teacher in Vienna.

(63) Rudolf Weinwurm (1835-1911) was also educated in Zwettl and Vienna where he founded the « Akademischer Gesangverein » , in 1858, and held appointments as singing teacher at the University ; conductor of the « Singakademie (1865-1878) » ; and conductor of the « Männergesangverein » (1866-1880) . He was the composer of several choral pieces and the author of some vocal teaching manuals.

(64) See earlier for Bruckner's visit to Salzburg (6-9 September) and his participation in an organ contest with Robert Führer. Anton Scheele was a music journalist and the editor of a monthly journal in Vienna for which Rudolf Weinwurm provided an article on Bruckner's playing in Salzburg. There was also a report in the « Österreichische Bürgerblatt » , edition of 14 September 1856, page 864, which was published before Weinwurm's return to Vienna (on 20 or 21 September) . See : footnote No. 19, for the reference to the « Monatschrift für Theater und Musik » , Nr. 2 (1856) , which is presumably the « berühmte Monatblatt » which Bruckner asked Weinwurm to purchase for him and send to him.

(65) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 12 for the complete text of this letter, dated : Linz, 30 November 1856. The original of this letter is in the Pierpont Morgan Library, New York. The originals of the majority of Bruckners letters to Weinwurm, however, are to be found in the « Österreichische

Nationalbibliothek » and the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » : shelf No. I.N. 35309-332. For further information about Weinwurm, see : Leopold Nowak's article. « Rudolf Weinwurm - Zum 150. Geburtstag » , in : « Internationale Bruckner-Gesellschaft Mitteilungsblatt » , Nr. 26 (October 1985) , page 26 ; for further information about the Bruckner - Weinwurm relationship, see : Andrea Harrandt. « "... den ich als einzigen wahren Freund erkenne ..." ». Anton Bruckner und Rudolf Weinwurm » , in : « Bruckner-Symposion Linz 1994 » , Linz (1997) , pages 37-48.

(66) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 13f. , for the text of this letter, dated : Linz, 1 September 1857. The original is owned privately ; there is a fac-simile of the letter in Bassenge's « Auktionskatalog » , Nr. 57, Berlin (May 1991) , page 191.

(67) The organ prelude has not survived, but one of Bruckner's workbooks from this period (harmony and counterpoint exercises, 128 pages) can be found in the « Österreichische Nationalbibliothek » (Mus.Hs.24.260) .

(68) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 14f. , for the text of this letter, dated : Linz, 1 August 1858 ; also, see earlier and footnote No. 22.

(69) In his letter to Bruckner, dated : Vienna, 26 September 1858, Simon Sechter refers to Bruckner's letter of 22 September (which has been lost) , but, to Sechter's surprise, there had been no mention of the receipt of the exercises. A month before this, on 26 August 1858, Sechter had also written to Bruckner, enquiring with some concern why Bruckner had not contacted him and fearing that he might have caught a chill on his return to Linz during a spell of very bad weather. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, pages 15-18, for the texts of these letters ; the original of the August letter is in the « Österreichische Nationalbibliothek » ; the original of the September letter, which was 1st published in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » , page 350f. , is not extant. See also later and footnote No. 227, in reference to « Litanei » .

(70) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 14, for the full text of this letter, dated : Linz, 30 October 1858 ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » .

(71) Bruckner's letter to Simon Sechter (dated : Linz, 3 June 1859) is not extant. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 20f. , for Sechter's reply to Bruckner's letter, dated : Vienna, 5 June 1859, and Bruckner's letter to Weinwurm, dated : Linz, 6 June 1859. The original of the former is in the « Österreichische Nationalbibliothek » and the original of the latter is privately owned. See also earlier and footnote No. 26.

(72) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 22, for the text of this letter, dated : Linz, 21 February 1860 ; the original is owned privately. Simon Sechter's most recent communication with Bruckner had been on 13 January. See : footnote No. 28.

(73) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 23, for the text of this letter, dated : Linz, 6 April 1860 ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » .

(74) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 23f. , for the text of this letter, dated : Linz, 7 June 1860. It was in the 2nd part of this letter, referred to earlier, that Bruckner complained of Anton Michaël Storch's description of « sad figures who slink around with heads bowed » . See earlier footnote No. 48.

(75) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 25, for the text of this letter, dated : Linz, 9 December 1860 ; the original is owned privately. Raimund Kaan was a captain in the hussars, also active as a musician and composer.

(76) Bruckner recorded his mother's death (« Mutter gestorben » beside the date : 11 November) in the « Brieftaschen-Kalender 1860 » . See : Elisabeth Maier. « Verborgene Persönlichkeit. Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen » , in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 1, 2 volumes, Vienna (2001) , page 11. See, also : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 24, for Bruckner's letter to his sister, Rosalie Hueber, about their mother's death. It is dated : Ebelsberg, 11 November 1860, and the original is in private possession in Vöcklabruck. Bruckner kept a photograph of his mother on her death-bed in a special place in his room (covered with a green curtain) for the rest of his life.

(77) See « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 26, for the text of this letter, dated : Linz, 30 January 1861 ; the original is owned privately. See also earlier and footnote No. 30.

(78) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 26, for the text of this letter, dated : Linz 10 February 1861 ; the original has been lost. See also earlier and footnote No. 30.

(79) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 27, for the text of this letter, dated : Vienna, 23 March 1861 ; the original is in the choir archives.

(80) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 27f. , for the text of this letter, dated : Linz, 21 June 1861 ; the original is owned privately.

(81) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 28f. , for the text of Bruckner's official application for the post, dated : Linz, 22 June 1861. It included a curriculum vitæ and several certificates which attested to his qualifications for the post ; the original of the letter is in the archives of the Salzburg « Dommusikverein » . Bruckner's apparent loss of interest in the vacant post is reflected in a report in the « Linzer Abendbote » , on 25 September 1861, according to which it was never Bruckner's intention to be regarded as a candidate. See : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 189.

(82) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 30f. , for the text of this letter, dated : Linz, 3 October 1861 ; the original is owned privately. Franz von Hillebrandt (1796-1871) , a Salzburg lawyer, was largely responsible for the foundation of the « Dommusikverein » and the « Mozarteum » , in 1841, as an artistic institution for « the promotion of all branches of music, especially choral music » . He was its administrative director for 30 years. Its 1st music director was Alois Taux (1817-1861) . Benedikt Randhartinger (1802-1893) became

assistant Court music director in Vienna, in 1844, and succeeded Ignaz Abmayr as principal music director, in 1862. He retired 4 years later, in 1866. Gottfried Preyer (1807-1901) was director of music at Saint-Stephen's, Vienna, and became Randhartinger's assistant, in 1862.

(83) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 35f. , for the text of this letter ; the original is in Saint-Florian.

(84) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 36f. , for the text of this letter, dated : Linz, 7 September 1862 ; the original is in the « Stiftungs-, Dokumentations und Forschungsstelle des deutschen Chorwesens eingetragener Verein » , Feuchtwangen.

(85) Bruckner conveyed this information to Weinwurm in a letter, dated : Linz, 23 September 1862. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 38, for the text of this letter ; the original is owned privately.

(86) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 39, for Bruckner's letter to Weinwurm, dated : Linz, 20 October 1862 ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Bruckner was also able to congratulate his friend, who had been experiencing severe financial difficulties, on his appointment as singing teacher at the Vienna University. The letters from Sechter and Arneth have been lost.

(87) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 39f. , for Simon Sechter's letter to Bruckner, dated : Vienna, 27 March 1863 ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Pius Richter (1818-1893) was a piano tutor at the Court, from 1857. He became a paid organist at the Court, in 1868, and was appointed assistant music director, in September 1893, 3 months before his death. Rudolf Bibl (1832-1902) , a pupil of Sechter, was appointed organist at Saint-Stephen's, in 1859. He eventually became Court music director in 1897.

(88) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 42, for this letter, dated : Linz, 1 September 1863; the original is owned privately.

(89) Extract from Bruckner's letter to Weinwurm, dated : Linz, 8 October 1863. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 42f. , for the complete text ; the original is owned privately. Bruckner's meeting with Lachner was also reported in the « Linzer Zeitung » , on 31 July 1863. Franz Lachner (1803-1890) studied with Simon Sechter in Vienna, in the 1820's, and made the acquaintance of both Beethoven and Franz Schubert. From 1836 until his retirement in 1868, he played a prominent part in the musical life of Munich as director of the Court Opera, conductor of choral and orchestral concerts, and director of music Festivals, in 1855 and 1863.

(90) Extract from letter, dated : Linz, 25 February 1864. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 45f. , for the complete text ; the original is not extant. It was 1st published in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » , page 54f.

(91) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 46f. , for the complete text of this letter, dated : Linz, 1 March 1864 ; the original is in the University library, Leipzig. On 22 March, the Tuesday of Holy Week, Bruckner heard a performance of Bach's « Saint-John Passion » , in Vienna, conducted by Johann Herbeck. As Weinwurm stayed with Bruckner in Linz, from 26 March until 7 April, it is possible that Bruckner stayed in Vienna until the end of the week and returned to Linz with his friend.

(92) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 44, for the complete text of this letter, dated : Linz, 6 November 1863, which was in reply to the request made on 22 October ; the original is in the Linz « Singakademie » archives.

(93) According to some commentators (Max Auer. Anton Bruckner Briefe, page 53, footnote ; and : Leopold Nowak. « Anton Bruckner und Linz. Katalog zur Ausstellung 1964 » , Linz, 1964, page 70) , Engelbert Lanz resumed his unpaid position. According to the report of the Linz « Musikverein » , published in 1871, to commemorate its 50th birthday, however, Karl Weillböck succeeded Lanz.

(94) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 49, for the text of this letter, dated : Linz, 10 October 1864. The original is owned privately ; there is a fac-simile of the 1st page in : Johann August Stargardt. « Versteigerungskatalog » , Nr. 630, Marburg (1983) , page 251.

(95) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 50f. , for the text of this letter, dated : Vienna, 12 October 1864. Weinwurm also provided news of his own activities and other musical happenings in Vienna, lamenting the dearth of performances of modern music. The original of this letter has been lost; it was first published in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » , pages 373-376.

(96) See « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band, page 51f. , for the text of this letter, dated : Linz, 18 October 1864 ; the original is owned privately. Bruckner also referred to Mexico in another letter to an unknown recipient - dated : Linz, 10 October 1864 ; see : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 49, for the text of this letter, the original of which is in the library of the University of Basel.

(97) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 52f. , for the complete text of this letter, dated : Linz, 26 December 1864 ; the original is owned privately ; there is a fac-simile of the 1st page in : Johann August Stargardt. « Versteigerungskatalog » , Nr. 628, Marburg (1983) , page 245. Franz Krenn (1816-97) was music director of a church in the Mariahilf district of Vienna. He later became one of Bruckner's teaching colleagues at the Vienna Conservatory. The performance of Beethoven's 9th was given by the Vienna Philharmonic, on 26 December, the date of this letter !

(98) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 53f. , for the complete text of this letter, dated : Linz, 3 January 1865 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . Weinwurm's letter to Bruckner has not been traced. Perhaps, he wrote to his brother Alois, and Alois passed on the good news to

Bruckner.

(99) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 54f. , for the text of this letter, dated : Linz, 21 January 1865 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . Bruckner had referred to this Symphony in an earlier letter to Weinwurm, on 7 September 1862 ; see footnote No. 81.

(100) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 55f. , for the text of this letter, dated : Linz, 29 January 1865 ; the original is owned privately.

(101) See : Göllerich-Auer III/1, page 315f. , for Bruckner's account. Reports of Bruckner's visit to Munich in the « Linzer Zeitung » , Nr. 111, on 14 May 1865, and the « Neue Freie Presse » , Nr. 257, on 18 May 1865, are cited in : Leopold Nowak. Opus citatum, page 144f. See, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15 (2009) , « Dokumente » , page 265, for an extract from the report of the Choral Festival in the « Österreichischer Volksfreund » , on 8 June 1865 ; and : Othmar Wessely. « Anton Bruckner und Linz » , in : « Jahrbuch der Stadt Linz 1954 » , Linz (1955) , page 262, for the text of Ludwig Speidel's report in the « Fremdenblatt » of the postponement of the premiere of « Tristan und Isolde » , in which he mentions Bruckner's difficulties at the Austrian / Bavarian border because he did not have the proper travelling documents with him. Evidently, Herbeck came to his rescue !

(102) According to Bruckner's own account (Göllerich-Auer III/1, page 317) , he returned to Munich immediately after the end of the Festival. See : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , page 39, for a reference to a report in the « Linzer Zeitung » , Nr. 129, on 7 June 1865, of Bruckner's intended return visit to Munich. According to Uwe Harten, however, Bruckner was in Munich from 13 to 20 July. See : Uwe Harten. « Zu Anton Bruckners vorletzten Münchener Aufenthalt » , in : « Studien sur Musikwissenschaft » , Nr. 42, Tutzing (1993) , page 324.

(103) See later in the Chapter for further information about « Germanenzug » and its reception.

(104) Othmar Wessely. Opus citatum, page 261, cites a report in the « Linzer Zeitung » , Nr. 130, on 8 June 1865, that Eduard Hanslick had asked Bruckner for a copy of the score of « Germanenzug » . Hanslick's gift to Bruckner is mentioned in : Göllerich-Auer III/1, page 321 ; Wessely. Opus citatum, page 229 ; and : Manfred Wagner. « Bruckner in Wien » , in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 2, Graz (1980) , page 50. The dedication is : « Herrn Anton Bruckner zur freundschaftlichen Erinnerung an Eduard Hanslick. Wien im Dezember 1865 » . This dedication score is not extant - it is in neither the « Österreichische Nationalbibliothek » nor the « Gesellschaft der Musikfreunde » libraries.

(105) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 57, for the text of this letter, dated : Linz, 27 January 1866 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » .

(106) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 58, for the text of this letter, dated : Linz, 25 March 1866 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . Weinwurm's letter to Bruckner is not extant.

(107) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 59, for the text of this letter, dated : Linz, 14 April 1866 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . The war referred to was the War against Prussia which resulted, after 2 initial successes, in a crushing defeat at Königgrätz, on 3 July.

(108) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 62f. , for Bruckner's letter to Weinwurm, dated : Linz, 8 June 1866 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » .

(109) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 60, for the text of this letter, dated : Linz, 30 April 1866. The original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » ; there is a fac-simile of the final page in : Professor Doktor Hans Schneider. « Musikantiquariat, Katalog » , Nr. 316, Tutzing (1990) , page 17. Bruckner also thanked Johann Herbeck for lending him the score of Robert Schumann's « Scenes from Faust » (which he had just returned to him at his Conservatory address) and mentioned that he had been working on a Symphony which he hoped to bring to Vienna.

(110) Franz Gräßlinger. « Liebes und Heiteres um Anton Bruckner » , Wiener Verlag, Vienna (1948) , page 84.

(111) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 63f. , for the text of this letter, dated : Linz, 16 August 1866. The original is in the « Oberösterreichisches Landesmuseum » , Linz ; there is a fac-simile in : Leopold Nowak. « Anton Bruckner. Musik und Leben » , Linz (1973) , pages 113-116.

(112) Josefine Lang (1844-1930) married Josef Weilnböck, a merchant, in 1870. On 21 April 1891, Bruckner wrote to Caroline, recalling the pleasant day he had spent, as well as to her mother. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band 2, page 134 for the texts of both letters ; the originals are in the « Oberösterreichisches Landesmuseum » , Linz. See, also : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 2, pages 157 and 160-161, for an exchange of letters between Karl Waldeck and Bruckner, dated : Linz, 11 November and Vienna, 20 November 1891 respectively, in which « Fräulein C » is almost certainly a reference to Caroline, and « A. Lang » a reference to Anton Lang, Caroline's uncle ; the original of Waldeck's letter is in Saint-Florian and the original of Bruckner's letter is not extant but « Musikwissenschaftlicher Verlag » , Vienna possesses a copy. Further information of Bruckner's visit to Neufelden, in September 1890, is provided in Chapter 6.

(113) See letter dated : Linz, 27 January 1866 (footnote No. 105) . See also the letter dated : 13 March 1866 from the Linz parish priest Josef Schropp to Bruckner concerning partial reimbursement of the cost involved. There is a transcript of this letter in : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 272.

(114) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 64f. , for the text of this letter, dated : Linz, 30 August 1866 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » .

(115) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 65f. , for the text of this letter,

dated : Linz, 2 September 1866 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » .

(116) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 66, for the text of this letter, dated : Linz, 18 September 1866 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . The opposing faction apparently preferred Adolf Lorenz, a member of the choir, from 1846 until 1900.

(117) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 67, for the text of this letter, dated : Vienna, 31 October 1866 ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Simon Sechter was suffering from what he described as « chronic diarrhoea » .

(118) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 67f. , for the text of this letter, dated : Linz, 4 November 1866 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . There was a cholera epidemic in Vienna, in August 1866, which claimed the lives of about 5,000 people.

(119) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 68, for the text of this letter, dated : Linz, 2 December 1866 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . Hector Berlioz, himself, conducted his « Damnation de Faust » in the large « Redoutensaal » , in Vienna, on 16 December 1866. The performance of Beethoven's 9th did not take place until 24 February 1867. The male-voice piece mentioned by Bruckner is « O könnt' ich dich beglücken » (WAB 92) , written for the « Niederösterreichische Sängerbund » , conducted by Anton Michaël Storch.

(120) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 70f. , for the text of this letter, dated : Linz, 18 January 1867 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . The Schumann chorus was his « Ritornelle in canonischen Weisen » , for male-voice choir which Weinwurm performed on 24 January 1861.

(121) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 70, for the text of this letter, dated : Linz, 17 January 1867 ; the original is in the Music Division of the New York Public Library.

(122) From Ludwig Speidel's review in the « Fremdenblatt » , Nr. 41, on 11 February 1867. This review was reprinted in the « Linzer Abendbote » , on 13 February and, in a slightly abbreviated form, in the « Linzer Zeitung » , on 14 February 1867 ; see : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 66, for fac-simile. See, also : Elisabeth Maier, « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 277-283, for further documentation, including previews and reports in the Vienna and Upper-Austrian Press.

(123) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 71, for the text of this letter, dated : Bad Kreuzen, 19 June 1867. The original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » ; there is a fac-simile of the 2nd page in : Leopold Nowak. Opus citatum, page 127.

(124) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 73, for the text of this letter,

dated : Bad Kreuzen, 15 July 1867. The original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » ; the fac-simile of part of the 1st page was reproduced in the brochure for the « Bruckner-Symposion Linz 1994 » .Weinwurm's letter to Bruckner is not extant.

(125) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 74, for the text of this letter, dated : Bad Kreuzen, 21 July 1867 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . Bruckner also recommended that Weinwurm's friend contact Doctor Keyhl for further information. Doctor Maximilian Florian Keyhl (died on 31 May 1870) established the « cold water sanatorium » in Bad Kreuzen, in 1846. There is a list of those who took the cure (which was printed in 1874) in the library of the « Oberösterreichisches Landesmuseum » ; see : Rupert Gottfried Frieberger. « Beiträge zur Musikgeschichte und Musikpflege im Mühlviertel » , in : « Bruckner-Symposion Linz 1990 » , Linz (1993) , page 263, for a fac-simile of the title page and one page from this list. Although Bruckner did not receive any visits from acquaintances in Linz, 2 letters from Alois Brutscher, a tradesman from Krems who had apparently been at Bad Kreuzen for treatment and had befriended the composer while he was there, are extant. They show a touching concern for Bruckner's health and well-being. Brutscher asks to be remembered to Doctor Keyhl, Johann Baptist Schiedermayr, dean of Linz Cathedral, and Simon Kremshuber, a priest from Linz (probably, the priest sent by Bishop Franz-Josef Rüdiger to provide Bruckner with spiritual help) , all of whom he had presumably met at Bad Kreuzen. So, Bruckner was certainly not forgotten by the church, at least ! See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, pages 72 and 75, for these 2 letters, dated : Krems, 5 July and 10 August 1867, respectively ; the originals are in Saint-Florian. Bruckner's reply to Brutscher's 1st letter (alluded to at the beginning of Brutscher's 2nd letter) is not extant.

(126) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 76, for the incomplete text of Bruckner's letter, dated : 3 September 1867. The original of the letter, the text of which was 1st published in : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » (1911) , page 44, is not extant. Bruckner's request was received on 4 September and granted on 6 October. See : Elisabeth Maier. « “ Kirchenmusik auf schiefen Bahnen ”. Zur Situation in Linz von 1850 bis 1900 » , in : « Bruckner-Symposion Linz 1990 » , Linz (1993) , page 113 ; the originals of the relevant documents are in the « Ordinariatsarchiv » , Linz. See, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 283, 287-288 and 290, for transcripts of the invoice from Bad Kreuzen, dated : 15 August 1867 (original in the « Bruckner-Archiv, Sankt Florian ») and the other relevant documents.

(127) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 79, for the text of this letter, dated : Linz, 27 November 1867 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . Count Ferdinand Peter Laurencin d'Armond (1819-1890) was a music-critic and keen supporter of Franz Liszt and Richard Wagner.

(128) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, pages 273f. (17 April 1885) ; page 308 (13 January 1886) ; page 334 (9 July 1886) ; and : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band 2, page 279 (3 September 1894) for the texts of these letters.

(129) Moritz von Mayfeld (1817-1904) was a keen art- and music-lover. He dedicated one of his 2 « Tristan »

transcriptions to Bruckner. Betty von Mayfeld (1831-1908) was an accomplished amateur pianist. Bruckner derived great pleasure from listening to them playing the Beethoven Symphonies in piano-duet versions. See : Elisabeth Maier, « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, pages 50-52, for further information about the Mayfelds.

(130) As a trainee teacher, Karl Waldeck (1841-1905) also received musical instruction from Johann August Dürrnberger and Engelbert Lanz.

(131) From Karl Waldeck's account, as related to Franz Gräßlinger. « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , page 114f.

(132) « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , page 115f.

(133) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 125 for the text of Bruckner's letter to the episcopal office, dated : Vienna, 18 July 1870. The original is not extant - the letter was 1st published in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » , page 113.

(134) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 133ff. , for the texts of 2 letters from Bruckner to Karl Waldeck, dated : Vienna, 21 and 28 October 1871, respectively. The original of the former (1st published in the « Neue musikalische Presse » , Nr. 14, 1905) is not extant, but the original of the latter is in the « Österreichische Nationalbibliothek » .

(135) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band 2, page 242, for the text of this letter, dated : Saint-Florian, 27 March 1891. It was 1st published in the « Neue musikalische Presse » , Nr. 14 (1905) , page 3 ; the original is not extant.

(136) See Göllerich-Auer IV/3 (1936) , page 444f. , for an account of this lecture.

(137) Part of this is quoted in : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , page 118. Karl Waldeck also wrote a letter to August Göllerich, on the day after the performance. This is quoted in : Göllerich-Auer III/1, page 624. Further information about Waldeck can be gleaned from Franz Gräßlinger. « Karl Waldeck » , Linz (1905) ; Franz Gräßlinger. « Karl Waldeck. Kirchenmusikalische Streifleichter » , Linz (1911) , SchABCRCR, page 365f. ; Franz Zamazal. « Karl Waldeck : Vergessener Bruckner-Schüler » , in : « Studien und Berichte » , Nr. 65 (2005) , page 22 ; and : Ikarus Kaiser. « Der Dom- und Stadtpfarrkapellmeister Karl Borromäus Waldeck und die Orgel der Stadtpfarrkirche in Linz » , in : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15 (2009) , pages 369-391.

(138) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 76f. , for the complete text of the « Promemoria » , dated : Linz, 14 October 1867 ; see, also : Franz Grasberger. « Anton Bruckner und die Wiener Hofmusikkapelle » , in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 1, Graz (1979) , pages 31-43, for the text with annotations. The original is in the Vienna « Staatsarchiv » ; there is a fac-simile in : Hans Conrad Fischer. « Anton Bruckner. Sein Leben. Eine Dokumentation » , Salzburg (1974) , page 120. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner

Briefe » (HSABB) , Band I, page 77, for the text of Bruckner's letter to Johann Herbeck, dated : Linz, 15 October 1867 ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Constantin Prinz zu Hohenlohe-Schillingsfürst (1828-1896) succeeded Prince Karl Liechtenstein as Lord Chamberlain, in July 1866. As an enthusiastic patron of music and the arts, he instituted fairly sweeping reforms in the Court Chapel.

(139) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 78f. , for Bruckner's letter, dated : Linz, 2 November 1867, and for Ottokar Lorenz's reply, dated : Vienna, 20 November 1867. The original of the former is in the University library, Vienna, but the original of the latter is not extant. Göllerich-Auer III/1, pages 414-419, also contains Eduard Hanslick's official response. For fuller details, see : Robert Lach. « Die Bruckner-Akten des Wiener Universitätsarchives » , Vienna (1926) , pages 25-28. Ottokar Lorenz (1832-1904) was Professor of Philology and History at the University of Vienna. He was appointed Rector, in 1880.

(140) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 79f. , for the text of Bruckner's letter to the Bishop's office, dated : Linz, 2 December 1867 ; the original is privately owned. See, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 295-296.

(141) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, pages 80 and 81f. , for the texts of these letters, both dated : Linz, 30 December 1867 ; the original of the former is in the « Österreichische Nationalbibliothek » , the original of the latter is in the Music Division of New York Public Library. Imhof von Geißlinghof was the dedicatee of the F minor Mass and, in both letters, Bruckner refers to ongoing work on it - the « Credo » was virtually complete, and the « Kyrie » and « Gloria » had been sketched.

(142) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 81f. , for the text of this letter, dated : Linz, 7 January 1868 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . Alois Weinwurm was responsible for training the choir. The Symphony referred to is the Symphony No. 1 in C minor, completed in 1866.

(143) From the review which appeared in the « Linzer Zeitung » , Nr. 9, in January 1868 ; see : Göllerich-Auer III/1, page 420f. There is a fac-simile of this review in : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 67f. The 1st performance of the Mass was in Linz, on 20 November 1864, and there was a 2nd performance on 18 December of the same year.

(144) See Göllerich-Auer III/1, page 421f. , for extracts from this article in the « Linzer Zeitung » of 12 January 1868 ; there is a fac-simile in : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 69.

(145) From review in the « Linzer Tagespost » , Nr. 6, of 9 January 1868. See : Göllerich-Auer III/1, page 422f. ; there is a fac-simile of the review in : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 68. The earlier « thorough and very appreciative review » was by Franz Gamon and appeared in the « Linzer Zeitung » , on 20 and 29 December 1864, as the final 2 parts of a weekly series (commencing 30 November) on the development of the Mass from the end of the 15th Century until

Bruckner's time. See, later in this Chapter, when the D minor Mass will be discussed in further detail. There was also a report of the January 1868 performance in the « Linzer Neueste Nachrichten » ; see : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 67, for a fac-simile. And it was mentioned in Vienna's « Neue Freie Presse » , Nr. 1211, on 14 January. See, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 297-305, for previews and other reviews of the performance, including a lengthy one, spread over 2 issues, in the « Katholische Blätter » of the 9 and 11 January 1868.

(146) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 82, for this letter, dated : Linz, 10 January 1868 ; the original is in the « Frohsinn-Archiv » of the « Linzer Singakademie » .

(147) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 84, for the text of this letter, dated : Linz, 17 January 1868. The original is in the archives of the « Linzer Singakademie » ; there is a fac-simile in the possession of Doctor Franz Scheder. Bruckner had been a 2nd tenor in the Choir, from 1856 to 1858, and had already been its conductor for a short period (from the end of 1860 to the autumn of 1861) .

(148) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 83, for the text of this letter, the original of which is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . There is an English translation of part of this letter in : Hans Ferdinand Redlich. « Bruckner and Mahler » , Dent, London (February 1963) , page 30. Maximilian was a close friend of Emilie von Binzer who had a salon in Linz which Bruckner occasionally frequented. For more on Emilie von Binzer, see : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 52-55. Ferdinand-Josef Maximilian (1832-1867) became Emperor of Mexico, in 1863. He was soon embroiled in a civil war, was captured while defending Querétaro, in May 1867, and was executed on 19 June.

(149) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 83, for this letter, dated : Bad Kreuzen, 16 January 1868 ; the original is in Saint-Florian.

(150) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 84f. , for this letter, dated : Munich, 31 January 1868 ; the original is in the « Bayerische Staatsbibliothek » , Munich. On 11 February, Hans Richter telegraphed the « Frohsinn » to inform their chairman that the Choir would receive the copy within a week. See : Franz Scheder. « Telegramme an Anton Bruckner » , in : « Studien und Berichte » , Nr. 69 (December 2007) , pages 12-13.

(151) See : Göllerich-Auer III/1, page 432f. , for an extract from this review which appeared in the « Linzer Zeitung » , Nr. 81, on 7 April 1868 ; there is a fac-simile of the review in : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 35. The concert was also reviewed in the « Linzer Abendbote » , on 7 April, and the « Linzer Tagespost » , Nr. 82, on 8 April ; there is a fac-simile of the latter review in : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 37.

(152) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 85f. , for the texts of both letters, dated : Linz, 8 and 16 March respectively ; the originals are in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » .

(153) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 87f. , for Bruckner's letter of application, dated : Linz, 29 March 1868. The original is in the « Konsistorialarchiv » , Salzburg, and there is a facsimile of the 1st 3 pages in : Ernst Hintermaier. « Anton Bruckner und der “ Dommusikverein und Mozarteum ” in Salzburg » , in : « Internationale Bruckner-Gesellschaft Mitteilungsblatt » , Nr. 16 (1979) , pages 11-13. See earlier and footnotes Nos. 81-82, for further details of Bruckner's application, in 1861.

(154) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 88f. , for the texts of these 2 letters, dated : Linz, 4 April 1868 ; and Salzburg, 10 April 1868, respectively. The original of the former and a draft of the latter can be found in the « Stiftung Mozarteum » , Salzburg.

(155) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 89 for the text of this letter, dated : Salzburg, 10 April 1868. The location of the original is unknown ; it was 1st printed in : Göllerich-Auer III/I, page 426f. Bruckner's D minor Mass was not performed in Salzburg (at the cathedral) , until September 1870.

(156) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 90 for this letter, a draft of which can be found in the « Konsistorialarchiv » , Salzburg. On 4 June, Bruckner wrote a short letter of acknowledgment in which he mentioned that he had been offered the post of Professor of Harmony and Counterpoint at the Vienna Conservatory ; see : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 93, for this letter, the original of which is also in the « Konsistorialarchiv » , Salzburg.

(157) According to Franz Schober, a member of the Linz « Musikverein » and a cellist in the Orchestra. See : Göllerich-Auer III/I, page 434. For further information about Schober (1843-1916) and his activities as a cloth manufacturer and amateur musician in Linz, see : Franz Zamazal. « Aus Bruckners Linzer Bekanntenkreis : Franz Schober » , in : « Mitteilungsblatt der Internationale Bruckner-Gesellschaft » , Nr. 56 (June 2001) , pages 17-20.

(158) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 90, for this letter, dated : Linz, 11 May 1868 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » .

(159) See : Göllerich-Auer III/I, pages 436ff. , for Moritz von Mayfeld's review in the « Linzer Zeitung » , Nr. 111, on 13 May 1868 ; and page 438ff. , for the report in the « Linzer Tagespost » , Nr. 110, on 12 May 1868. Fac-similes of both reviews can be found in : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 75ff. See, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 311-322, for previews and reviews of the performance in the « Linzer Zeitung » , « Linzer Abendbote » , « Linzer Tagespost » and « Katholische Blätter » . See also supplementary information later in this Chapter.

(160) See : Göllerich-Auer III/I, page 440, and Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 2,

page 178, for this report, dated : 19 May 1868. It is not absolutely certain, although most likely, that Eduard Hanslick was the writer of this review - and it may have been « 2nd hand » .

(161) See : Göllicherich-Auer III/1, page 443f. , for Bruckner's account.

(162) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 91, for this letter, dated : Linz, 26 May 1868 ; the original is owned privately.

(163) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 92, for this letter, dated : Linz, 27 May 1868 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » . The article in the « Neue Freie Presse » of 19 May was Hanslick's (?) which had obviously embarrassed Bruckner because it referred to his « forthcoming appointment » at the Conservatory. Josef Ozlberger was a Linz businessman.

(164) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 92f. , for this letter, dated : Steyr, 2 June 1868 ; the original is in Saint-Florian.

(165) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 94, for this letter, dated : Vienna, 10 June 1868. The location of the original is unknown ; it was 1st printed in : Ludwig Herbeck. « Johann Herbeck. Ein Lebensbild von seinem Sohne » , Vienna (1885) , Appendix, page 78. See earlier and footnote No. 141 for Bruckner's letter to Imhof von Geißlinghof. During his meeting with Bruckner, on 24 May, Herbeck had promised to ask Imhof about the possibilities of a pension or some other kind of future financial security for the composer.

(166) See : Elisabeth Maier, « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 327, for this report. In fact, a later report which appeared in both the « Wiener Zeitung » and « Neue Freie Presse » , Nr. 1390, on 14 July 1868, makes it clear that at least 3 new appointments either had been or were about to be made for the beginning of the new session, in October 1868. According to Richard von Perger and Robert Hirschfeld (in : « Geschichte der Kaiserlich-Königlich Gesellschaft der Musikfreunde in Wien » , Vienna 1912, page 323f.) , Leopold Alexander Zellner was appointed to teach harmony ; Franz Krenn to teach harmony, counterpoint and composition ; and Bruckner to teach harmony, counterpoint and organ. Zellner was subsequently appointed secretary-general of the « Gesellschaft der Musikfreunde » . See : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 2, page 181 (also footnotes Nos. 127 and 128) . See, also : Göllicherich-Auer IV/1 (1936) , page 72ff. , for further information about Leopold Alexander Zellner (1823-1894) .

(167) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 95, for this letter, dated : Linz, 20 June 1868. The original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » ; there is a fac-simile of the 1st page in : Hans Conrad Fischer. Opus citatum, page 122. The letter which Bruckner sent to Johann Herbeck is presumably the one mentioned by Herbeck himself in his reply to Bruckner (also, on 20 June) ; the original of this letter has not been found - it was, perhaps, destroyed by Herbeck.

(168) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 95f. , for this letter, dated : Linz,

20 June 1868. The original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » ; there is a fac-simile of the final page of the letter in Hans Conrad Fischer, *Opus citatum*, page 122. Bruckner showed his C minor Symphony to Hans von Bülow, in June 1865, when he was in Munich to attend a performance of Richard Wagner's « Tristan und Isolde » . The king referred to is King Ludwig II of Bavaria (1845-1886) , a patron of Wagner and his music. The 1st performance of « Die Meistersinger » was conducted by Hans von Bülow in Munich, on 21 June 1868, the day after this letter was sent. The 3rd performance, originally intended for 29 June, was postponed until 2 July.

(169) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 97, for this letter, dated : Vienna, 20 June 1868. The original is not extant ; it was 1st printed in Ludwig Herbeck. *Opus citatum*, Appendix, page 78f.

(170) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 98, for the text of this letter. The original is in the « Gesellschaft der Musikfreunde » library ; there is a fac-simile in : Leopold Nowak. « Anton Bruckner. Musik und Leben » , Linz (1973) , page 130.

(171) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 98, for this letter, dated : Linz, 23 July 1868. The original can be found in the « Gesellschaft der Musikfreunde » library ; there is a fac-simile in : Manfred Wagner. « Bruckner » , Mainz (1983) , page 84 ; and, in : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 336. See : Göllerich-Auer III/1, page 459ff. ; and : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 330, for the text of the official contract sent to Bruckner, on 6 July ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Maier also includes a fac-simile of the contract as well as notices of Bruckner's appointment in some Linz and Upper-Austrian newspapers, in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 330-334.

(172) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 98f. , for Bruckner's letter to the church authorities, dated : Linz, 24 July 1868. The location of the original is unknown ; it was 1st printed in : Göllerich-Auer III/1, page 457f. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 101f. , for Bishop Franz-Josef Rüdiger's letter to the Government offices, in Linz, dated : Linz, 25 August 1868, in which the Bishop draws attention to Bruckner's « excellent qualities and merits » ; the original of this letter is in the « Ordinariatsarchiv » , Linz. See, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , for the draft of a letter to Bruckner, dated : 24 September 1868, in which his request was officially granted. Karl Waldeck, one of Bruckner's former pupils, was his provisional replacement as organist of Linz Cathedral. See : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 342-344, for the documentation regarding Waldeck's appointment (August - September 1868) . After Bruckner wrote to the church authorities, on 18 July 1870, formally resigning from his former position and thanking them for holding it in reserve, Waldeck was formally appointed as definitive organist. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 125, for this letter. The location of the original is unknown ; it was 1st printed in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » , page 113.

(173) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 99, for this letter, dated : Brno, 6 August 1868. The location of the original is unknown ; it was 1st printed in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » ,

page 302ff. The works referred to by Ignaz Dorn are the D minor Mass and the Symphony No. 1 in C minor. The 1st letter alluded to here has not been traced.

(174) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 100, for this letter, dated : Vienna, 8 August 1868 ; the original is in the « Hofburg » archives, Vienna. Also see earlier and footnote No. 135 for Bruckner's application to the Lord Chamberlain, in October 1867, for the post of either Court organist or supernumerary unpaid assistant music director. Johann Herbeck obviously considered that he would stand a better chance if he set his sights somewhat lower. In fact, Bruckner's appointment was to be as 2nd organist-designate, as Rudolf Bibl had been 1st organist-designate, since February 1863. Bibl eventually obtained a permanent position, in June 1875, and Bruckner at the beginning of 1878.

(175) See : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 1, page 47, for the full text of this report, dated : 30 August 1868 ; the original is in the « Hofburg » archives, Vienna.

(176) See : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 1, page 48, for the Emperor's letter of authorization, dated : Ischl, 4 September 1868 ; see, also : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 2, page 185, for a facsimile of the original. See, also : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 1, page 50, for the letter from the Lord Chamberlain's office to the Court Chapel, dated : 8 September 1868 ; the original is in the Court Chapel archives, Vienna. For Johann Herbeck's telegram to Bruckner, sent on either 4th or 5th September, see : Franz Scheder. « Telegramme an Anton Bruckner » , page 13, and for his letter to Bruckner, dated : 9 September 1868 ; see : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 1, page 51, and : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 102. Notices in the Austrian press concerning Bruckner's appointment as organist-designate at the Court Chapel can be found in : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 348-349 and 354-356.

(177) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, pages 101 and 103, for the texts of both letters, dated : Linz, 13 August and 29 September, respectively. The originals can be found in the Frohsinn-Archiv of the Linzer Singakademie ; also, in the Frohsinn-Archiv is another letter of appreciation from Frohsinn to Bruckner, dated : Linz, 25 October 1868. Also, see : Elisabeth Maier, « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 351-353, for reports in the « Welscher Anzeiger » and « Linzer Zeitung » concerning the informal « soirée » , on 29 September. Bruckner also gave an organ recital in Steyr Parish Church, on 21 September, a few days before his move to Vienna. There was a glowing review in the local paper, « Der Alpenbote » , on 24 September, and Bruckner's imminent departure for a new post in Vienna was mentioned. See : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 349, for this review.

(178) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 104, for this letter, dated : Linz, 8 November 1868 ; the original is in Saint-Florian. Bruckner's successor as conductor of the « Frohsinn » was Franz Behr.

(179) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 104f. , for this letter, dated : Linz,

14 November 1868. The location of the original is unknown ; it was 1st printed in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » , page 330f. The « Nancy opportunity » is a reference to Bruckner's invitation to play the organ at a Festival in Nancy ; see : Chapter 4 for further information. A performance of Bruckner's new F minor Mass was originally scheduled for 22 November and was advertised in the « Neue Freie Presse » , Nr. 1520 ; the 1st rehearsal evidently took place on 20 November. The performance was, then, postponed until 29 November, but did not take place then - there was a 2nd rehearsal of the Mass, on 16 January 1869. According to Bruckner, Johann Herbeck found the Mass « too long and unsingable » ; see : Göllerich-Auer IV/1 (1936) , page 78.

(180) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 105, for this letter, dated : Vienna, 8 December 1868 ; the original of the letter is privately owned. Father Karl Schneeweiß (1808-1887) was Bruckner's father confessor. A performance of the F minor Mass (or, possibly, the D minor Mass) in the Court Chapel was scheduled for 17 January 1869 but was replaced by a work written by Johann Baptist Gänsbacher (1778-1844) , formerly director of music at Saint-Stephen's. The 3 December was Bishop Franz-Josef Rüdiger's Name-Day.

(181) Bruckner's letters to Johann Baptist Schiedermayr are of particular interest, as 2 of them (Vienna, 20 May 1869 and Vienna, 19 June 1869) were originally owned by Alois Weissgärber, Schiedermayr's great-nephew, and are still privately owned by the family today. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 110f. and 113f. , for the texts of these letters. Bertha Barghesi was the illegitimate daughter of Karoline Barghesi who lived for some time with Doctor Josef Schiedermayr, Johann Schiedermayr's brother, in Vienna. Bertha had 5 children : 2 sons and 3 daughters. Because of certain facial likenesses to Bruckner in the 2 sons, Alois (who became an officer in the Austrian army) and Maximilian (who became one of the leaders of the Vienna Philharmonic) , the suggestion has been made that Bruckner was Bertha's father ! See 2 articles under the general title « Familienerinnerungen an Anton Bruckner » : Fröhlich-Weissgärber. « Vorfahren meines Vaters » ; and Renate Bronnen. « Die Weissgärber-Geschwister. Ein Kapitel aus dem Leben Anton Bruckners ? » , in : « Bruckner Jahrbuch 1984-1985-1986 » , Linz (1988) , pages 25f. and 27-52. Fac-similes of the 2 letters mentioned above can also be found in « Bruckner Jahrbuch 1984-1985-1986 » , pages 28 and 40f.

(182) In the event, 2 pieces scheduled to be performed during the Centenary celebrations (26 September - 4 October) , « Virga Jesse » (WAB 85) and « Ecce sacerdos magnus » (WAB 13) , were found to be too difficult and were replaced by other pieces.

(183) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 324, for Bruckner's letter to the « Frohsinn » , dated : Vienna, 20 April 1886 ; the original has been lost ; it was 1st printed in the « Linzer Zeitung » , 30 April 1886. It is also printed in : Göllerich-Auer III/1, together with a full report of the concert, ceremony and reviews (pages 593-604) . See, also : Erich Wolfgang Partsch. « Das Erste Bruckner-Festkonzert » , Linz (1886) , in : « Internationale Bruckner-Gesellschaft Studien und Berichte, Mitteilungsblatt » , Nr. 76 (June 2011) , pages 5-11.

(184) See : Göllerich-Auer III/1, page 564ff. , for further details. This stipend is mentioned by Bruckner in his letter to Prince Liechtenstein, 16 December 1890 ; see : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band 2, pages 97-98.

(185) Issues of 18 June, page 574 ; and 28 June, page 612.

(186) See : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 221-226, for a letter dated : 29 December 1863 from Josef Hafferl, the chair of the selection panel, to Alois Weinwurm, archivist of the Upper-Austrian Sängerbund, including the panel's report on the submitted choral works.

(187) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 40f. , for this letter, dated : Vienna, 27 July 1863. The original of the letter has been lost ; it was 1st printed in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » , pages 348-349. The autograph copy of Silberstein's poem is in the « Österreichische Nationalbibliothek » ; there is a fac-simile in : Göllerich-Auer III/I, between pages 208 and 209. Doctor August Silberstein (1825-1900) , a poet and journalist in Vienna, was a member of the « Wiener Männergesangverein » and, from 1866, an honorary member of the « Wiener Schubertbund » . He also provided Bruckner with the texts for « Helgoland » (WAB 71) ; « Vaterlandslied » (WAB 92) ; and « Vaterländisches Weinlied » (WAB 91) .

(188) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 41, for this letter, dated : Linz, 29 July 1863 ; the original is in the « Wiener Stadt- und Landesbibliothek » .

(189) Paul Hawkshaw. « From Zigeunerwald to Valhalla in Common Time. The Genesis of Anton Bruckner's " Germanenzug " » , in : « Bruckner Jahrbuch 1987-1988 » , Linz (1990) , page 21f. See, also : Uwe Harten. « " Germanen durchstreifen des Urwaldes Nacht " . Zu Anton Bruckners Chorwerk " Germanenzug " » , in : « Österreichische Musik - Musik in Österreich : Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas : Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag » , Tutzing (1998) , pages 395-402.

(190) See earlier and footnote No. 88.

(191) From the information provided in : Göllerich-Auer III/I, page 210, and confirmed by Josef Hafferl's letter, the initial entry had amounted to no less than 331 works. These were presumably narrowed down to 120 and finally pruned to the 8 successful choruses which were allowed to go forward to the Festival.

(192) Paul Hawkshaw. Opus citatum, page 22. See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, pages 45 and 47f. , for Bruckner's 4 letters to Josef Leopold Kränzl (1825-1907) , dated : Linz, 28 January, 5 February, 9 May and 13 August 1864, respectively ; the originals are in the « Museum Innviertler Volkskundehaus, Ried im Innkreis » where Josef Leopold Kränzl had his publishing business. Publication of the successful competition pieces was obviously part of the prize.

(193) See earlier and footnotes Nos. 90 and 91.

(194) For a fuller description of these manuscripts, see : Paul Hawkshaw. Opus citatum, page 22ff ; Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » ,

University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 198ff. ; and : Franz Burkhardt. « Anton Bruckner und sein “ Germanenzug ” » , in : « Internationale Bruckner-Gesellschaft Mitteilungsblatt » , Nr. 14 (1978) , pages 19-23. Franz Schimatschek (1812-1877) , a horn player in the Linz Theatre Orchestra and the National Guard band, was also well-known as an excellent copyist and Bruckner had an extremely high-opinion of him.

(195) Paul Hawkshaw. Opus citatum, page 26.

(196) This was the 1st of Bruckner's works to be published. The exact date of publication is not known but was presumably during the late- summer or autumn of 1864. Later in the Century (1892 ?) , an edition of the score and parts was published by Adolf Robitschek (Vienna and Leipzig) , and Eduard Kremser prepared an edition of the work for chorus and orchestra. There is a modern edition in both full-score and study score format, edited by Franz Burkhardt et al. , in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXII/2 / XXII/7, Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienna (1987-1998) , pages 179-212 and 231-232. The original scoring of the work is for male-voice choir accompanied by a brass ensemble comprising 4 horns, 2 cornets, 4 trumpets, 3 trombones, 1 tenor horn (euphonium) and 1 tuba.

(197) This review (critic unknown) appeared in the « Linzer Zeitung » , Nr. 129, on 7 June 1865 ; see : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 28f. , for fac-similes of this report and the report of the Festival procession in the « Linzer Abendbote » , on 7 June 1865. Bruckner's « Germanenzug » was also mentioned in reports of the Festival which appeared in the « Neue Freie Presse » , Nr. 277, and the « Österreichischer Volksfreund » , on 8 June. See : Elisabeth Maier, « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 265.

(198) The autograph score, formerly in the private possession of Anton Dermota, is now in the « Österreichische Nationalbibliothek » .

(199) See : Göllerich-Auer III/1, page 254, for an extract from this review (possibly, by Franz Gamon) in the « Linzer Zeitung » , Nr. 287, on 16 December 1864. See : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 44f. , for fac-similes of this review and another review which appeared in the « Linzer Abendbote » , Nr. 284, on 13 December 1864.

(200) Both copies are now in the archives of the « Linz Singakademie » . The work was 1st published by Universal-Edition in Vienna, in 1911, edited and with a foreword by Viktor Keldorfer ; there is a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, pages 54-61.

(201) See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 149 and 327f.

(202) See : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 25, for a fac-simile of this review in the « Linzer Zeitung » , Nr. 276, on 2

December 1864.

(203) This autograph score is located in Wels municipal library. Renate Grasberger's dating of 1861 in : « Werkverzeichnis Anton Bruckners » , Tutzing (1977) , page 72, is clearly wrong. The piece is discussed in : Göllicherich-Auer III/1, page 91f. ; and printed in : Göllicherich-Auer III/2, pages 13-17 ; there is a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, pages 44-46. See, also : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 255 and 262.

(204) The 1st of these, now in the « Österreichische Nationalbibliothek » , is a composition score and is reproduced in : Göllicherich-Auer III/2, pages 193-196. The 2nd, now in the archives of the « Linz Singakademie » , is a fair copy and is reproduced in Appendix 5 of Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) . There is a modern edition in « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, pages 49-50. See, also : Göllicherich-Auer III/1, page 124 ; and : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 266f.

(205) A fac-simile of the autograph composition score in the « Österreichische Nationalbibliothek » is reproduced in : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 112ff. , but the fair copy, as described by August Göllicherich in : Göllicherich-Auer III/1, page 124f. , and to which he must have had access, is missing. See, also : Göllicherich-Auer III/2, page 18ff. , for a printed copy of the work ; and : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 112ff. and 268f. , for further discussion. There is a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, pages 51-54.

(206) The autograph is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . See : Göllicherich-Auer III/1, page 361f. ; and : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 291, for further discussion. The work was 1st published by Universal-Edition, in Vienna (chorus parts of 1899 ; score of 1902) as the 2nd of « Zwei Männerchöre, the 1st being O könnt' ich dich beglücken » (WAB 92) . There is a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, pages 75-76.

(207) See earlier and footnote No. 119.

(208) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 69, for the text of this letter ; the original is in the « Gesellschaft der Musikfreunde » library.

(209) The autograph of this chorus has been lost. See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor

(1984) , page 289f. , for details of 2 copy scores. See, also : Göllicherich-Auer III/1, pages 358-361 ; and : Fritz Racek. « Ein neuer Text zu Bruckners “ Vaterländisches Weinlied ” » , edited by Franz Grasberger, in : « Bruckner-Studien » , Vienna (1964) , pages 83-86. The work was first published as « Vaterländisch » by Emil Berté and Co. , in : « Wiener Componistenalbum » , Vienna (1892) . It is also printed in : Göllicherich-Auer III/2, page 139, and there is a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, pages 90-981. See Franz Scheder's information in the « Anton Bruckner Institut Linz Mitteilungen » , Nr. 7 (June 2011) , about a « hitherto unknown Bruckner document » that has come to light recently, namely a contract between Bruckner and the publisher Emil Berté concerning the printing of the chorus, in 1892.

(210) The autograph of this chorus has been lost. See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 290 ; Göllicherich-Auer III/1, pages 358 and 362-365, and footnote No. 202. There is a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, pages 77-89.

(211) There is neither an autograph nor a copy score of this work. It is printed in : Göllicherich-Auer III/2, page 158, and discussed in : Göllicherich-Auer III/1, page 516 ; and : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 301. There is a modern edition in « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, page 93.

(212) There is no autograph score available. The 3 copy scores extant do not have specific connections with the Linz period. See : Göllicherich-Auer III/1, page 516 ; and : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 12 and 300. The work is printed in : Göllicherich-Auer III/2, page 159 ; there is a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, page 92.

(213) There are fac-similes of both versions in : Göllicherich-Auer III/2, page 191f. Both Göllicherich-Auer (III/1, page 105f.) and Renate Grasberger (Opus citatum, page 100) suggest a Linz date, around 1861, in the latter case. Alfred Orel. « Ein vergessener Preis-Chor von Anton Bruckner » , in : « Wiener Volkszeitung » (January 1941) , pages 11-16, however, gives the correct date : 1882. As Paul Hawkshaw observes : « There is nothing in the physical characteristics of the sources which would contradict this dating and there is certainly no physical evidence that “ Volkslied ” is a Linz composition. » - Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 12 ; see, also : page 259. In fact, it was composed for a competition sponsored by the « Deutsche Zeitung » for a « hymn for the people of Austria » to words by Josef Winter. Bruckner was one of 1,320 participants, and sent his manuscript in 2 versions : one for 4 part male-voice chorus ; the other for voice and piano. In the event, no prize was awarded ! For further information about Bruckner's secular choral works, see : Angela Pachovsky. « Bruckners weltliche Chöre » , in : « Bruckner-Vorträge, Bruckner-Tagung Wien 1999 Bericht » , Vienna (2000) , pages 35-46 ; and A. Crawford Howie. « Bruckner and secular vocal-music » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , edited by John Williamson, Vienna (2004) , pages 64-76. For a modern edition of the chorus, see : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, pages 145-147. For the voice and piano version, see : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1,

page 28f. (including further information in the Foreword, pages vii-viii and « Revisionsbericht » , page 41) .

(214) See : Göllerich-Auer III/1, page 34. The work is discussed in some detail in pages 33-40. It was 1st published in Bruckner's lifetime by Johann Groß of Innsbruck (1893) . For a modern edition, see : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, pages 75-81 (also foreword, xi) with critical report in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/2, page 57f.

(215) See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 221-226 (223, in particular) ; see, also page 264. The work is also discussed in : Göllerich-Auer III/1, page 92ff. It was 1st published by Friedrich Eckstein in his « Erinnerungen an Anton Bruckner » , Vienna (1923) ; there is a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, page 47f. See : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 184, for this review in the « Linzer Zeitung » , Nr. 35 ; and : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 22, for a fac-simile of the review.

(216) Later performances of the Motet, in the context of the Mass in D minor, include those in Linz (20 November 1864) and Vienna (10 February 1867) . It was also conducted by Josef Schalk, during one of the private evenings of the « Wagner-Verein » in Vienna, on 8 November, 1888.

(217) See : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 186f. , for this report in the « Linzer Zeitung » , Nr. 112, on 15 May 1861 ; and pages 184-186, for an earlier preview in the same paper, as well as further reviews in the « Linzer Abendbote » , on 14 May 1861, and the « Katholische Blätter » , on 15 May 1861 ; see, also : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 22, for a fac-simile of the « Linzer Zeitung » review. For Bruckner's own account (to Rudolf Weinwurm) of his Salzburg experience, see earlier and footnote No. 40. The « Ave Maria » was 1st published by Emil Wetzler, in Vienna, in 1887. For further discussion of the Motet, see : Göllerich-Auer III/1, page 97 ; Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 230-234 ; « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, pages 184 and 188 ; and : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/2, pages 58-63. For a modern edition, see : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/ 1, pages 82-85.

(218) See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 152 ; see, also, page 267f. There is a fac-simile of the autograph in : Max Auer. « Anton Bruckner als Kirchenmusiker » , Gutav Bosse Verlag, Regensburg (1927) , page 64. This offertory Motet was 1st published by Universal-Edition (U.E. 4978) , in 1922, as a supplement to the November-December (11/12) issue of « Musica Divina » . The editor, Josef Venantius von Wöb, replaced the 3 trombones with an organ. For further discussion, see : Göllerich-Auer III/1, page 122f. ; and : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/2, pages 64-72. For a modern edition, see the latter's companion volume, « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, page 86f.

(219) The piece is discussed in : Göllicher-Auer III/1, page 309ff. ; and : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 280f. August Göllicher's discussion includes an excerpt from the review of the performance in the « Linzer Zeitung » , Nr. 31, on 8 February 1865 ; see, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 248, for the complete review and : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 26, for a facsimile of this review. There is a fac-simile of the autograph, which is in the archives of the Linz « Singakademie » , in : Göllicher-Auer III/2, pages 219-224. A modern edition of the piece can be found in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/2, pages 70-74.

(220) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band 2, page 194, for the text of this letter ; the original is in Kremsmünster Abbey. Franz Bayer, who was director of the church choir at Steyr Parish Church, made a copy of this work. It is now in the « Österreichische Nationalbibliothek » , as is Bruckner's autograph. See, also : Altman Kellner. « Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster » , Kassel (1956) , page 756f.

(221) Prior to its publication in : Franz Xaver Witt. « Eucharistische Gesänge » , Nr. 5 (1888) , it appeared in the supplement of « Musica Sacra » , Nr 18 (1885) , page 44, edited by Witt. He also made some rhythmical changes in bars 9-11. For an account of Bruckner's reaction, see : Friedrich Eckstein. « Erinnerungen » , pages 13-17. There is a fac-simile of the autograph of this Motet, in : Göllicher-Auer III/1, page 500. For further discussion of the work, see : Göllicher-Auer III/1, pages 499-503 ; « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, foreword (xi) and page 184 ; and : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/2, pages 72-76. For a modern edition, see : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, page 88f. For a discussion of Bruckner's use of Phrygian modality, in this and other works, see : Antony F. Carver. « Bruckner and the Phrygian Mode » , in : « Music and Letters » , No. 86/1 (February 2005) , pages 74-99.

(222) The work is discussed in : Göllicher-Auer III/1, pages 441ff. ; and : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/2, pages 76-80. A fac-simile of the autograph, which is located in the archives of the Linz « Singakademie » , can be found after page 64, in : Max Auer. « Anton Bruckner als Kirchenmusiker » , Gustav Bosse Verlag, Regensburg (1927) ; and, in : Göllicher-Auer III/2, pages 239-44. There is a modern edition of the work in « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, pages 90-93.

(223) G. K. Mitterschiffthaler refers to this work in his article entitled : « Die Beziehungen Anton Bruckners zum Stift Wilhering » , in : « Bruckner Studien » , Vienna (1975) , page 128. There is no autograph extant and the probable engraver's copy differs in some respects from the 1st edition - Feichtingers Erben, Linz (1868) . See : Göllicher-Auer III/1, pages 496-499 and, for more accurate information : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, page 184 ; « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/2, pages 80-85 ; and : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 292f. For the musical text of this 1st version, see : Göllicher-Auer III/2, page 142f. ; and : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, pages 94-97 (including arrangement with organ

accompaniment) .

(224) See footnote No. 220.

(225) It was transposed-up a minor 3rd to G minor, and verses 3-6 of the original 8 verses were omitted. See : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, pages 185 and 188 ; and : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/2, page 134f. , for further information. The most recent editions of the piece are : **(a)** music supplement of « Singende Kirche » 21/4, edited by G. K. Mitterschiffthaler (1973-1974) ; **(b)** « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXI/1, page 146f. For further information about Bruckner's smaller sacred works, see : A. Crawford Howie. « Bruckner and the Motet » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , Cambridge (2004) , pages 54-63.

(226) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 17f. , for the text of this letter, dated : Vienna, 26 September 1858 ; it was 1st printed in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » , page 350f. The originals of both Bruckner's letter of 22 September and Simon Sechter's reply are not extant.

(227) See : Ikarus Kaiser. « Wiederentdeckte musikalische Raritäten in kirchlichen » , in : « Querstand II. Beiträge zu Kunst und Kultur » , Anton Bruckner Privatuniversität Linz, Regensburg (2006) , page 30f. ; cited by Franz Scheder in his « Bruckner-Incerta » , in : « Bruckner-Symposion Linz 2004 Bericht » , Anton Bruckner Institut Linz (2008) , page 143, footnote No. 71.

(228) See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 82, footnote No. 1, for Hawkshaw's comments ; see, also : pages 298 and 323f. , for further information about the sources, including a copy with autograph entries in the « Österreichische Nationalbibliothek » . The original autograph in the Austrian National Library (Mus.Hs.40.500) is undated. For Max Graf's dating, see his article entitled : « Anton Bruckner : der Entwicklungsgang » , in : « Die Musik » , Nr. 1 (January 1902) , page 581. August Göllerich's view was that the piece was begun in Saint-Florian and completed in Linz, but he also suggested a completion date of 1860 - see : Göllerich-Auer III/1, pages 71 and 658. Renate Grasberger gives the place and period of composition as « Sankt Florian oder Linz, Juli 1860 » , in her : « Werkzeichnis » , page 41. The 1st modern edition, edited by Paul Hawkshaw, is in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XX/4, Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienna (1996) . The text of « Psalm 146 » , in Joseph Franz von Allioli's German translation, is equivalent to verses 1-11 of « Psalm 147 » in the Lutheran translation and in the Authorized Version.

(229) The text of the Cantata was supplied by Doctor Maximilian Pammesberger (1820-1864) , a priest, theologian and editor of the « Christliche Kunstblätter » , in Linz. The work is discussed in : Göllerich-Auer III/1, pages 135-139. The autograph score, in which Franz Schimatschek copied all the voice parts and Bruckner wrote all the instrumental parts, and the autograph vocal score are in the Linz Cathedral archives. There are also autograph sketches in the « Österreichische Nationalbibliothek » . See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 167, 189-192 and 269f. There is a fac-simile of the autograph score, in : Göllerich-Auer III/2, pages 197-216. The 1st

edition of the full-score, edited by Karl Etti, was published by Ludwig Döblinger, in 1955. The Cantata has also been published in both full-score and study score format, edited by Franz Burkhart, Rudolf H. Führer and Leopold Nowak, in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXII/2, Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienna (1987) , pages 148-177 ; « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXII/6, Vienna (1998) . 2 reports in the « Linzer Zeitung » (on 2 and 3 May) , 2 reports in the « Katholische Blätter » (on 3 and 7 May) , 1 report in the « Linzer Abendbote » (on 2 May 1862) and 1 report in the « Theologisch-praktische Quartalsschrift » , Nr. 15 (in 1862) , can be found in : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 198-212 ; see : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 25, for a fac-simile of the 2nd report in the « Linzer Zeitung » .

(230) For Franz Gräßlinger's comments, see : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , page 34. In the report of the laying of the foundation stone in the « Welser Anzeiger » (on 23 September 1863) , there is certainly no indication that the Psalm was performed. Evidently, both the « Frohsinn » and a girls' choir were involved in the performance of an Mass by Antonio Lotti, a gradual by Engelbert Lanz and Bruckner's « Ave Maria » ; see : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 218-219, for this report. The autograph score of the Psalm is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . It was 1st published in 1926, edited by Josef Venantius von Wöb, by Universal-edition, Vienna (full-score : U.E. 6685) . The work is discussed in : Göllerich-Auer III/1, pages 190-203, and there is a fac-simile of a page from the score, between pages 200 and 201. There is a fac-simile of another page from the score in : Robert Haas. « Anton Bruckner » , Potsdam (1934) , page 47. See, also : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 275. The 1st modern edition, edited Paul Hawkshaw, is in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XX/5, Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienna (1996) . See : Paul Hawkshaw's article entitled : « Bruckners Psalmen » , in : « Bruckner-Vorträge » , Vienna (2000) , for a fac-simile of a page from the autograph. The text of « Psalm 112 » , in Joseph Franz von Allioli's German translation, is equivalent to that of « Psalm 113 » in the Lutheran translation and in the Authorized Version. For a general discussion of the Psalms and the Masses, see : Paul Hawkshaw. « Bruckner's Larger Sacred Compositions » , in : « The Cambridge Companion to Bruckner » , pages 41-53.

(231) See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 168 and 278ff. , for details of autograph sketches in Kremsmünster and other material, including the autograph score (Mus.Hs.19.483) in the « Österreichische Nationalbibliothek » . See : Elisabeth Maier, « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, page 90, for a fac-simile of a page (the end of the « Benedictus ») from the autograph. The Mass is also fully discussed in : Göllerich-Auer III/1, pages 259-306, and there is a fac-simile of a page from the autograph of the « Credo » , between pages 264 and 265. It was 1st published by Johann Groß of Innsbruck, in 1892. The 1st modern edition is : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVI, Vienna (1957) , (2/1996) ; supplementary « Revisionsbericht » supplied by Rüdiger Bornhöft, in 1999, which includes an informative foreword by Leopold Nowak.

(232) From the review in the « Linzer Abendbote » , on 21 November 1864 ; see, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 229ff. , for various previews and reviews of both

this performance and the subsequent performance in the « Redoutensaal » .

(233) See earlier and footnote No. 97.

(234) See earlier and footnote No. 100.

(235) Gamon's 5 articles appeared weekly in the « Linzer Zeitung » , from 30 November to 29 December. See : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , page 36ff. , for the complete text of Gamon's discussion of the D minor Mass, which constituted the 4th and 5th articles, 20 and 29 December respectively ; fac-similes of substantial parts of the articles can be found in : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , pages 47-58 ; and all 5 articles can be found in : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 232-236 and 239-243.

(236) See earlier and footnotes Nos. 98 and 99 for these 2 letters. The possibility of a performance in Vienna, in 1865, was reported in the « Linzer Abendbote » , on 4 January 1865. See : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 243.

(237) See : Elisabeth Maier, « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , pages 297-304, for previews and reviews of the January 1868 Linz performance.

(238) See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 278f. , for details of Bruckner's later annotations in the autograph score (in the « Österreichische Nationalbibliothek ») and Franz Schimatschek's copy score (also, in the « Österreichische Nationalbibliothek ») .

(239) This letter is dated :Vienna, 22 April 1893, and its text can be found in : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 2, page 218. The original of the letter is in the Österreichische Nationalbibliothek ; there is a fac-simile in : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , after page 58.

(240) The text of this letter can be found in : Altman Kellner. « Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster » (1956) , page 751ff. ; and in : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band 1, page 194 ; the original is in Kremsmünster Abbey. See footnote No. 49, in Chapter 2, for details of the correspondence between Simon Ledermüller, in Saint-Florian, and Father Raffael « Oddo » Loidol, in Kremsmünster. There are 2 autograph sketches of the Mass, namely a continuity draft of part of the « Credo » (bars 225 to the end) and a score sketch of 5 bars of the « Credo » (bars 176 to 180) , in the Kremsmünster abbey library.

(241) The autograph score, with some entries by an anonymous hand, in the Linz Cathedral library has dates at the end of the « Credo » , « Sanctus » , « Benedictus » and « Agnus Dei » , but no dates at the end of the « Kyrie » and « Gloria » . See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his

Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 268f. , for details of the autograph score, autograph sketches, copy scores and parts. A fac-simile of the dedication page appears, between pages 552 and 553, in : Göllicher-Auer III/1, and after the foreword in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVII/2, Vienna (1959) . The work was 1st published by Ludwig Döblinger, Vienna (1896) . There are modern editions of the original 1866 version in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVII/1, edited by Leopold Nowak, Vienna (1977) ; and of the 1882-1883 revised version in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVII/2, edited by Leopold Nowak, Vienna (1959) .

(242) See earlier and footnote No. 119.

(243) See : Göllicher-Auer III/1, page 545f. and footnote No. 181, earlier in this Chapter.

(244) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 116. , for this letter from Franz-Josef Rüdiger to Bruckner ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » .

(245) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 116f. , for this letter, dated : Linz, 13 September 1869 ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Bruckner said he was « terribly harassed » by the rehearsals. We do not know if Johann Herbeck took-up the invitation.

(246) The full text of this review, which appeared in the « Linzer Volksblatt » , on 6, 7 and 9 October 1869, is printed in : Göllicher-Auer III/1, pages 551-557 ; there are fac-similes in : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 85ff. August Göllicher surmises that a report of the 1st performance by Josef Seiberl (Göllicher-Auer III/1, page 549ff.) , which was not published at the time, was probably intended for the « Volksblatt » but was superseded by Johann Evangelist Habert's review. Also, see : Karl Pfannhauser. « Zu Anton Bruckners Mess-Vertonungen » , 2. Teil, in : « Internationale Bruckner-Gesellschaft Mitteilungsblatt » , Nr. 26, on October 1985, page 16f. , for extracts from another article by Habert (« Die Aufführung der Bruckner'schen Fest-Messe bei der feierlichen Einweihung der Votivkapelle des Mariä-Empfängnis-Domes in Linz am 29. September der Jahr ») , in the « Zeitschrift für katholische Kirchenmusik » 2/11 and 12 (November and December 1869) , pages 98-100.

(247) From the review in the « Linzer Zeitung » , on 6 October 1869. For full text, see : Göllicher-Auer III/1, page 557ff. ; there is a fac-simile in : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 88f.

(248) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, pages 117-119, for the texts of these letters, dated : Vienna, 19 October and 18 October 1869, respectively ; the location of the original of the former, 1st printed in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » , page 109f. , is unknown, and the original of the latter, 1st printed in the « Neues Wiener Tagblatt » , on 16 June 1916, is owned privately.

(249) See : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , page 94. For the subsequent publication of the

Mass, by Johann Groß, Vienna (1892) , see later, in Chapter 6.

(250) See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 288f. , for further details of Franz Schimatschek's and Johann Noll's copies, both in the « Österreichische Nationalbibliothek » . For more detailed information about the changes, see : Göllerich-Auer III/1, pages 366-371 ; the forewords to : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVII/1 and XVII/2 ; and the Appendix to the latter. The Mass was not performed in the « Hofkapelle » until October 1907, however. Its earliest recorded Vienna performance is 17 March 1899 at a concert of the « Akademisches Gesangverein » conducted by Margit Neubauer.

(251) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 283f. , for the text of this letter ; the original is in the possession of the Dombauverein, Linz. Johann Baptist Burgstaller (1840-1925) was choir director at the new cathedral in Linz, from 1869 to 1909.

(252) See : Göllerich-Auer III/1, page 591. There is no autograph organ part, however. See also the foreword to : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVII/1.

(253) See : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , page 98f.

(254) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 301 for the text of this letter ; the original is in the « Oberösterreichisches Landesmuseum » , Linz.

(255) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 300f. , for the text of this letter. The original, which contains details of Bruckner's alterations in another hand, is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Information about the involvement of Josef and Franz Schalk in the 1st edition of the Mass (Ludwig Döblinger, Vienna 1896 ; pl.no. D.2087) can be found later, in Chapter 6.

(256) See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 294-297 ; Paul Hawkshaw. « Anton Bruckner's revisions to the Mass in F minor » , in : « Bruckner Studies » , Cambridge University press, Cambridge (1997) , pages 3-31 ; « Revision und Bearbeitung in den Quellen der F-Moll Messe » , in : « Bruckner-Vorträge : Anton Bruckner zwischen Idolatrie und Ideologie » , edited by Andrea Harrandt et al. , Vienna (2004) , pages 131-144 ; and : « Anton Bruckner, Messe in F-Moll Revisionsbericht zu Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVIII, Vienna (2004) , for full details of all extant source material and changes in the score and parts, made between 1868 and 1893. There is a fac-simile of the « Credo » continuity draft, with commentary, between pages 114 and 115, of : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » . Fac-similes of other sketches can be found in :

(I) Göllerich-Auer III/1, « Gloria » sketches, between pages 480 and 481 ; fragment of the autograph score of the end of the « Credo » , pages 465-469.

(2) Foreword to Hans Ferdinand Redlich's edition of the work, Ernst Eulenburg Edition (1968) , page 961, (fragment of the autograph score at the end of the « Credo ») .

(3) Paul Hawkshaw's article, in : « Bruckner Studies » ; sketches of the « Credo » , pages 6f. and 14f. ; « Kyrie » , page 11 ; « Gloria » , page 12f.

(4) Paul Hawkshaw. « Revisionsbericht » , pages 259-326 (fac-similes of various pages from the sources) .

(257) See earlier and footnote No. 141.

(258) See earlier and footnote No. 142.

(259) From Moritz von Mayfeld's article in the « Linzer Zeitung » , Nr. 9, on 12 January 1868. See : Göllicherich-Auer III/1, page 421f. ; there is a fac-simile in : Susanna Taub. « Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855-1869) » , Music Education thesis, Salzburg (1987) , page 69. See, also : Elisabeth Maier. « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 303.

(260) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 104f. , for the text of this letter. There was a rehearsal of the Mass, on 20 November, but the planned November performance at the « Hofkapelle » did not take place.

(261) See Bruckner's letters to Johann Baptist Schiedermayr, dated :Vienna, 8 December 1868, and Moritz von Mayfeld, dated :Vienna, 13 July 1869, in : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, pages 105f. and 115f. Johann Baptist Gänsbacher's Mass was sung at the « Hofkapelle » , on 17 January 1869. While it is possible that the performances of the Mass, initially scheduled for November 1868 and then postponed until January, refer to the D minor Mass, there is no doubt that the Mass mentioned in Bruckner's letter to Moritz von Mayfeld is the F minor Mass. The rehearsal had evidently pleased Johann Herbeck and a performance was now scheduled for the autumn of 1869. See also Bruckner's own version of events, in a statement to August Göllicherich in later years, in : Göllicherich-Auer IV/1, page 77ff.

(262) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 140, for the text of this letter, dated :Vienna, 11 June 1872. It was 1st printed in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » , page 120 ; the location of the original is not extant.

(263) See : Paul Hawkshaw. « Messe in F-Moll Revisionsbericht » , pages 243-244, for the text of this review in the « Fremdenblatt » , on 20 June 1872.

(264) See : Paul Hawkshaw. « Messe in F-Moll Revisionsbericht » , pages 244-245, for the text of this review, which appeared in the « Neue Freie Presse » , on 29 June 1872, page 8. Hawkshaw also provides the texts of Eduard

Kremser's review of the 1st performance in « Das Vaterland », on 20 June 1872, and an unsigned review of the 1873 « Hofkapelle » performance in the « Neue freie Presse », on 13 December 1873, on pages 244-245.

(265) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 140f. , for the text of this letter, dated : Vienna, 23 June 1872. It was 1st printed in the « Neues Wiener Tagblatt » , on 16 June 1916 ; the location of the original is not extant.

(266) Vienna, Ludwig Döblinger (full-score plate No. D.1866) . This includes the changes made by Josef Schalk.

(267) Also, consult the forewords to the Robert Haas edition, « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XIV, Brucknerverlag, Leipzig (1944) ; and the Hans Ferdinand Redlich edition, Ernst Eulenburg, London (1968) , both of which are based on the autograph. Paul Hawkshaw's article, in : « Bruckner Studies » (1997) ; and Leopold Brauneiss' study of proportions and metrical numbers in the Mass : « Skizzen und Zahlen. Überlegungen zur F-Moll Messe von Anton Bruckner » , in : « Bruckner Jahrbuch 1997-2000 » , Linz (2002) , pages 47-61. Hawkshaw provides reviews of the July 1876 performance, in « Das Vaterland » ; June 1877 performance, in the « Deutsche Zeitung » ; and the April 1882 performance, reported by Albert von Hermann in the « Wiener Allgemeine Zeitung » , in : « Messe in F-Moll Revisionsbericht » , pages 245-247. Johann von Wörz's review of another performance of the Mass at the « Hofkapelle » , on 24 June 1883, reported in the « Wiener Allgemeine Zeitung » , Nr. 1197, on 29 June 1883, is also cited in : Göllicherich-Auer IV/2, page 87f.

(268) Mus.Hs.29.302 in the « Österreichische Nationalbibliothek » .

(269) Elisabeth Maier. « Verborgene Persönlichkeit. Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen » , in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , 2 volumes, Vienna (2001) - Nr. 1 : page 94 ; Nr. 2 : page 95. The month has been crossed-out.

(270) Ibid. , Part 1, page 231 ; Part 2, page 208.

(271) See : Göllicherich-Auer IV/2, pages 198-199, for this review. Theodor Helm also referred to the « surprisingly beautiful “ Christus factus ” » , the 1st performance of this new Motet.

(272) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 299, for this letter, dated : Vienna, 25 September 1885 ; the original is in Kremsmünster abbey. Among the prayer entries for the period going from 1 to 12 December 1885, in the « Akademischer Kalender der Österreichischen Hochschulen für das Studienjahr 1879 » , is a note which possibly refers to rehearsals of the Mass and the Motet « Virga Jesse » for this « Hofkapelle » performance, conducted by Bruckner. See : Elisabeth Maier. « Verborgene Persönlichkeit. Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen » , in : « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , 2 volumes, Vienna (2001) - Nr. 1 : page 113 ; and Nr. 2 : page 110. There was another favourable review of the Mass, reported by Robert Hirschfeld in the « Wiener Allgemeine Zeitung » , on 15 December 1885. The German text is provided by Paul Hawkshaw. « Messe in F-Moll Revisionsbericht » , pages 247-248.

(273) This copy score (Mus.Hs.6015 in the « Österreichische Nationalbibliothek ») was the work of 2 unknown copyists. It belonged originally to the « Hofkapelle ». Leopold Nowak's edition of the Mass, in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVIII, Vienna (1960) , with its informative foreword, includes all the changes made by Bruckner himself, from 1868 to 1893. Paul Hawkshaw's edition of the Mass, in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XVIII, Vienna (2005) , « incorporates and supersedes the editions published in the “ Bruckner Gesamtausgabe ” by Robert Haas (1944) and Leopold Nowak (1960) » , and « the 1883 and 1893 versions are included for easy comparison » (from Hawkshaw's foreword, xi) .

(274) For further information, see : Thomas Leibnitz. « Die Brüder Schalk und Anton Bruckner » , Schneider, Tutzing (1988) ; and : « Anton Bruckner and “ German music ”. Josef Schalk and the establishment of Bruckner as a national composer » , in : « Perspectives on Anton Bruckner » , Ashgate, Aldershot (2001) , pages 328-340 ; also : Andrea Harrandt. « Students and friends as “ prophets ” and “ promoters ” : the reception of Bruckner's works in the “ Wiener Akademische Wagner-Verein ” » , in : *ibid.* , pages 327-337.

(275) These and other alterations were inserted in pencil by Josef Schalk in a copy of the Mass which Johann Noll, the « Hofkapelle » copyist, had made in 1883 (Mus.Hs.29.302 in the « Österreichische Nationalbibliothek ») .

(276) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band 2, page 210, for Bruckner's letter to August Göllerich, dated : Vienna, 10 March 1893 ; and : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band 2, page 215, for Josef's letter to Franz, dated : Vienna, 15 April 1893 ; the original of the former is privately owned and the original of the latter is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . See also Chapter 6, for further information.

(277) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band 2, page 209, for Josef's letter to Franz, dated : Vienna, 1 March 1893 ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . Franz himself was busy working on a revised version of Bruckner's Symphony No. 5 which he intended to perform in Graz, the following year.

(278) See Chapter 6 for further details, including critical reception.

(279) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band 2, page 258f. , for the text of this letter.

(280) See : Göllerich-Auer IV/3, page 527. However, there is a footnote which refers to several visits which Josef Schalk paid Bruckner, as related in : Lili Schalk. « Franz Schalk. Briefe und Betrachtungen mit einem Lebensabriss von Victor Junk » , Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienna (1935) , page 64. See also, Chapter 6.

(281) Extracts from these letters, dated : 1 August and 3 October 1894, respectively, can be found in : Thomas Leibnitz. « Die Brüder Schalk und Anton Bruckner » , Schneider, Tutzing (1988) , page 195.

(282) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band 2, page 295, for the text of this letter, dated : Vienna, 6 October 1894 ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » .

(283) For Bruckner's own account of the performance (and his recollection of Karl Waldeck's criticism of the original « Et incarnatus est ») during his penultimate University lecture, on 5 November, see : Göllicherich-Auer IV/3, page 444f. See, also : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , page 114, for Waldeck's own recollection of his criticism ; and : Stephen Johnson. « Bruckner Remembered » , Faber and Faber, London (1998) , page 109, for an English translation.

(284) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) Band 2, page 303, for this letter, dated : Vienna, 14 April 1895. The original has been lost ; it was 1st published in : Max Auer. « Anton Bruckner Briefe » , page 283f.

(285) See : Göllicherich-Auer IV/3, page 544.

(286) The full account of the re-discovery and purchase is related in : Robert Haas. « Die Originalpartitur von Bruckners Messe in F-Moll » , in : « Der Auftakt » , Nr. 4 (1924) , page 106.

(287) See : « Harrandt - Schneider Anton Bruckner Briefe » (HSABB) , Band I, page 18, for the text of this letter ; the original is in the « Österreichische Nationalbibliothek » .

(288) Göllicherich-Auer III/1, page 56.

(289) Preface to : « Lieder für Gesang und Klavier » , edited by Angela Pachovsky, in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1 (Vienna, 1997) , vii.

(290) This 1st edition, edited by Max Marschalk, was printed as a supplement to « Die Musik » , Nr. 1/17 (1902) , page 1591ff. See : Göllicherich-Auer III/1, pages 56-59 ; and : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 262f. A fac-simile of the autograph is printed in : Göllicherich-Auer III/2, pages 183-188. There is a modern edition of the song, in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, pages 3-11. This volume also contains a critical report, page 33ff. , and a fac-simile of the autograph, pages 44-48.

(291) According to : Göllicherich-Auer III/1, page 57, this version also appeared in print, in Linz. There is no reference to his arrangement, however, in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1.

(292) There is no autograph extant, only 2 copy scores : one in Saint-Florian, and the other in the « Österreichische Nationalbibliothek » ; the 1st of these has an autograph dedication to Helene Hofmann. See, also : Göllicherich-Auer III/1, pages 511ff. ; Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 299 and 324 ; and : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, vii and page 39f. The song was 1st published by Ludwig Döblinger, in Vienna, in 1898. There is a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, pages 23-27. The name « Hoffmann » , sometimes abbreviated to « Hoff » , appears frequently on pages in the « Brieftaschen für

das Jahr 1860 » , indicating lessons given to Helene and / or Pauline Hoffmann.

(293) There is no autograph of « Mein Herz und deine Stimme » extant, only 3 copy scores : 1 in private ownership ; and 2 in the « Österreichische Nationalbibliothek » (Mus.Hs.19.783 and Mus.Hs.19.784) . See : Göllerich-Auer III/1, page 514 ; Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 299f. ; and : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, vii and page 37ff. The song is printed in : Göllerich-Auer III/2, pages 144-150. There is also a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, pages 18-22.

(294) Again, there is no autograph of « Herbstkummer » extant, but a copy score in the « Österreichische Nationalbibliothek » (Mus.Hs.19.781) has a note on the title page indicating that it was copied, in 1891, from another copy dated : 4 October 1867. See : Göllerich-Auer III/1, page 515 ; Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 291 ; and « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, vii and page 35ff. The work is printed in : Göllerich-Auer III/2, pages 152-157. There is also a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, pages 12-17.

(295) Brief descriptions of these 12 songs, including musical incipits, can be found in the Appendix to : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XXIII/1, pages 49-52.

(296) See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 75, for a discussion of the manuscript paper, the shape of the treble clef, and a comparison with one of the exercises in the « Kitzler Studienbuch » ; also, page 272. For further discussion, see : Göllerich-Auer III/1, page 43 ; « Anton Bruckner Werke für Klavier zu zwei Händen » , edited by Walburga Litschauer, in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, Vienna (1988-2000) , foreword and « Revisionsbericht » , page 37 ; and Litschauer. « Bruckner und das romantische Klavierstück » , in : « Bruckner-Symposion Linz 1987 » , Linz (1989) , page 109. There is a fac-simile of the autograph in : Göllerich-Auer III/2, page 182. There is also a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, page 12.

(297) Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 157 ; see, also page 275f. For further discussion, see : Göllerich-Auer III, page 215 ; « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, foreword and « Revisionsbericht » , pages 37ff. ; and Walburga Litschauer. Opus citatum, page 109. There are fac-similes of the autograph in : Göllerich-Auer III/2, page 217f. , and of a sketch of bars 1 to 44, in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, page 38. There is also a modern edition in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, page 13f.

(298) See : Walburga Litschauer, Opus citatum ; and : Othmar Wessely. « Bruckners Mendelssohn-Kenntnis » , in : « Bruckner-Studien » , Vienna (1975) , page 109.

(299) See Göllicher-Auer III/1, pages 215-220, for a fuller account.

(300) See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 100 ; « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, foreword and « Revisionsbericht » , pages 41-44 ; and Walburga Litschauer. Opus citatum, page 110, for further details. The piece is printed in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, pages 29-39.

(301) Paul Hawkshaw in « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 297f. , describes it as 2 separate fantasias, but see : Göllicher-Auer III/1, pages 506ff. ; « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, foreword and « Revisionsbericht » , page 39f. ; and : Walburga Litschauer. Opus citatum, page 109. There is a fac-simile in : Göllicher-Auer III/2, pages 245-249. The piece is printed in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, pages 15-20.

(302) Göllicher-Auer III/1, page 504f.

(303) In his foreword to the 1st edition of the piece (Ludwig Döblinger, Vienna 1900) , August Stradal did not question Bruckner's no doubt faulty memory and surmised that it was written at the beginning of the Linz period. If this is the 2nd of the 2 pieces written for Alexandrine Soika, however, it belongs to 1868. For further discussion, see : Göllicher-Auer III/1, pages 508-511 ; Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 300 ; « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, foreword and « Revisionsbericht » , page 40f. ; and : Walburga Litschauer. Opus citatum, page 109f. The piece is printed in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/2, pages 21-24.

(304) Ferdinand Kerschbaum (1838-1901) was the brother of Karl Kerschbaum, one of Bruckner's Linz associates. For further information about Kerschbaum, see : Hermann Zappe. « Anton Bruckner, die Familie Zappe und die Musik » , in : « Bruckner Jahrbuch 1982-1983 » , Linz (1984) , page 151. The fugue, almost certainly one of the compositions which Bruckner submitted to the examination panel in Vienna, later in the month, is discussed in : Göllicher-Auer III/1, page 121f. , Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 128-133 ; and in the foreword of « Werke für Orgel » , edited by Erwin Horn, in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/6, Vienna (1999) , vii. There is a fac-simile of the autograph (Mus.Hs.3167 in the « Österreichische Nationalbibliothek ») , in : Göllicher-Auer III/2, page 189f. ; and of part of the autograph, in : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 126 ; see, also : *ibid.* , page 266. The work was 1st published in : « Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte » , between pages 88 and 90. Other editions include : « Anton Bruckner Orgelwerke » , edited by Hans Haselböck, Ludwig Döblinger, Vienna / Munich (1970) , pages 14ff. ; and : «

Anton Bruckner *Sämtliche Werke* » (ABSW) XII/6, edited by Erwin Horn, pages 9-15 (fair copy, transcription of the sketch, and the exposition with alternative counter-subjects) . See, also : Erwin Horn. « Zwischen Interpretation und Improvisation. Anton Bruckner als Organist » , in : « Bruckner-Symposium Linz 1995 » , Linz (1997) , page 129f. ; idem. « Anton Bruckner - Genie an der Orgel » , in : « Bruckner Jahrbuch 1994-1995-1996 » , Linz (1997) , pages 211-222 ; idem. « Die Orgelstücke Bruckners' » , in : « Bruckner-Tagung Wien 1999 Bericht » , Vienna (2000) , pages 21-34.

(305) The 4 movements and alternative Finale (folios 83r - 103v, in the « Kitzler Studienbuch ») were completed on 15 August 1862. See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 88, 255 and 270, for precise dating. The work, together with a short preface and copious « Revisionsbericht » , was 1st published as : « Anton Bruckner *Sämtliche Werke* » (ABSW) XIII/1, edited by Leopold Nowak, Vienna (1956) . The alternative Rondo finale was published as « Anton Bruckner *Sämtliche Werke* » (ABSW) XIII/1 « Separatdruck » , edited by Leopold Nowak, Vienna (1985) . The 1st known performance was given by the Kœckert Quartet in Berlin, on 15 February 1951.

(306) See : Göllerich-Auer I, page 106ff. , for August Göllerich's discussion of the piece ; and page 104f. , for a facsimile of the autograph (Mus.Hs.3159 in the « Österreichische Nationalbibliothek ») . See : Göllerich-Auer II/1, page 231f. and III/1, page 357f. , for a discussion of the fair copy (Mus.Hs.2121 in the « Österreichische Nationalbibliothek ») ; also : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 156f. and 287. For a modern edition of the piece, including preface and critical commentary, see : « Abendklänge für Violine und Klavier » , edited by Walburga Litschauer, in : « Anton Bruckner *Sämtliche Werke* » (ABSW) XII/7, Vienna (1995) .

(307) See : HAMS, pages 13 (footnote No. 4) and 302. The work is also discussed in : Göllerich-Auer III/1, page 144f. , and there is a piano arrangement in : Göllerich-Auer III/2, pages 21-25. Max Auer, however, 1st cast doubts on the authenticity of the March in his « Anton Bruckner » , Vienna (1947) , page 132, footnote No. 1 ; and Werner Probst identified it as Kéler Béla's « Mazzuchelli-Marsch » , Opus 22 (1857) , in his article entitled : « Der " Apollomarsch " - wirklich von Bruckner ? » , in : « Österreichische Blasmusik » , Nr. 32 (1984) . It was 1st published as an Appendix to the edition of the March in E-flat major, edited by Rüdiger Bornhöft, in : « Anton Bruckner *Sämtliche Werke* » (ABSW) XII/8, Vienna (1996) .

(308) The works are discussed in : Göllerich-Auer III/1, pages 145-151. There is a piano arrangement of the March in : Göllerich-Auer III/2, pages 29-32, but the 3 Orchestral Pieces are published in full-score in : Göllerich-Auer III/2, pages 33-60. They were subsequently published together with the March, edited by Alfred Orel, as a « Sonderdruck aus dem 11. Band » of the 1st complete edition, Vienna (1934) , and, more recently, edited by Hans Jancik and Rüdiger Bornhöft, as : « Vier Orchesterstücke » , in : « Anton Bruckner *Sämtliche Werke* » (ABSW) XII/4, Vienna (1996) . The autograph sketches and score of the March occupy folios 126r - 133r, and the autograph score of the 3 Orchestral Pieces occupies folios 133v - 143v of the « Kitzler Studienbuch » . See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms

International, Ann Arbor (1984) , pages 167 and 270ff. ; and the Preface and Revision Report to : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/4. According to Renate Grasberger, in : « Werkverzeichnis von Anton Bruckner » , page 106, the 1st performance of all 4 pieces was conducted by Franz Moißl in Klosterneuburg, on 12 October 1924.

(309) These autograph sketches, folios 144r - 151r of the « Kitzler Studienbuch » , are owned privately. There is an autograph score with entries by Otto Kitzler and Göllerich-Auer in Kremsmünster (KR C56.5) and a copy in the « Stadt- und Landesbibliothek » , Vienna. For further information, see : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 167 and 272f. The work is also discussed in : Göllerich-Auer III/1, pages 156-165. The Overture was 1st published by Universal-Edition (U.E. 6570) , edited by Alfred Orel, Vienna (1921) - in conjunction with the study entitled « Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners » (U.E. 6570a) . Other editions include a study score, edited by Josef Venantius von Wöb (U.E. 7048, in 1921) , a miniature score, edited by Arthur D. Walker (Ernst Eulenburg, 6488, in 1969) , and a study score (including Preface and Revision Report) , edited by Hans Jancik and Rüdiger Bornhöft, in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/5, Vienna (1996) . The 1st known performance of the work was conducted by Franz Moißl in Klosterneuburg, on 8 September 1921.

(310) These autograph sketches, folios 152r - 159v, and continuity drafts, folios 160r - 163v in the « Kitzler Studienbuch » , are in private possession in Munich. There is an autograph score with entries by Otto Kitzler, in Kremsmünster, and a copy score with autograph entries in the « Stadt- und Landesbibliothek » , Vienna. For further information, see : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 167ff. and 274ff. The Symphony is also discussed in : Göllerich-Auer III/1, pages 170-190, and in the foreword to the Symphony in F minor, edited by Leopold Nowak, in : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) X, Vienna (1973) , as well as : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) X, « Revisionsbericht » , edited by Leopold Nowak, Vienna (1982) . A score of the Andante movement only, edited by Cyrill Hynais, was published by Universal-Edition, Vienna (U.E. 5255) , in 1913. There is a piano score of the entire work, edited by Cyrill Hynais and Max Auer, in : Göllerich-Auer III/2, pages 61-124. See, also : Wolfgang Grandjean. « Anton Bruckners frühe Scherzi » , in : « Bruckner Jahrbuch 1994-1995-1996 » , Linz (1997) , pages 47-66.

(311) Letter dated : Linz, 1 September 1863. See earlier and footnote No. 88.

(312) According to a report in the « Linzer Zeitung » , Nr. 236, on 8 October 1863, page 1001, and Bruckner's letter to Rudolf Weinwurm, dated : 8 October 1863. See : Elisabeth Maier, « Anton Bruckner Dokumente und Studien » , Nr. 15, « Dokumente » , page 219 ; also earlier in this chapter and footnote No. 89.

(313) « Neue Freie Presse » , Nr. 17, on 3 November 1913, page 671 - page 1/c in the « Music » section.

(314) Review in the morning edition of the Berlin paper « Vorwärts » , on 26 February 1925, page 2.

(315) It has now been firmly established that Symphony No. « 0 » in D minor (**WAB 100**) belongs entirely to the

year 1869. The view prevailing until about 30 years ago (see, for instance, Leopold Nowak's foreword to : « Anton Bruckner Sämtliche Werke » , Nr. 11) was that it was conceived between October 1863 and May 1864, and revised in 1869. It will be discussed in the next Chapter.

(316) The work is dated : Linz, 12 August 1865. Both the autograph score (Mus.Hs.3168) and a copy of the score made by Franz Schimatschek and signed by Bruckner (Mus.Hs.6027) are in the « Österreichische Nationalbibliothek » . See : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , page 281f. , for further information. The work is discussed briefly in : Göllerich-Auer III/1, page 322, and is printed in : Göllerich-Auer III/2 (piano score only, page 26ff. ; fac-simile of the autograph, pages 225-233) ; and, in « Anton Bruckner Sämtliche Werke » (ABSW) XII/8, edited by Rüdiger Bornhöft, Vienna (1996) .

(317) Letters dated : Linz, 29 January 1865, 27 January 1866 and 25 March 1866, respectively. See earlier and footnotes Nos. 100, 105 and 106.

(318) See earlier and footnotes Nos 159-160. Source material, including the autograph score, autograph score fragments and sketches (Mus.Hs.40.400) , other autograph sketches (Mus.Hs.6012) , an autograph score fragment (Mus.Hs.6019) and Franz Schimatschek's copy of the score with Bruckner's insertions (Mus.Hs.3190) is in the « Österreichische Nationalbibliothek » . An earlier version of the Adagio was composed in the latter part of 1865, and the definitive version was written between the end of January and the middle of April 1866. Max Auer's piano reduction of the earlier version is printed in : Göllerich-Auer III/2, pages 125-135. The 2 versions are essentially different, although the same material is used. Mus.Hs.6012 is the continuity draft of the 1st version of the Scherzo and Trio, composed between March and May 1865, and Mus.Hs.6019 is the autograph score bi-folio of the same Scherzo. There is a fac-simile of the former, dated : 10 March 1865, in : Göllerich-Auer III/2, pages 234-237, and Max Auer's piano score of the latter in : Göllerich-Auer III/2, page 136ff. The 2nd Scherzo (mentioned by Bruckner in his letter to Rudolf Weinwurm) was probably begun at the end of 1865 and was completed on 23 January, 1866. The original Trio was retained. See, also : Paul Hawkshaw. « The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works : A Study of his Working Methods from 1856 to 1868 » , University Microfilms International, Ann Arbor (1984) , pages 255 and 282-287 ; and 3 articles by Wolfgang Grandjean : « Konzeptionen des langsamen Satzes. Zum Adagio von Anton Bruckners Erster Symphonie » , in : « Bruckner Jahrbuch 1991-1992-1993 » , Linz (1995) , pages 13-24 - « Zur Aufführung der ergänzten Urfassung des Adagio und des ursprünglichen Scherzo der Ersten Symphonie von Anton Bruckner » , in : « Internationale Bruckner-Gesellschaft Mitteilungsblatt » , Nr. 41 (1993) , pages 34-37 - and : « Anton Bruckners frühe Scherzi » , in : « Bruckner Jahrbuch 1994-1995-1996 » , Linz (1997) , pages 47-66.