

DU MÊME AUTEUR

Les Grands Chefs d'orchestre du xx^e siècle, Buchet/Chastel, 2013

Au cœur de l'orchestre, Fayard, 2012, Pluriel, 2015

Richard Strauss, mode d'emploi, Premières Loges, 2007

Wagner, mode d'emploi, Premières Loges, 2002

LE PHILHARMONIQUE DE VIENNE
BIOGRAPHIE D'UN ORCHESTRE

CHRISTIAN MERLIN

LE PHILHARMONIQUE
DE VIENNE
BIOGRAPHIE
D'UN ORCHESTRE

BUCHET • CHASTEL

© Libella,
ISBN 978-2-283-02984-8

*À la mémoire de mon grand-père Charles Bernard,
qui n'a jamais su exactement s'il était
avant tout roumain, juif ou autrichien,
et qui, originaire de Bucovine, se disait
« Bukowiener » à défaut de « Wiener »...*

INTRODUCTION

L'Orchestre Philharmonique de Vienne fascine au-delà du cercle des mélomanes avertis. Ce n'est pas seulement dû au fait que, avec le Concert du nouvel an¹, il s'agit de l'orchestre classique le plus médiatisé. Cela s'explique aussi par les fantasmes que ne manque pas de susciter cette communauté artistique et humaine au fonctionnement très particulier, que beaucoup assimilent à une société secrète. Il existe somme toute assez peu d'ouvrages sur l'Orchestre Philharmonique de Vienne. La plupart sont déjà anciens et souffrent d'une tendance hagiographique prononcée, voire d'un certain flou pas toujours artistique, sans parler d'une complaisance ou d'un silence coupable envers les sujets qui fâchent : dans ses mémoires, l'ancien premier violon Walter Barylli évoque la chance qui fut la sienne de pouvoir intégrer l'orchestre très jeune, plusieurs postes s'étant libérés en 1938, sans un mot sur les raisons pour lesquelles ces postes se sont retrouvés soudain vacants... C'est en

1. Regardé chaque 1^{er} janvier par cinquante millions de téléspectateurs dans plus de quatre-vingt-dix pays.

1992 que parut la plus grande somme publiée jusque-là et depuis : *Démocratie des rois*, l'ouvrage de Clemens Hellsberg, alors archiviste du Philharmonique, dont il allait devenir quelques années plus tard le président, reposait sur l'exploitation des archives de l'orchestre, permettant d'y jeter un regard de l'intérieur. Tout en étant le premier à œuvrer pour le devoir de mémoire, rendant enfin justice aux Philharmoniker victimes du nazisme.

Se pose dès lors inévitablement la question : pourquoi un ouvrage de plus, alors que l'essentiel est connu ? C'est qu'il reste un travail qui n'a jamais été effectué. Comme la grande majorité des histoires d'orchestres, les études sur le Philharmonique de Vienne optent à peu près toutes pour le même angle : elles partent des chefs qui se sont succédé à la tête de l'orchestre, du répertoire et de la dimension institutionnelle. Jamais des musiciens. Même la magistrale histoire de la Société des concerts du conservatoire par Kern Holoman, un modèle du genre, ne donne la liste des membres de l'orchestre qu'en annexe, comme pour s'en débarrasser, et sans l'exploiter. Notre conviction selon laquelle un orchestre n'existe que par ses membres nous avait déjà conduit à écrire notre ouvrage *Au cœur de l'orchestre*. Il était temps de l'appliquer à une formation en particulier, et pas n'importe laquelle. Nous nous sommes fixé pour objectif d'inverser la perspective, et de prendre pour point de départ l'histoire, non de l'orchestre comme entité abstraite, mais de ses musiciens. Cette démarche est confortée par la terminologie allemande : contrairement au français ou à l'anglais, on ne

dit pas « das Wiener Philharmonische Orchester » mais « die Wiener Philharmoniker », formule intraduisible autrement que par un néologisme peu heureux (« les Philharmonistes de Vienne »), désignant un ensemble d'individualités et non une structure globale. La méthode se justifie encore plus dans le cas précis de cet orchestre, qui s'est constitué dès sa création sur un modèle associatif, indépendant et autogéré.

Les historiens appellent prosopographie la biographie collective d'une communauté à travers les biographies individuelles de ses membres. Optant pour cette démarche, nous avons commencé par établir la liste des membres de l'orchestre depuis sa création en 1842, avec une fiche individuelle pour chacun : curieusement, personne ne s'y était encore attelé en Autriche, il fallait que ce fût un Français ! « Il doit être fou », déclara un archiviste viennois en entendant parler de notre projet : sans doute y a-t-il un peu de vrai... À partir de cette base de données, nous avons établi une généalogie des Wiener Philharmoniker, non seulement au sens familial, mais aussi en ce qui concerne les successions à chaque pupitre. Ce travail nécessita quatre ans de recherches dans les archives. Il s'avéra vite que les archives de l'Orchestre Philharmonique ne suffiraient pas. Ainsi, les registres et listes de membres n'y mentionnent aucun poste hiérarchique : seul l'instrument figure, on ne sait qui est « alto solo », « deuxième clarinette » ou « troisième cor », et l'on n'y fait pas de différence entre timbaliers et percussionnistes. La raison en est simple : au sein des Wiener Philharmoniker, tout le monde est égal. En revanche, si

positions hiérarchiques il y a, c'est au sein de l'Orchestre de l'Opéra de Vienne que celles-ci sont attribuées. Car il faut rappeler ici que Philharmonique de Vienne et Orchestre de l'Opéra sont une seule et même phalange, avec deux statuts différents. L'Orchestre de l'Opéra de Vienne est composé de salariés de l'État autrichien, ayant pour obligation de jouer tous les soirs dans la fosse de l'Opéra. Parallèlement, ses musiciens se constituent en association de droit privé sous le nom d'Orchestre Philharmonique de Vienne, afin de donner des concerts symphoniques : ils ne sont pas payés au mois mais se partagent les recettes. La condition préalable pour être membre du Philharmonique est donc d'intégrer l'Orchestre de l'Opéra. Or, c'est à l'Opéra que sont attribuées les fonctions hiérarchiques, qu'est fixé l'effectif budgétaire et que sont organisés les concours de recrutement. Nous avons donc tenté d'accéder aux contrats, comptes rendus de concours de recrutement et feuilles de présence, seules à permettre de savoir qui est qui.

Avant d'en faire un livre, nous avons présenté notre travail sous forme universitaire, et l'avons soutenu à la Sorbonne en décembre 2014, sous le parrainage de Jean-Pierre Bartoli. L'objectif était d'esquisser une nouvelle méthode, sans laquelle l'histoire d'un orchestre nous semble incomplète, dans l'espoir qu'elle fera des émules et sera perfectionnée par d'autres. Nous éditons à part le listing des membres, sous forme électronique¹, ce qui per-

1. Ce fichier est téléchargeable sur le site des éditions Buchet/Chastel : www.buchetchastel.fr

mettra de le mettre à jour en permanence : à la fois pour compléter des notices lacunaires, et pour tenir compte des tout derniers départs ou arrivées. Effet pervers de cette méthode du registre : elle risque de réduire la communauté orchestrale à une juxtaposition d'individus, sans rendre compte de sa dimension collective. Ce n'est pas un hasard si l'un des synonymes allemands les plus fréquents pour le substantif « Orchester » est « Klangkörper », corps sonore. Or, ce corps sonore est aussi un corps social, pourvu non seulement d'une organisation interne aux ramifications complexes, d'une hiérarchie, mais aussi d'une mémoire collective, voire d'une identité collective.

Le sociologue Maurice Halbwachs a travaillé entre 1932 et 1944 à son ouvrage *La Mémoire collective*, interrompu par sa déportation et sa mort à Buchenwald en 1945. Parmi les exemples de mémoire collective qu'il passe en revue, Halbwachs s'arrête dans un opuscule séparé sur le cas des musiciens d'orchestre. Il montre qu'il existe une interaction permanente entre mémoire individuelle et mémoire collective, comme un jeu d'aller-retour permanent. Ainsi étudie-t-il la façon dont s'unifie la pluralité des mémoires individuelles, par exemple au sein d'une mémoire nationale, et se met à considérer comme immuable ce qui est en réalité fluctuant au cours de l'histoire. Halbwachs y fait la différence entre la mémoire collective de la société et celle d'un groupe spécifique. Il prend pour exemple la *Chevauchée des Walkyries*, que la mémoire sociale a durablement tendance à associer à sa récupération par les nazis, tandis que le groupe d'experts constitué par les musiciens

est capable de dépasser cette interprétation réductrice. Il mène aussi une réflexion sur la nature même de la mémoire musicale : chez les musiciens la mémoire repose sur le son et non sur la signification, puisqu'elle ne passe pas par le mot, contrairement au théâtre. Nous interrogerons cette notion de mémoire du son, essentielle dans un orchestre qui revendique une spécificité sonore immémoriale. Notion inséparable de celle de transmission, qui fait que certaines pratiques séculaires se perpétuent d'une génération à l'autre : cela se fait par le passage de témoin entre anciens et nouveaux musiciens, quand la pyramide des âges le permet, mais aussi à travers les éditions utilisées, puisque l'on joue le plus souvent sur des partitions en possession de l'orchestre depuis très longtemps, sur lesquelles se sont accumulées les annotations. Ainsi, les parties de cor d'*Elektra* en usage à l'Opéra de Vienne comportent encore des indications notées du vivant de Strauss.

Tout aussi importante, quoique idéologiquement encore plus délicate, est celle d'identité collective. Cette revendication est au centre de toutes les préoccupations de cet orchestre. En 1947, Alexander Wunderer, grand hautbois solo des Wiener Philharmoniker, écrivait : « Nous sommes les descendants de ceux qui ont reçu leur éducation artistique de Beethoven. C'est en pensant au son de notre orchestre que Brahms et Bruckner ont écrit leurs symphonies. » Quant au violoncelliste Friedrich Dolezal, il soutenait en 1990 : « La raison de l'unité du style viennois des cordes semble donc véritablement résider dans l'inconscient. On ne joue pas viennois, on l'est. » Voilà deux

conceptions de l'identité collective qui sont à la fois complémentaires et éloignées : le premier parle d'un héritage, sans expliquer comment il se transmet (enseignement ? mimétisme ? sang ?), l'autre d'un état d'esprit lié au génie du lieu et à l'âme d'une nation, que l'on suppose inné.

Dans un cas comme dans l'autre, il ne faut pas prendre la notion d'identité pour argent comptant, mais comprendre comment elle se construit. En l'occurrence, il s'agit de revendiquer un caractère unique par rapport à tous les autres orchestres : le Philharmonique de Vienne descendrait en ligne directe de Beethoven, Brahms et Bruckner, et maintiendrait vivante une manière de jouer inimitable. Cette revendication s'affirme avec plus de force aux périodes où elle se sent menacée. La menace serait aujourd'hui celle de la mondialisation, de l'uniformisation du son, de l'internationalisation du répertoire et de la qualité ascendante des orchestres concurrents. Car selon le sociologue Guy Michaud, « l'identité collective est subjectivement vécue et perçue par les membres du groupe, elle résulte de la conscience d'appartenance du groupe, elle se définit d'abord par l'opposition à l'autre (en général), et comme différente des autres (groupes) [...] ». De fait, à intervalles réguliers, les Philharmoniker sont confrontés à la question de faire ou non évoluer leur style de jeu pour s'adapter à leur époque. La crainte est alors clairement de perdre leur âme. Tout en se référant à une tradition tenue pour immuable, alors qu'elle n'a fait qu'évoluer au cours de son histoire.

J'en suis arrivé à la conviction que le Philharmonique de Vienne était à l'origine une communauté pluriculturelle et multiethnique, qui est parvenue à l'intégration des différentes composantes de l'Empire habsbourgeois en faisant abstraction de leur origine. Avec le temps et la montée des nationalismes s'est imposée une conception étroite et chauvine de l'identité viennoise. Ces dernières années nous semblent revenir à un modèle intégratif qui renoue avec l'époque des fondateurs. Notre fil conducteur sera l'évolution de l'effectif de l'orchestre, tant en termes quantitatifs que sur le plan des hommes. À quelques rares exceptions près, on constate une augmentation régulière du nombre de membres, avec certains pics non négligeables, notamment en 1869, 1922 et 1964 où l'orchestre s'enrichit d'une vingtaine de postes nouvellement créés. À d'autres époques, il s'agit de combler les vides laissés par des départs massifs : c'est le cas après la Première Guerre mondiale et surtout au moment de l'Anschluss en 1938, où l'épuration des éléments déclarés indésirables par la législation nazie rendra vacants des postes qui n'auraient pas dû l'être. Parfois encore, dans les années 1900 ou 1930, l'accent est mis sur le renouvellement des musiciens occupant des postes-clés, afin d'améliorer une qualité instrumentale jugée insuffisante. Tout au long de l'histoire de l'orchestre se posera, avec plus ou moins de diplomatie et de concorde, cette question de l'adéquation entre un fonctionnement faisant de l'ancienneté un critère essentiel et le niveau de performance que l'on attend d'un orchestre d'excellence.

Les grandes impulsions données à l'évolution de l'effectif sont avant tout l'initiative de l'Opéra, dont il s'agit d'accompagner les besoins en termes de répertoire et de cadence d'alternance des spectacles : le lecteur aura donc plus d'une fois l'impression de lire l'histoire de l'Orchestre de l'Opéra de Vienne plus encore que celle du Philharmonique de Vienne. Le destin de ce dernier est inextricablement lié à celui de l'Opéra : plus on joue dans la fosse, plus les besoins en effectifs des Philharmoniker se font sentir, à plus forte raison quand le nombre de concerts augmente en même temps que la charge de travail au théâtre. On constatera aussi, à chaque agrandissement de l'Orchestre de l'Opéra, la difficulté pour les Philharmoniker d'accepter les nouveaux venus au sein de leur association : leur fonctionnement reposant sur le partage des recettes entre sociétaires, la somme allouée à chacun diminue à mesure que l'on est plus nombreux... Pour être une société démocratique, les Philharmoniker n'en sont pas philanthropes pour autant, et l'aspect financier joue souvent un rôle central dans leurs choix.

Outre le fait qu'elle nous renseigne sur l'évolution du modèle orchestral, la petite histoire de la succession des musiciens recoupe sans cesse la grande histoire. Celle de l'Empire austro-hongrois d'abord. L'étude du recrutement conduit à s'interroger sur la réalité de la notion d'identité viennoise, construction aux ramifications pour le moins complexes, comme l'a si bien montré Gerald Stieg, dont les réflexions nous ont énormément guidé. Nous avons tenté d'intégrer ce que nous savions des origines de chaque

musicien pour vérifier si l'évolution du recrutement suivait certaines lignes de force en termes nationaux. C'est une tâche particulièrement malaisée à l'époque de la double monarchie habsbourgeoise. Ne serait-ce que parce que avant l'éveil des nationalités à la fin du XIX^e siècle, le fait qu'un musicien vienne de Bohême, Moravie ou Hongrie ne semble pas déterminant : il est d'abord considéré comme ressortissant de l'Empire autrichien. Mais aussi parce que nous ne disposons pas toujours de critères fiables. Le nom de famille ne saurait toujours suffire à identifier l'appartenance à un peuple, tant il est vrai que nombre de Viennois installés depuis des générations portent un nom tchèque, de même que nombre de Moldaves ou Galiciens ont germanisé leur nom. Quant au lieu de naissance, il n'est pas davantage déterminant : le fait d'être né en Bohême ne signifie pas, tant s'en faut, que l'on doive être considéré comme Tchèque, de nombreux Allemands s'y étant enracinés. De quoi alimenter le questionnement sur ce que recouvre exactement l'identité viennoise, merveilleuse illustration de ce que le philosophe Étienne Balibar appelle une « ethnicité fictive ».

La grande histoire s'invite aussi lors de la Première Guerre mondiale et du démantèlement de l'empire, lors du régime austro-fasciste de 1934, et bien entendu à partir de l'Anschluss et à l'époque nazie, dont les conséquences sur l'orchestre sont radicales en termes humains, mais aussi culturels, posant avec une acuité nouvelle la question du positionnement des musiciens autrichiens par rapport à l'Allemagne, ce « voisin ennemi-ami ». Nous étions à

Vienne lors de la polémique lancée en décembre 2012 sur son blog par le député vert au Parlement autrichien Harald Walser. Le reproche fait alors à l'orchestre d'avoir occulté son passé nazi était en partie pertinent, en partie injuste. Pertinent car l'Autriche a été infiniment plus timide que l'Allemagne en matière de dénazification, préférant refouler les questions épineuses et se poser en victime plus qu'en complice. Injuste car en s'attaquant à Clemens Hellsberg, on se trompait de cible, s'agissant de celui qui avait été le premier à consacrer un chapitre entier de son ouvrage de 1992 aux Philharmoniker victimes de la Shoah. En revanche, cette polémique eut deux conséquences positives. La découverte, dans les caves de l'Opéra, de documents relatifs à l'histoire de l'orchestre pendant la Seconde Guerre mondiale, dont on n'a toujours pas compris à ce jour comment on a pu passer à côté pendant toutes ces années. Et la nomination d'une commission d'historiens réunis autour d'Oliver Rathkolb, grand spécialiste de cette période, chargé de faire la lumière sur le Philharmonique de Vienne à l'époque nazie. Et surtout, en tant que Français, on s'est pris à rêver en séjournant dans un pays où un orchestre classique pouvait faire l'objet de débats au Parlement national...

La composition de l'orchestre se complique encore s'agissant de la population juive, les juifs n'étant considérés ni comme une nation à part entière, ni comme tchèques, hongrois ou bucoviniens : on rappellera la position de Kafka se sentant étranger partout, allemand aux yeux des Tchèques, juif aux yeux des Allemands. Nous sommes

conscient du caractère hautement discutable de la démarche consistant à classer les individus selon leur appartenance religieuse ou ethnique, mais il nous a paru important de tenter de déterminer, en tout cas jusqu'en 1945, la proportion de musiciens juifs au sein du Philharmonique de Vienne : non pour définir un quelconque style de jeu imputable aux gènes, que nous récusons, mais pour examiner l'évolution de leur place au sein de la culture viennoise, jusqu'à leur violente exclusion en 1938. Nous n'avons pu effectuer un travail systématique, mais nous avons procédé à des recoupements grâce à l'Index des juifs de Vienne et au relevé des conversions. Nos statistiques concernant la proportion de juifs, Bohémiens, Hongrois et autres populations de Trans- et de Cisleithanie sont nécessairement approximatives, mais au moins donnent-elles un ordre de grandeur, en attendant qu'un chercheur se lance dans une enquête systématique.

Elles permettent notamment de réfléchir sur la notion même de style viennois, autre construction mentale qu'il convient d'interroger. Notre approche généalogique doit justement permettre de soumettre à examen les notions d'héritage et de transmission : à travers les successions, souvent familiales, mais aussi à travers l'enseignement. À partir de ces données, mais aussi de débats esthétiques tenus lors des réunions du Philharmonique, et à la lumière des rapports parfois houleux avec certains chefs, on tentera de démêler ce qui relève du mythe et de la réalité quand on parle d'école ou de style viennois... Vaste programme !

PREMIÈRE PARTIE
L'EMPIRE

1842

LES PREMIERS PHILHARMONIKER

En cette première moitié du XIX^e siècle, les seules phalanges professionnelles rémunérées à Vienne étaient les orchestres attachés à un théâtre et la Hofmusikkapelle¹, outre quelques rares survivances d'orchestres attachés à une maison aristocratique. Aucun de ces orchestres ne produisait lui-même ses concerts : ils étaient engagés au

1. Hofmusikkapelle : Chapelle musicale de la Cour, transférée à Vienne en 1498 par le futur empereur Maximilien I^{er}, alors archiduc d'Autriche. La Hofmusikkapelle avait pour fonction, du temps de l'empire, de jouer tous les dimanches à l'office dans la chapelle du palais impérial. Les 43 musiciens que comporte l'orchestre de la Hofkapelle sont désignés par cooptation parmi les membres de l'Orchestre de l'Opéra de la Cour, et donc du Philharmonique de Vienne : l'effectif est de 2 Konzertmeister, 6 violons I, 6 violons II, 3 altos, 4 violoncelles, 3 contrebasses, 1 flûte, 3 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 3 cors, 4 trompettes, 3 trombones et 2 timbaliers. Être membre de la Hofmusikkapelle était un honneur (et une source de revenus !) très recherché, qui passait d'abord par une phase d'attente où l'on était « aspirant » (Expektant). Les membres de la HMK, qu'une voiture attelée venait chercher à leur domicile pour les conduire au palais impérial en grand uniforme, formaient une aristocratie particulière au sein même des Philharmoniker. Cette tradition s'est maintenue après l'instauration de la république : aujourd'hui encore, la Hofmusikkapelle joue à la messe du dimanche matin à la Hofburg, avec les Petits Chanteurs de Vienne pour la partie chorale.

cas par cas. C'est ainsi que Beethoven a recruté l'Orchestre de l'Opéra de la Cour pour la création de sa *Symphonie n° 1* le 2 avril 1800 au Burgtheater, et celui du Theater an der Wien pour celle des *Symphonies n° 5* et *6* le 22 décembre 1808. Pour la première audition de la *9^e Symphonie*, il disposait de l'Orchestre de l'Opéra, mais en estimant l'effectif insuffisant, il le renforça avec des membres de la Société des amis de la musique (Gesellschaft der Musikfreunde). Rappelons que cette dernière, fondée en 1812, était le principal pourvoyeur de concerts à Vienne, mais se composait essentiellement de musiciens amateurs, éventuellement encadrés par des professionnels aux premiers pupitres. La première tentative de créer une société de concerts symphoniques professionnels à Vienne remonte à 1833, avec le « *Künstlerverein* » fondé par le compositeur Franz Lachner, alors Kapellmeister de l'Opéra de la Cour sis au Kärntnertortheater (Théâtre de la porte de Carinthie). Son idée de donner quatre concerts d'abonnement avec l'Orchestre de l'Opéra dans la grande Redoutensaal est la première véritable préfiguration du Philharmonique de Vienne, mais elle fut sans lendemain.

Lachner ayant fait faillite, l'impulsion décisive vint finalement du compositeur Otto Nicolai en 1842 : assez ironiquement, c'est à un Prussien que l'on doit la fondation de ce qui incarne la quintessence de la culture autrichienne. Brillant chef d'orchestre, le futur compositeur des *Joyeuses Commères de Windsor* fut appelé par le gérant Carlo Balochino au poste de premier Kapellmeister de l'Opéra de la Cour de Vienne en 1841. Constatant

l'absence d'orchestre symphonique professionnel permanent à Vienne, il eut l'idée de transformer l'Orchestre de l'Opéra dont il était le chef en un orchestre de concert. La plupart des fondamentaux étaient réunis dès la création : présence d'un comité de musiciens élu démocratiquement, saison de concerts conçue comme une activité annexe aux obligations dans la fosse, volonté de cultiver le répertoire symphonique classique (nous ne sommes que quinze ans après la mort de Beethoven, et deux des premiers Philharmoniker, le bassoniste Theobald Hürth et le corniste Eduard Lewy ont participé à la création de la 9^e *Symphonie*), mais représentant aussi un revenu d'appoint non négligeable pour des musiciens mal payés : la dimension sociale est présente dès l'origine. Comme on peut le lire dans les mémoires de l'homme politique Ludwig Ritter von Przibram :

« Le salaire d'un membre de cette phalange, à laquelle tous les maîtres, y compris Richard Wagner, reconnaissaient la première place, se trouvait très en dessous de ce qui passe aujourd'hui pour le minimum vital d'un serviteur de l'État. Seuls ceux qui obtenaient une place dans la Hofkapelle, destinée au service religieux, bénéficiaient d'une amélioration. »

Le sujet restera brûlant pendant toute l'histoire de l'orchestre, faite d'après négociations pour obtenir des augmentations à l'Opéra et de conflits avec l'administration du théâtre, qui reproche à la multiplication des concerts de nuire à l'intérêt du service. Car il faut souligner d'emblée que l'Opéra, employeur principal des musiciens, ne fait

que tolérer que ses employés exercent une activité annexe dont il n'est nullement partie prenante.

Lors du concert marquant les débuts officiels du Philharmonique de Vienne à la Redoutensaal, le 28 mars 1842, l'orchestre compte 64 membres. En réalité, l'Almanach des théâtres de 1843, qui porte sur l'année 42, indique un effectif total de 70 musiciens titulaires au sein de l'Orchestre du « k.k. Hoftheater nächst dem Kärntnertortheater ». Cette différence s'explique probablement par le fait que tous les postes n'étaient pas pourvus, ce qui serait confirmé par la remarque du fondateur Otto Nicolai, selon laquelle il dut gonfler les effectifs de cordes en faisant appel à « quelques autres artistes de la ville ». Elle peut aussi s'expliquer par le fait que, contrairement à la formulation du décret de fondation, selon laquelle « la totalité du personnel d'orchestre » du théâtre s'était réunie pour le concert inaugural, certains musiciens de l'Opéra ne firent pas ou pas immédiatement partie des Philharmoniker. C'est en particulier le cas du violoniste Joseph Mayseder, l'un des plus importants musiciens viennois de la première moitié du XIX^e siècle. Né en 1789, Mayseder s'était produit en soliste dès l'âge de onze ans à l'Augarten de Vienne et avait joué en présence de Beethoven au sein du Quatuor Schuppanzigh, avant d'être nommé violon solo de l'Orchestre du Hoftheater en 1810, membre de la Hofmusikkapelle en 1816 et gratifié en 1835 du titre de « kaiserlicher Kammervirtuose ». À ce titre, il avait vraisemblablement participé à la création de la 9^e de Beethoven en 1824 au premier pupitre. Jusqu'en 1858, le nom de

Mayseder figure sans interruption sur les listes de l'Orchestre de l'Opéra avec son titre de soliste (« Solospieler »), cité immédiatement après les deux « Orchesterdirektor », Georg Hellmesberger et Franz Grutsch. Cela suggère une répartition des tâches entre les chefs de pupitre, encore régulièrement chargés de diriger l'orchestre comme à l'époque baroque, et le musicien jouant les solos de violon, avec infériorité hiérarchique de ce dernier. Or, Mayseder n'est jamais mentionné dans les documents relatifs aux Philharmoniker, pas davantage que dans le registre des membres. Compositeur de soixante-trois œuvres éditées, ce virtuose réputé pour l'élégance de son jeu, et qui passe pour l'un des pionniers de l'école viennoise de violon (à supposer qu'elle existe), devait bénéficier d'un statut à part et s'estimer trop occupé, entre la composition, la musique de chambre et sa place de soliste à l'Opéra, pour adhérer à la nouvelle société philharmonique. En revanche, il est tout de même associé au concert inaugural puisque c'est bien lui qui tient la partie de violon solo obligé de l'air de concert de Mozart *Non temer, amato bene*, chanté par la soprano Jenny Lutzer.

Ainsi, la toute première formation des Wiener Philharmoniker, en 1842, compte : 10 premiers violons (12 postes statutaires à l'Opéra), 7 seconds (10 prévus à l'Opéra), 5 altos (6 prévus à l'Opéra), 5 violoncelles (6 prévus à l'Opéra), 5 contrebasses (6 prévus à l'Opéra), 1 harpe, 3 flûtes, 3 hautbois, 4 clarinettes, 3 bassons, 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 4 exécutants à la percussion (2 timbaliers et 2 percussionnistes), soit 64 en tout (au lieu de 70

prévus par les statuts de l'Opéra). On est loin du nombre idéal de 16 premiers violons que s'était fixé Nicolai pour les concerts, et même des 15 premiers et 15 seconds qu'évoque une note de l'année 1843 : d'où le recours nécessaire à des forces supplétives pour les premiers concerts philharmoniques. Au cours des années 1840, l'Opéra s'emploie à faire coïncider le nombre réel et le nombre fixé dans l'organigramme : ainsi, en 1845, on passe à 67 membres, notamment par le recrutement d'un sixième altiste et d'un sixième violoncelliste, mais aussi par la création d'un poste de tuba, encore appelé « bombardon ».

De même, l'arrivée d'un harpiste titulaire est une nouveauté récente : jusque-là, la faible participation de cet instrument dans le répertoire lyrique permettait de se contenter de musiciens supplémentaires recrutés au cas par cas. La présence grandissante au répertoire de l'Opéra d'ouvrages de Donizetti, Bellini ou Meyerbeer, où les solos de harpe se multiplient, justifie la création de ce poste, qui revient au Milanais Antonio Zamara, « star » de son instrument et fondateur de l'école viennoise de harpe, perpétuée plus tard par son fils Alfred et sa fille Theresa. Son statut d'oiseau rare lui permet de négocier un salaire supérieur à la moyenne. Mais aussi de se rendre coupable d'indiscipline et de caprices de stars, comme ce soir du 23 décembre 1862 où il est absent sans justification : « Que deviendrait l'ordre dans un grand établissement artistique comme l'Opéra impérial, si tous ses membres agissaient selon leur bon vouloir ? » déplore la direction. Ce n'est pas la dernière fois que se posera la question de savoir dans

quelles limites ce collectif très organisé peut tolérer l'individualisme au sein de ses rangs.

Dès la toute première saison, on voit se dessiner certaines des constantes qui allaient marquer toute l'histoire de l'orchestre, à commencer par le risque de conflit entre les prérogatives du chef et le souci d'indépendance des musiciens. Ainsi, un violent différend oppose Nicolai au cor solo Eduard Lewy le 14 novembre 1843. Ce pilier de l'orchestre avait tenu la partie de quatrième cor à la création de la 9^e de Beethoven, où le solo du finale est précisément destiné à ce pupitre pour la bonne raison que Lewy était alors le seul à disposer, non d'un cor naturel, mais d'un instrument chromatique pour lequel le compositeur avait expressément écrit ce passage. Or, à 46 ans, Lewy n'était apparemment plus tout à fait à la hauteur de sa réputation, et Nicolai voulait le remplacer pour le concert du 26 novembre, au programme duquel figuraient, avec le rondo *Pier Pietà* de *Così fan Tutte* et la *Symphonie héroïque*, deux œuvres à la partie de cor virtuose. Le ton monta, au point que Nicolai porta plainte contre le corniste et exigea son retrait du comité et des concerts philharmoniques, se référant à l'article 13 des statuts signés en octobre 1842 : « Quiconque contrevient aux ordres du Kapellmeister ou de l'Orchesterdirektor est exclu de fait de toute participation à l'entreprise. » Un article qui dut diviser les esprits car, s'il figure dans les tout premiers règlements de l'orchestre, il fut omis dans la deuxième rédaction des statuts. Lewy proposa de faire jouer à sa place son fils Richard, alors âgé de 16 ans, et qui n'allait pas tarder à lui

succéder au pupitre, premier exemple d'un aspect dynastique qui n'allait jamais se démentir. Nicolai s'y opposa, et ce fut le troisième cor Eduard König qui tint la partie de premier lors du concert.

Premier conflit avec le chef

Le fait que le chef ait eu le dernier mot ne nous renseigne pas seulement sur le caractère irascible d'Otto Nicolai, prix à payer pour son engagement passionné. Il est aussi la première manifestation d'une opposition culturelle, que l'on rencontrera maintes fois au cours de l'histoire de l'orchestre, entre ce que l'on pourrait appeler un style prussien et un style autrichien, au sens où les stéréotypes nationaux en ont véhiculé l'imagerie : Nicolai n'avait que peu d'affinités avec l'Orchesterdirektor Georg Hellmesberger, qu'il jugeait honnête et consciencieux mais trop nonchalant. L'épisode montre surtout que nous en sommes aux balbutiements du fonctionnement démocratique du Philharmonique, dont le comité est encore sous la coupe du chef : ce n'est que plus tard que les Philharmoniker s'accorderont plus d'indépendance et trouveront en leur sein des représentants suffisamment déterminés pour ne pas se laisser dicter leurs choix par le chef. Révélateur de ces flottements initiaux : à la mort du violoniste Friedrich Brandstetter en 1843, les musiciens proposent de remettre le solde de la recette du concert du 22 avril 1843 à sa veuve. Mais Nicolai répond que c'est à

lui de prendre une telle décision et non à l'orchestre : de fait, c'est Nicolai qui remet à l'altiste Mathias Meyer la somme de 25 Gulden et 37 Kreuzer afin que celui-ci la transmette à l'intéressée... Quant à l'incident avec Lewy, il ne resta pas sans conséquences, les relations entre Nicolai et les musiciens demeurant empoisonnées. Ainsi, lorsque des raisons de santé le conduisent à annuler ou reporter des concerts en 1845, la presse s'en empare : un article du journal *Der Spiegel* en date du 27 février, annonce même la fin des concerts philharmoniques à Vienne, évoquant « les discordes les plus mesquines » entre le chef et l'orchestre et présentant les musiciens comme des « ratés ». Dans une réponse du 11 mars, Nicolai regrette qu'un tel traitement journalistique ne fasse que jeter de l'huile sur le feu, et tente de sauver les meubles avec le « personnel orchestral à la tête duquel je me trouve ». Expression maladroite, car il oublie ainsi que les membres de l'orchestre ne sont pas ses subordonnés, mais qu'il a été élu par eux. La réponse de l'orchestre ne tarde pas, sous forme d'un droit de réponse du violoncelle solo tchèque Ägid Borzaga, qui fait de Nicolai le véritable responsable de la situation actuelle et dénonce l'habileté avec laquelle Nicolai et ses partisans répandent l'idée selon laquelle l'orchestre serait incapable de jouer sans lui. Si peu glorieux que soient ces échanges d'amabilités, ils montrent que la revendication d'autonomie des musiciens est au point de départ même de l'orchestre. On le constate de manière patente lors de l'incident de février 1845. Tombé malade, Nicolai doit renoncer à diriger le concert du mois de mars. Il est alors

profondément vexé car l'orchestre n'annule pas le concert, mais le joue sous la direction de son premier violon Georg Hellmesberger, donnant toute sa raison d'être à son titre d'Orchesterdirektor. Ce que Nicolai interprète ainsi : « L'orchestre était amer car c'était uniquement moi que les journaux encensaient systématiquement pour l'excellence des exécutions, et il voulait montrer que ses membres pouvaient très bien donner leurs concerts sans moi. »

1850

LES ANNÉES HOLBEIN

L'année 1850 marque un retour au calme après les troubles liés aux événements révolutionnaires de 1848, au cours desquels le Théâtre de la porte de Carinthie ferma puis perdit son titre de Hofoperntheater (Théâtre d'opéra de la Cour). L'Opéra retrouva le 28 février 1850 sa qualification de « k.k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore » et repassa sous administration impériale. Son directeur était alors Franz Ignaz von Holbein, qui avait succédé en 1849 au couturier italien Carlo Balochino, qui louait le théâtre depuis 1836 avec l'impresario Bartolomeo Merelli. Entretemps, Nicolai, fondateur du Philharmonique, qui avait été appelé à Vienne par Merelli, était mort le 11 mai 1849, à 39 ans. Alors que l'Opéra connaissait un net regain de qualité artistique, avec notamment la prestigieuse création viennoise du *Prophète* de Meyerbeer sous la direction du compositeur en 1850, les Philharmoniker fonctionnèrent au ralenti jusqu'à la nomination en 1853 comme Kapellmeister de Carl Eckert, qui relança l'entreprise philharmonique.

La période Holbein se distingue par un sens social inédit. Comme on l'a vu, la condition des musiciens d'orchestre à

l'époque était pour le moins misérable, et l'absence de retraite les obligeait à travailler sans interruption. En 1851, trois membres de l'orchestre demandent néanmoins à être libérés de leur charge, pour raisons de santé : l'altiste Franz Hörbeder, 52 ans, père de quatre enfants et souffrant de troubles oculaires et de paralysie d'un bras due à la goutte, l'altiste Josef Griesbacher, 72 ans, et le trompettiste Michael Frey, 61 ans, père de trois enfants et atteint d'un polytraumatisme. Soulignant que chacun bénéficie déjà d'une ancienneté pour avoir joué précédemment dans d'autres théâtres, Holbein met son poids dans la balance et sollicite une pension pour ces trois musiciens munis d'un certificat de pauvreté, attestant qu'ils étaient en dessous du minimum vital. L'intendant général, le comte Lanckonronski, répond qu'en étant déclarés inaptes, les trois musiciens concernés devraient se contenter du tiers de leur salaire, avec interdiction de toucher d'autres revenus, et sollicite pour eux une pension correspondant à la moitié de leur salaire. Demande rejetée en septembre 1851 par l'empereur, qui propose une aide exceptionnelle de 100 Gulden pour l'année. Hörbeder ne reçut pas cette réponse, étant mort le 27 août, Griesbacher demanda l'aumône auprès de ses collègues de l'orchestre, puis sollicita en 1852 une augmentation de sa pension. En vain, ce qui hâta probablement son décès la même année. Quant au violoniste Karl Hess, c'est une lettre pathétique de son père, datée du 1^{er} décembre 1852, qui nous apprend que son fils souffre du typhus et a « un pied dans la tombe » : l'Opéra accepta de ne pas le renvoyer, à condition qu'il paie ses remplaçants.

Ce sont de tels cas qui placèrent les Philharmoniker face à la nécessité de réfléchir à la création d'un fonds de pension, serpent de mer qui mettra beaucoup de temps à se réaliser : c'était déjà l'objectif de Nicolai. D'autres, en pleine activité, ne furent pas épargnés par les avatars : le bassoniste Anton Wittmann demanda en 1854 une augmentation, arguant qu'il ne pouvait plus vivre avec 40 Gulden mensuels, que sa femme était malade depuis des mois, que parmi ses six enfants l'un souffrait d'écrouelles, un autre avait perdu un œil et un autre s'était cassé le bras... Il ajoute que sa résistance physique et mentale est à bout et qu'à 38 ans ses cheveux sont déjà gris. D'autres, encore, dénoncent des injustices et sont parfois écoutés : ainsi, lorsque le trombone solo Franz Pöck s'indigne de gagner 22 florins contre les 27 du troisième trombone Haferl et réclame une augmentation le 21 février 1851, ajoutant qu'il lui est impossible de subvenir aux besoins de son ménage autrement qu'en jouant dans des orchestres de danse. Le Kapellmeister Esser recommande une suite favorable : « M. Pöckh [*sic*] est un excellent tromboniste, son départ serait une perte pour l'orchestre du Théâtre de la Cour. Je soutiens donc sa demande et recommande qu'elle soit satisfaite. » Mais une telle demande n'avait de chance d'aboutir que si elle était artistiquement justifiée, comme en témoigne la réponse négative reçue la même année par l'altiste Josef Siebert : « Le niveau instrumental de M. Siebert n'est absolument pas à même de justifier une augmentation de son salaire. »

L'effectif s'étoffe

Socialement difficile, l'époque est en revanche plutôt faste pour les recrutements. D'emblée, Holbein se révèle un soutien de poids pour les musiciens, non seulement dans leurs revendications sociales, mais aussi pour étoffer l'effectif : en 1850, après dix ans pendant lesquels celui-ci était fixé à 70, sans que ce nombre ait été jamais réellement atteint, on fixe la barre à 80. Dès 1850, on atteint le chiffre de 73 titulaires. C'est l'année du retour du violoniste Carl Groidl, qui avait été brièvement « Orchesterdirektor » au Kärntnertortheater en 1841, avant d'être Konzertmeister du Theater an der Wien concurrent, ce qui lui avait permis de conduire l'orchestre pour la première audition viennoise du *Roméo et Juliette* de Berlioz en présence du compositeur. Aucun poste n'étant vacant à la tête des premiers violons, Groidl, décrit comme « un meneur robuste, avisé et énergique » ainsi qu'un « soliste d'une adresse et d'un goût parfaits », revient comme chef d'attaques des seconds violons : il le restera jusqu'à son départ en 1879. L'effectif philharmonique comprend en 1850 : 12 premiers violons (13 à l'Opéra), 9 seconds, 7 altos, 7 violoncelles, 7 contrebasses, 1 harpe, 3 flûtes, 3 hautbois, 4 clarinettes, 3 bassons, 7 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba, 4 exécutants à la percussion (2 timbaliers et 2 percussionnistes).

Cet effort non négligeable doit d'autant plus être souligné que les conditions financières et sociales étaient plutôt mauvaises à Vienne. Holbein n'hésite pas non plus à

modifier l'organisation des pupitres, là aussi non sans répercussions budgétaires. Le cas de l'altiste Johan Král est particulièrement révélateur de cette souplesse qui serait impossible aujourd'hui. Lorsque le musicien tchèque se présente le 18 septembre 1851 au concours pour un poste de tultiste, il fait une telle impression que les deux Kapellmeister, Wilhelm Reuling et Heinrich Proch, signent un rapport adressé à la direction de l'Opéra : ils y soulignent que sa prestation, notamment dans le solo des *Huguenots* de Meyerbeer, est d'une qualité telle que sa présence serait un apport considérable pour l'orchestre, mais qu'il est essentiel de lui confier une place, non de musicien du rang, mais de soliste, pour un salaire de 30 florins. Sinon, il risque de retourner à Prague ou d'accepter l'offre qui lui est faite à Weimar. La demande est acceptée, ce qui équivaut à créer un poste d'alto solo qui n'existait pas. Il passe même devant les premiers altos d'alors, Mathias Meyer et Alexander Seitz, étant le seul à bénéficier du titre de « Solospieler » (soliste).

Cette même année 1851, on mise sur la jeunesse en recrutant au sein des premiers violons Christian Mösner. Ce Salzbourgeois de 17 ans, dont le père était organiste au Stift St Peter et chef de chœur à la Collegienkirche, est accueilli avec méfiance et aigreur par certains membres du pupitre, en particulier les violonistes Josef Mayr et Karl Strauss, qui écrivent une lettre de protestation le 13 décembre 1851 contre le fait que le brillant soliste entre immédiatement dans une catégorie salariale supérieure à la leur malgré leur ancienneté. La réponse de la direction ne

manque pas d'ironie : « Plusieurs violonistes se sentent lésés par l'engagement du jeune Mösner. Il faut les tranquilliser, car ce n'est pas dû à un favoritisme *inter pares*, mais au fait que le niveau de Mösner est supérieur. » Se voyant fréquemment confier des interventions solistes, il serait certainement devenu violon solo s'il n'était mort prématurément à l'âge de 20 ans. Certains autres brillants éléments quittent rapidement l'orchestre pour d'autres raisons, à l'image du violoniste Louis Minkus, qui n'y passera que quelques mois en 1852, avant de se consacrer finalement à sa carrière de compositeur de ballets auprès de Marius Petipa à Saint-Pétersbourg (*La Bayadère*, *Don Quichotte* et *La Source* sortiront de sa plume). C'est aussi le cas du violoncelle solo tchèque Ägid Borzaga, grand opposant à Otto Nicolai, qui quitte le pupitre mais pas l'orchestre, puisqu'il se consacre à l'administration en tant qu'économiste et secrétaire : avec le violoniste Karl Salaba et le corniste Richard Lewy, Borzaga fait partie des pionniers de l'esprit philharmonique, les musiciens prenant leur destin en main en se répartissant les tâches administratives dans un esprit d'autogestion.

1855-1860

DE CORNET À ECKERT

Au cours des années 1850, la politique d'augmentation de l'effectif est poursuivie dans une mesure plus modeste par le successeur de Holbein, Julius Cornet, qui se distingue surtout par ses relations houleuses avec les musiciens. Celles-ci culminent ce soir du 24 août 1853, lorsque Cornet demande à l'orchestre de rester en place après une représentation en soirée, pour ajouter une répétition. Bien que le règlement lui en donne le droit, une partie des musiciens s'y refusent, les meneurs de la rébellion étant le violoniste Josef Nottes et le cor solo Richard Lewy, que Cornet décrit comme un « dangereux agitateur », et dont le père avait déjà été à l'origine du premier grand conflit avec Otto Nicolai : ce doit être de famille ! Cornet réclame une sanction exemplaire et renvoie les deux musiciens sans préavis le 29 août. Deux jours après, cependant, le directeur demande que soit levée la sanction contre Lewy, « un membre difficile à remplacer », ce qui aboutira à une déclaration de solidarité des Philharmoniker envers Josef Nottes, toujours concerné par la procédure de renvoi. Couronnée de succès, puisque la direction renonce à sa décision

arbitraire et réintègre aussi Nottes au 1^{er} novembre, avec toutefois une retenue d'un mois de salaire, alors que Lewy s'en tire sans amende. Malgré ces rapports conflictuels, en 1855 l'orchestre compte 78 membres sur les 80 prévus par les statuts. C'est aussi sous le mandat de Cornet que l'on passe de une à deux harpes titulaires.

L'arrivée de Josef Hellmesberger Sr.

Si le hautboïste Jakob Uhlmann Jr. intègre le pupitre en 1857, sept ans après la mort de son père Jakob Uhlmann Sr., l'événement familial le plus frappant est de voir le pupitre des premiers violons s'enrichir de celui qui en sera l'homme-clé pendant vingt-deux ans : Josef Hellmesberger Sr., recruté en 1855. À 27 ans, il est loin d'être un inconnu à Vienne. À 16 ans déjà, en 1845, il avait joué dans la fosse du Kärntnertortheater le solo de l'air du Prince au deuxième acte de *Das Nachtlager von Granada* de Konradin Kreutzer, avec une perfection qui lui avait valu les éloges de la critique. En 1849, il avait fondé le Quatuor qui porte son nom, et qui ne tarda pas à s'imposer comme le véritable successeur du Quatuor Schuppanzigh, qui avait créé la plupart des quatuors de Beethoven : il en restera le premier violon jusqu'en 1887, date à laquelle son fils lui succédera jusqu'à la dissolution de l'ensemble en 1901, soit après cinquante-deux ans d'existence. Depuis 1851, il est professeur de violon au Conservatoire et directeur artistique de la Société des amis de la musique, ce qui lui a permis

d'engager régulièrement les Philharmoniker pour des concerts jusqu'ici joués par des musiciens amateurs, leur procurant un peu d'activité en ces années de vaches maigres. Mais il est surtout le fils de Georg Hellmesberger, membre de l'Orchestre de l'Opéra depuis 1821 et « Orchesterdirektor » depuis 1830, année où il avait succédé à Ignaz Schuppanzigh. Georg Hellmesberger voit donc son fils le rejoindre au pupitre : Josef obtient le titre de soliste (« Solospieler »), jusqu'ici réservé au seul Mayseder. L'orchestre compte alors deux « Orchesterdirektor » (Georg Hellmesberger et Franz Grutsch) et deux « Solospieler » (Mayseder et Josef Hellmesberger), confirmant la division du travail entre le chef de pupitre et le soliste. Le terme de Konzertmeister n'apparaît pas encore.

Il est difficile de se faire une idée exacte du jeu de Hellmesberger, qui passe d'autant plus pour la quintessence du supposé « style viennois » qu'il forma pas moins de 29 futurs Philharmoniker au Conservatoire, nés entre 1838 et 1862. Les comptes rendus de l'époque laissent deviner un jeu moins axé sur la perfection formelle et la virtuosité que sur le raffinement et la sensibilité. C'est du moins ainsi que le célèbre professeur d'esthétique musicale Eduard Hanslick, critique influent et futur grand ennemi de Richard Wagner, le décrivait lorsqu'il se livrait à une comparaison entre Hellmesberger et son condisciple Joseph Joachim, élève de Joseph Böhm et Georg Hellmesberger et futur dédicataire et créateur du Concerto de Brahms :

« Cette grandeur simple et dépouillée nous semble être le trait le plus frappant du jeu de Joachim. Qu'il se prive ainsi de plus d'un effet raffiné ou plus immédiatement émouvant, inutile de le cacher. Dans plus d'un passage de Beethoven, le naturel fin et excitable de Hellmesberger nous aurait plus immédiatement touché au cœur que le sérieux romain inflexible de Joachim. Leurs jeux respectifs se distinguent à peu près comme le féminin et le masculin, ou, pour utiliser une image musicale, comme le chromatique et le diatonique. »

Même s'il se garde bien de recourir à des catégories nationales, les images employées par Hanslick sont révélatrices de la revendication d'une identité autrichienne, qui s'opposerait à des qualités plutôt associées à l'Allemagne (même si Joachim est né près de Bratislava et a grandi à Pest !), marquant le contraste entre le Nord et le Sud. L'idée d'une Autriche féminine qui s'opposerait à une Allemagne masculine est, comme l'a montré Gerald Stieg, « l'un des stéréotypes les plus fondamentaux liés à l'identité autrichienne ». Il est fort instructif de constater que Hanslick n'évoque ici ni la sonorité, ni la technique d'archet, ni le vibrato, ni l'articulation ou le phrasé : aucune question technique qui nous permettrait d'en savoir plus. Il évoque plutôt une attitude face à la musique et à l'expressivité : rigueur implacable et souveraine discipline contre finesse et sensibilité à fleur de peau. Hanslick participe ainsi d'une construction identitaire qui aura une longue postérité.

Dans ses mémoires, Karl Goldmark souligne un jeu d'une chaleur irrésistible, plein d'esprit, tout en intériorité.

Il évoque aussi une oreille exceptionnelle : comme il avait apporté au Quatuor Hellmesberger la partition de son nouveau Quatuor à cordes, Hellmesberger commença la première lecture et, tout en répondant à des questions du garçon d'orchestre sur la répétition prévue après, corrigea en criant à l'altiste Franz Dobyhal « *do dièse, Dobyhal !* », une fausse note dans la partie d'alto que Goldmark n'avait pas remarquée. Goldmark raconte aussi que, alors qu'il dirigeait son *Frühlingshymne* et que la chanteuse Karoline Bettelheim avait ignoré deux mesures de silence et était entrée trop tôt, Hellmesberger s'en aperçut aussitôt et sauva l'exécution en indiquant à l'orchestre de sauter deux mesures.

D'autres indications sur le jeu de Hellmesberger nous sont fournies par les comptes rendus des activités de son Quatuor. Créateur des deux premiers Quatuors de Brahms, le Quatuor Hellmesberger remit au goût du jour les derniers Quatuors de Beethoven, et donna en première audition publique les *Quatuors n° 8, 9, 15*, le *Quartettsatz*, le *Quintette en ut* de Schubert et le *Quintette* de Bruckner : il relança la musique de chambre à Vienne, en friche depuis la mort de Schuppanzigh en 1830. Du Quatuor Hellmesberger, Hanslick appréciait l'art de comprendre une œuvre « de l'intérieur », de la présenter « comme un tout » et d'en « faire apparaître le caractère. » Hanslick perçoit le jeu du Quatuor comme subjectif, très axé sur le sentiment, et celui du premier violon comme « raffiné, sensible, parfois coquet, mais toujours élégant et charmant ». Il loue un jeu « tendre, avec une prédilection pour l'élégiaque » et

« le charme poétique ». Mais Hanslick se montre plus critique envers un « son à la limite du susurrement », une « sensiblerie mièvre » et un abus du rubato. Cette douceur et ce tempo fluctuant feront dès lors partie des stéréotypes les plus spontanément associés au style viennois.

Le Quatuor Hellmesberger comptait en 1849 un Philharmoniker, le violoncelliste Karl Schlesinger. En intégrant l'orchestre en 1855, Hellmesberger, qui recrute aussitôt à l'alto son collègue de l'orchestre Franz Dobyhal, fait de son quatuor le premier ensemble issu du Philharmonique de Vienne. Lorsque Karl Hofmann remplace Matthias Durst au second violon en 1865, les quatre membres sont Philharmoniker. Ainsi est inaugurée une longue tradition de formations de chambre composées de musiciens du Philharmonique. La double activité d'orchestre d'opéra et de phalange symphonique était la première caractéristique des Wiener Philharmoniker, la forte spécialisation de ses membres dans la musique de chambre en est une deuxième qui ne se démentira pas.

Naissance des concerts d'abonnement et nouveaux statuts

Lorsque Cornet, un ancien ténor qui n'avait pas seulement maille à partir avec les musiciens, mais fut attaqué en justice pour avoir attenté à l'honneur d'une chanteuse, quitte prématurément ses fonctions, c'est un chef d'orchestre qui lui succède en 1858 : Carl Eckert, que Cornet

avait lui-même engagé comme Kapellmeister cinq ans plus tôt. Un chef directeur de l'Opéra : une aubaine pour les Philharmoniker. Eckert, qui s'était déjà révélé un soutien de poids pour combler le vide laissé par la mort de Nicolai, profite de ses nouvelles fonctions pour étoffer encore l'effectif, au point que l'on atteint 86 musiciens en 1860, soit 8 de plus qu'en 1855 et 22 de plus qu'à la fondation en 1842. C'est Eckert qui prend enfin la décision de passer tous les pupitres de bois de trois à quatre titulaires, alors que jusqu'ici seules les clarinettes avaient ce privilège. La répartition est dès lors de deux premiers et deux seconds pour chaque pupitre : de ce jour l'orchestre n'aura plus jamais moins de deux flûtes, hautbois, clarinettes et bassons solos. C'est l'occasion de recruter certains solistes de marque comme le flûtiste hongrois Franz Doppler, une légende de son instrument, bientôt rejoint au pupitre par son frère Karl avec qui il forme un duo extrêmement populaire. Compositeur prolifique et ami de Liszt, Franz Doppler est non seulement un virtuose de la flûte, mais aussi suffisamment bon chef d'orchestre pour être rapidement nommé chef du ballet, doublant ainsi le poste occupé jusqu'ici par le seul Mathias Strebinger : pour la première fois c'est un non-violoniste qui accède à cette fonction. À ceci près que Doppler conserve simultanément son poste de flûte solo alors que Strebinger n'apparaît plus au sein du pupitre de violons des Philharmoniker, préférant sans doute se consacrer à la direction des spectacles chorégraphiques. Eckert ajoute aussi un cinquième poste de trombone et un musicien de plus au pupitre de percussions. Des

percussionnistes qui, à l'image de Josef Adlersflügel et Karl Agner, réclament en 1858 une augmentation pour compenser le fait que, ne participant presque jamais aux concerts philharmoniques, ils sont privés des rentrées importantes que ceux-ci représentent pour leurs collègues : confirmation que, dans le répertoire classique qui est celui du Philharmonique, la percussion hors timbales joue encore un rôle mineur, voire inexistant, qui se réduit au « zim-boum » de la cymbale et de la grosse caisse.

En tant que directeur de l'Opéra, Eckert attire l'attention par les premières viennoises du *Lohengrin* et du *Tannhäuser* de Wagner, et l'entrée au répertoire du *Trouvère* et des *Vêpres siciliennes* de Verdi. Mais il fait aussi sensation en transférant les nouveaux concerts d'abonnement de la Redoutensaal au Kärntnertortheater : le fait qu'il en soit le directeur permet de concilier le planning de l'Opéra et celui de la saison symphonique, éternel problème de cet orchestre à double face. Avantage dont le revers de la médaille réside dans le fait que l'Opéra est un théâtre et non une salle de concert, et qu'il faut jouer dans les décors de l'opéra programmé le lendemain !

L'année 1860 est à plus d'un titre une année de transition dans l'histoire de l'orchestre. Elle marque tout d'abord le début des concerts d'abonnement, donc la naissance du Philharmonique de Vienne tel que nous le connaissons maintenant. Le premier des concerts d'abonnement que comporte la saison inaugurale a lieu le 15 janvier 1860 : sur l'affiche, l'orchestre est encore intitulé « membres de l'Orchestre de l'Opéra de la Cour impériale et royale ». Eckert

y dirige l'Ouverture d'*Anacréon* de Cherubini, un air de *L'Enlèvement au sérail* (intitulé sur l'affiche *Belmonte und Constanze*) par le ténor Alois Ander, le *Scherzo de la reine Mab* extrait du *Roméo et Juliette* de Berlioz, un air de concert de Mendelssohn par la soprano Marie-Louise Dustmann-Meyer et la 7^e de Beethoven. Nous ne disposons pas de compte rendu des conditions exactes dans lesquelles les musiciens donnèrent à l'entreprise philharmonique cette forme définitive. Tout porte à croire que l'un des principaux instigateurs en fut le corniste Richard Lewy. Ce qui est sûr, c'est que Lewy est, avec le nouveau chef Otto Dessoff, le Konzertmeister Josef Hellmesberger, le corniste Kleinecke et l'altiste Král, l'un des principaux rédacteurs des nouveaux statuts ratifiés le 19 septembre 1862. Ami de Brahms, Dessoff, juif allemand originaire de Leipzig, donnera des impulsions décisives aux Philharmoniker à cette époque déterminante dans leur développement, tout en enseignant la composition au Conservatoire de Vienne où il aura entre autres élèves Arthur Nikisch, Felix Mottl et Ernst von Schuch. Il prendra ensuite en 1875 la succession de Hermann Levi à la Hofkapelle de Karlsruhe où il créera la 1^{re} *Symphonie* de Brahms.

Ces statuts précisent que tout membre de l'Orchestre de l'Opéra impérial est habilité à être membre de « la société de concert philharmonique » (Philharmonische Concertunternehmung), nom que portait alors l'Orchestre Philharmonique, mais qu'il est impossible de la quitter en cours de saison : les archives du Philharmonique comportent plusieurs listes d'émargement, montrant que

les musiciens qui souhaitaient participer aux concerts d'abonnement signaient en début d'année, s'engageant ainsi pour toute la durée de la saison. La confiance n'étant pas absolue, il est précisé que le cachet pour les concerts ne serait versé qu'à la fin de la série, afin de prévenir les absences injustifiées... L'ensemble de la recette est réparti également entre les musiciens, avec cependant trois parts pour le chef, deux pour le Konzertmeister et une pour tous les autres membres de l'orchestre. En cas de maladie, le musicien reçoit sa pleine part, avancée sociale majeure à cette époque dépourvue de sécurité sociale. Il est aussi précisé qu'à chaque concert ont le droit de manquer deux premiers violons, deux seconds, un altiste, un violoncelliste et un contrebassiste : cette dispense était une manière de reconnaître la suractivité des cordes en comparaison des vents. Pour la première fois, la notion d'exclusivité est mise en avant : si un musicien devait exceptionnellement participer à un concert organisé par un autre producteur, le programme devrait mentionner son appartenance à la société philharmonique, et si l'orchestre devait être engagé par une autre organisation, il devrait se produire sous le nom d'Orchestre de l'Opéra impérial.

On n'en est certes pas encore parvenu à l'organisation démocratique vers laquelle tendent les Philharmoniker. Dans le règlement de 1862, le chef demeure le leader : président (Vorstand) de la société philharmonique, c'est lui qui établit les programmes, convoque les réunions du comité, dont il signe tous les documents écrits, et il conserve le droit de déterminer la composition des pupitres

de vent. Les attributions au sein du comité (trésorier, secrétaire, etc.) ne sont pas encore fixées par les statuts : aux douze membres du comité de se les répartir en fonction des besoins. Le règlement prévoit également une procédure complexe pour choisir les œuvres nouvelles susceptibles d'être jouées par l'orchestre, qu'il s'agisse de partitions encore inconnues ou de créations. Une sous-commission composée du chef, du Konzertmeister et de trois membres du comité, fait office de comité de lecture afin d'opérer une pré-sélection. Les pièces retenues font ensuite l'objet d'une répétition d'orchestre à l'issue de laquelle une commission de douze musiciens ajoute ses voix à celles du chef et du comité pour voter. Si l'œuvre obtient la majorité, elle est programmée lors d'un concert d'abonnement. Cette méthode démocratique n'aura pas que des résultats probants, car si l'orchestre accepte par acclamation l'ouverture *Sakuntala* de Karl Goldmark, il refuse à une écrasante majorité la *Symphonie n° 3* de Bruckner...

Outre ces nouveaux statuts, l'autre décision importante est la création des archives du Philharmonique : jusqu'alors, l'orchestre devait louer les partitions à la Société des amis de la musique, y compris pour des œuvres du répertoire courant comme la *Symphonie Prague* ou la *Pastorale*. C'est le violoniste Karl Mayer, alors deuxième violon solo du ballet à l'Opéra, qui est le premier à exercer les fonctions d'archiviste de l'orchestre. Dans ces années où l'archivage en est à ses balbutiements, on lui doit même un courrier assez cocasse du 8 avril 1861, où il réclame au comité une armoire pour ranger le volume déjà important de

partitions qu'il a réuni : « Puisque je ne dispose pas d'un tel meuble, je vous demande soit de me procurer une boîte appropriée, soit de confier la charge d'archiviste à un autre membre de la société, susceptible de mettre à disposition un placard adéquat. » Tout porte à croire que Mayer obtint le classeur demandé, puisqu'il demeura en place pendant seize ans... Les statuts de 1862 déterminent la part des ressources de l'orchestre consacrées aux achats de partitions : les sommes allouées à cette fin résultent essentiellement des intérêts sur les souscriptions d'abonnements, de déductions sur les recettes et de retenues sur les honoraires de musiciens touchés par des procédures disciplinaires.

La nécessité de cette professionnalisation progressive des concerts philharmoniques se fait d'autant plus cruellement sentir que la situation financière des musiciens de l'Opéra reste précaire. Ils demandent collectivement une augmentation au cours de la saison 1865-1866. Chargé d'une évaluation, le conseiller à la Cour Josef Ritter von Raymond écrit dans son expertise :

« C'est un fait incontestable que la remarquable institution qu'est l'Orchestre de l'Opéra, la perle de notre théâtre lyrique est très mal payée. Des virtuoses comme par exemple Schlesinger, Hofmann, Kässmayer, gagnent à peine 50 florins par mois. On pourrait dire qu'ils n'ont qu'à donner des leçons particulières (enseignement privé). C'est juste dans la mesure où la plupart d'entre eux, vu leur qualité instrumentale, trouveraient facilement des élèves. Mais les membres sont trop souvent pris par les répétitions d'orchestre, en général de 10 ou 11 heures du matin à 2 heures de l'après-midi et plus

longtemps. Comme ces gens, pour des raisons bien compréhensibles, doivent habiter dans des faubourgs éloignés, il ne reste plus qu'une toute petite partie de l'après-midi pour donner des leçons. En bref : les revenus annexes de nos musiciens d'orchestre ne peuvent qu'être minimes. »

Le rapport Raymond resta sans effet, y compris sur la sécurité de l'emploi, puisque les musiciens continuent à ne signer que des contrats d'un an renouvelables. Une amélioration intervient à partir de 1870, puisqu'il est dès lors spécifié que si le contrat n'est pas dénoncé, il est renouvelé par tacite reconduction.

Renouvellement des générations

L'époque des nouveaux statuts est aussi celle où l'on assiste au sein de l'orchestre à un net renouvellement des générations. Certains membres historiques qui ont connu l'époque d'avant 1842 quittent l'orchestre : c'est le cas du bassoniste Theobald Hürth, un Bavaois recruté par Konradin Kreutzer au Kärntnertortheater en 1823, et qui avait participé à la création de la 9^e de Beethoven. Départ également du violoniste Josef Nottes, violon solo du ballet qui était lui aussi entré à l'Orchestre du Hofoper en 1823, et du contrebassiste tchèque Anton Slama qui peut être considéré comme le fondateur de l'école viennoise de contrebasse. En effet, si le Conservatoire prévoyait une classe de contrebasse dès 1817, les contrebassistes étaient

formés dans la classe de violoncelle jusqu'en 1831 où Franz Glöggel fut le premier professeur de contrebasse. Il s'agissait alors d'une classe mixte de contrebasse et trombone, dont hérita Slama. L'importance de Slama pour l'orchestre transparaît dans la note du Kapellmeister Esser datée du 27 novembre 1855, où il souligne la nécessité de disposer d'un maître de cet instrument, car « la contrebasse est le soutien et la base d'un bon orchestre ».

Au même moment, on voit arriver des musiciens très jeunes, qui allaient être appelés à jouer un rôle important au cours des années à venir, comme le futur violoncelle solo Heinrich Röver, membre du Quatuor Hellmesberger, le violoniste Alois Hilbert, recruté à 19 ans, sans parler de Hans Richter, arrivé lui aussi à 19 ans en 1862 comme brillant corniste alternant 2^e et 3^e cor : il n'y restera que quatre ans, avant d'entamer la carrière que l'on sait, devenant non seulement chef des concerts philharmoniques et Hofkapellmeister, mais surtout l'un des chefs d'orchestre les plus célèbres au monde, créateur entre autres du *Ring* de Wagner, des 2^e et 3^e *Symphonies* de Brahms et des 1^{re}, 3^e, 4^e et 8^e de Bruckner.

C'est aussi en 1860 que le statut du jeune Hellmesberger change : recruté cinq ans plus tôt comme violon solo, Josef obtient à l'Opéra le titre de Konzertmeister. L'almanach des théâtres de l'année 1860 le voit apparaître en tête de liste, devant son père et Franz Grutsch qui conservent leur titre de « Orchesterdirektor ». C'est la première fois que l'orchestre emploie la dénomination Konzertmeister, combinant cette fois-ci la fonction hiérarchique de leader et

celle de violoniste soliste. C'est d'ailleurs le moment où Mayseder quitte l'orchestre, si bien que le poste de « Solospieler » s'éteint. Il en sera bientôt de même avec le poste de « Orchesterdirektor » : au départ de Georg Hellmesberger en 1868, Jakob Grün sera recruté directement comme 2^e « Konzertmeister » aux côtés de Josef Hellmesberger. Derrière eux dans la hiérarchie, il reste un « Orchesterdirektor », ce titre quelque peu dévalorisé désignant désormais un stade intermédiaire entre le Konzertmeister et le musicien du rang, une sorte de 2^e violon solo : au départ de Grutsch en 1868 (en même temps que Georg Hellmesberger), le poste revient à un pionnier de l'orchestre, Franz Dobyhal, membre depuis 1836 et qui exerçait depuis longtemps les mêmes fonctions pour le ballet avant d'obtenir cette ultime promotion sept ans avant son départ. Fils du clarinetriste tchèque Josef Dobyhal, qui avait été comme lui membre fondateur des Philharmoniker, il était aussi altiste du Quatuor Hellmesberger.

Violon solo adulé, Hellmesberger fils aura moins de chance comme chef : postulant à la direction des concerts philharmoniques en 1860, il obtient 14 voix, contre 62 à Dessoff. Dans ces conditions, le titre de Konzertmeister apparaît comme une compensation. Son père, déjà, avait tenté d'assurer la succession de Nicolai en 1849, sans grand succès, la critique se rendant bien compte de la différence de qualité lorsque Georg Hellmesberger dirigeait du violon et lorsqu'un vrai chef conduisait l'orchestre : on est à un tournant, où la direction d'orchestre se professionnalise et s'impose comme une discipline à part entière, n'étant plus

l'apanage du premier violon, même si au même moment Johann Strauß donne l'exemple du contraire avec sa propre phalange.

Ainsi, lorsque Eckert quitte prématurément, pour raisons de santé, ses fonctions de directeur de l'Opéra et de chef des concerts philharmoniques en 1860, il laisse un orchestre consolidé à ses successeurs, Otto Dessoff comme chef des Philharmoniker de 1860 à 1875 et Matteo Salvi comme directeur de l'Opéra de 1861 à 1867. D'autant que le nombre de concerts d'abonnement, de huit par saison à partir de 1860, est passé à neuf en 1864, nombre qui restera identique pendant presque un siècle (on ne passera à dix qu'à partir du 30 septembre 1961 !). C'est aussi en 1865, le 19 mars, qu'a lieu le premier concert philharmonique hors abonnement : les fonds n'en reviennent pas aux Philharmoniker, mais à l'érection d'un monument à la mémoire de Schubert, une partie de la somme revenant à Theresia, la veuve de Ferdinand Schubert, frère aîné du compositeur (il fut celui qui remit à Schumann le manuscrit inédit de la *Grande Symphonie en ut*).

1869

L'OUVERTURE DU NOUVEL OPÉRA

Le décret impérial du 20 décembre 1857, prenant enfin la décision d'abattre les remparts dans lesquels le centre de Vienne étouffait depuis le siège turc de 1683, permet d'envisager la construction d'un nouvel Opéra, qui soit plus en phase que le Théâtre de la porte de Carinthie avec les ambitions viennoises en matière d'art lyrique. Le concours d'architectes est lancé le 10 juillet 1860. La première pierre est posée le 20 mai 1863, et l'Opéra de la Ringstraße que nous connaissons aujourd'hui est inauguré le 25 mai 1869 avec une représentation de *Don Giovanni*. Aucun des deux architectes n'y assiste, August Sicard von Sicardsburg étant mort d'un infarctus et Eduard van der Nüll s'étant suicidé : ils ne s'étaient jamais remis des critiques virulentes qui ont accueilli le nouveau bâtiment (un slogan parlait alors de « Sadowa de l'architecture », en référence à la sévère défaite militaire subie par l'Autriche seulement trois ans avant). Mais le bâtiment existe, sa construction commencée en même temps que le Palais Garnier s'est achevée quatre ans avant celle du rival parisien. La taille de la salle, de la fosse et du plateau permet un rythme d'alternance des spectacles