

Julius Bittner
(geb. Wien, 9. April 1874 — gest. ebd., 9. Januar 1939)

Fünf Lieder für eine Altstimme mit Orchester
(1916)
Dichtung vom Komponisten

1. Es dunkelt (S. 1)
2. Gesang der Liebenden (S. 5)
3. Das Ständchen (S. 14)
4. Des Abends (S. 30)
5. Hymnus (S. 37)

Orchesterbesetzung: 3 (3. auch Picc.), 2, Eh.,¹ 3 (3. auch Bkl.), 3 (3. auch Kfg.) – 4, 3, 3, 1 – 2 Hf., Org., Pk., Schlz. (1 Spieler [kl. Tr., TT]), Str.

Vorwort

Unter den Wiener Komponisten von Bittners unmittelbarer Generation erfuhr Alexander Zemlinsky (1871–1942) seit den 1980er Jahren längst überfällige Ansätze der erneuten Repertoireeingliederung nach seiner Stigmatisierung im Nationalsozialismus; von Franz Schmidt (1874–1939) werden heute neben dem Oratorium *Das Buch mit sieben Siegeln* seine Symphonien und seine Orgelmusik wieder verstärkt wahrgenommen, und der 150. Geburtstag Arnold Schönbergs (1874–1951) fand 2024 weltweite Aufmerksamkeit. Julius Bittner (1874–1939) selbst hingegen steht, obwohl namentlich seine Opern seinerzeit hohe Aufführungszahlen erlangten und seinem Namen in deutschem Sprachraum rasch Bekanntheit verschafften, weiterhin im Abseits.

Wenn Paul Stefan in seinem Nachruf bemerkte, dass es „in diesen letzten Jahren recht still“² um ihn geworden war, so protokollierte er damit das Ergebnis einer Entwicklung, die sich in einer Weise angebahnt hatte, dass Wilhelm Sinkovicz jüngst gar feststellte, dass „dauerhafter Erfolg dem Komponisten schon zu Lebzeiten versagt [blieb]“.³ Bereits zu seinem 50. Geburtstag versuchte Gustav Renker „[d]as hemmende Moment in Bittners äußerem Erfolg“ zu ergründen. Es „lag nie so sehr an leidenschaftlich verbissenen Gegnern (die ja manchmal das Interesse besser erwecken können wie übertriebenes Lob), sondern eher an einer müden Gleichgültigkeit und Bequemlichkeit der großen Masse. Gleichgültigkeit deshalb, weil sie nur durch das sensationell Berauschende, das nicht immer schlecht sein muß, oder durch das Seichte, das immer schlecht ist, emporgerissen werden kann. Bittner ist nie sensationell gewesen; er ist ruhig seinen Weg gegangen und hat die Heiligkeit seiner schöpferischen Einfälle nie durch Einfügen prickelnder Momente getrübt.“⁴ Dieser Befund scheint durch eine Einschätzung der Wiener Universal-Edition gegenüber Bittners Bruder Ludwig bestätigt zu werden, in der es wenige Jahre nach dessen Tod heißt, „wenn die Dirigenten nicht oder nur schwer für sein Werk zu interessieren sind, so liegt es eher an der Art seiner Musik, die nicht auf Wirkung ausgeht und ein sehr starkes Innenleben hat, das sich nur bei einer sehr freundschaftlichen Berührung erschließt.“⁵

Ein weiterer Grund für Bittners nicht allseitige Anerkennung ist der Vorwurf des Dilettantismus, dem er sich immer wieder ausgesetzt sah, denn obwohl er, auf Empfehlung von Johannes Brahms, die strenge Kontrapunkt-Schule Josef Labors (1842–1924) durchlaufen hatte, schloss sich daran ein berufsvorbereitendes Jurastudium an, in dessen Folge er, der Sohn eines Richters, von 1905 bis 1920 selbst als Richter und danach als Mitarbeiter im Justizministerium tätig war. Trotz dieser Beanspruchung gelang es ihm in dieser Zeit, bevor er sich, 1922 mit dem Titel eines Hofrats pensioniert, ganz der Komposition widmete, gleichsam ‚nebenher‘ mit *Die rote Gred* (UA Frankfurt a. M. 1907), *Der Musikant* (Wien 1910), *Der Bergsee* (Wien 1911), *Der Abenteurer* (Köln 1913), *Das höllisch Gold* (Darmstadt 1916) und *Die Kohlhaymerin* (Wien 1921), zu denen das Volksstück mit Musik *Der liebe Augustin* (Wien 1917) und die Posse *Die unsterbliche Kanzlei* (Wien 1919) traten, nicht weniger als acht, seinerzeit fast durchgehend erfolgreiche Musiktheaterwerke auf die Bühne zu bringen. In dieser Hinsicht steht er in speziell österreichischer Kontinuität eines Johann Freiherr Vesque von Püttlingen (1803–1883), der, unter dem Pseudonym „J. Hoven“ komponierend, sowohl als das wohl historisch bedeutsamste Bindeglied des österreichischen Lieds zwischen Franz Schubert und Hugo Wolf anzusehen ist, als er zeitlebens als Jurist und Diplomat im Staatsdienst tätig war.

Eine entscheidende Bezugsperson für Bittner wurde der Dirigent und Komponist Bruno Walter (1876–1962). Durch Joseph Schalk (1857–1900) seinem dann lebenslangen Idol Richard Wagner zugeführt, hatte Bittner seine bis 1901 in unmittelbarer Wagner-Nachfolge komponierte Oper *Alarich* dem damaligen Wiener Operndirektor Gustav Mahler (1860–1911) vorgelegt, woraufhin dieser ihn, seine Begabung sofort erkennend, zur weiteren Betreuung an seinen ersten Kapellmeister Bruno Walter verwies,⁶ der ihm in der Folge, so Paul Stefan, „[g]anz behutsam [...] sein operndramaturgisches und satztechnisches Wissen vermittelte“.⁷ Bittner selbst bekannte später, bei Walter „mehr gelernt“ zu haben, „als mir zehn Konservatorien hätten beibringen können.“⁸ Walter, der sich durch die Leitung der Uraufführungen der ersten drei der oben genannten Opern sowie 1928 der Oper *Mondnacht* in Berlin große Verdienste um Bittners Schaffen erworben hat, gelangte rückblickend zu einem kritisch abwägenden Urteil. Nach seiner Einschätzung war es „eine gar zu große Leichtigkeit des Schaffens“, die Bittner daran „hinderte, seinem schönen dramatischen und musikalischen Talent Kunstwerke von dauernder Wirkung abzugewinnen“,⁹ so dass sich in seinen Opern „immer wieder seine dramatische und musikalische Begabung [zeigte], die es zu einzelnen starken Wirkungen, aber nie zur Vollendung eines Ganzen bringen, nie zur Reife gelangen konnte.“¹⁰

Der einzige Misserfolg aus seiner ersten Zeit als Bühnenkomponist, der der Walter gewidmeten Oper *Der Abenteurer*, bewirkte, dass Bittner sich in dieser „Übergangsepoke“¹¹ verstärkt auch anderen Gattungen zuwandte, darunter dem Lied. Wenn der zitierte Renker dafürhielt, Bittner habe „sich seine Art, unter die ihn die Musikgeschichte einmal einreihen wird, selbst geschaffen“,¹² so knüpfte Robert Schollum im Versuch einer Standortbestimmung des Liedkomponisten Bittner daran an: „Man könnte sagen, Bittner stünde etwa zwischen Mahler und Strauss, wenn nicht seine eigene Note, die charakteristisch zum österreichischen Lied des Jahrhundertbeginns gehört, dies verbieten würde.“¹³

Die hier wieder vorgelegten *Fünf Lieder* erschienen 1916 gleichzeitig in Fassungen mit Orchester und mit Klavier bei der Universal-Edition, Wien, wobei Bittner für das erste und letzte auf Lieder zurückgriff, die bereits 1910 in den *Drei Liedern für eine Frauenstimme* bei Schott erschienen waren. Komponiert wurden sie, wie alle seine, stets in zyklischer Form auftretenden Lieder, für seine Ehefrau, die Wiener Altistin Emilie Bittner geb. Werner (1885–1963), die Bittner 1908 geheiratet hatte, und die ihm zeitlebens treu zur Seite stand, auch in schwierigen Zeiten, nachdem ihm bis 1933 aufgrund einer schweren Diabetes-Erkrankung zur Rettung seines Lebens beide Beine amputiert werden mussten und er bis zu seinem Tod am 9. Januar 1939 an den Rollstuhl gefesselt blieb.

Die Uraufführung der *Fünf Lieder* erfolgte am 4. Januar 1917 mit Emilie Bittner als Solistin im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins als Teil des vierten Abonnementkonzerts des Wiener Tonkünstler-Orchesters, einer Vorgängerinstitution der Wiener Symphoniker, unter Leitung seines damaligen Chefdirigenten Oskar Nedbal (1874–1930). Das Programm wurde, in seiner bogenförmigen Anlage dramaturgisch schlüssig konzipiert, mit „Šárka“, der stürmischen dritten der symphonischen Dichtungen aus Bedřich Smetanas *Má vlast* („Mein Vaterland“) eröffnet, gefolgt von der 5. Sinfonie von Beethoven, worauf in denkbar großem Kontrast Bittners Lieder gegeben wurden und das Konzert mit dessen erstem symphonischen Werk beschlossen wurde, der bereits am 19. Dezember 1915 von den Wiener Philharmonikern unter Felix Weingartner aus der Taufe gehobenen symphonischen Dichtung *Vaterland*.

„Auch die Liedtexte stammen von ihm und sind, wie stets bei diesem vielseitig veranlagten Künstler, nicht des Ganzen schlechtester Teil“,¹⁴ heißt es in einer Kritik dieses Konzerts. Zeigen sich die ersten drei Lieder, deren „warmer Sinnlichkeit“¹⁵ ein Rezensent hervorhob, als eine künstlerisch gestaltete private, ja, bisweilen fast zu private, gleichsam seiner Ehefrau in den Mund gelegte Liebeserklärung — eine Thematik, die Bittner 1923 in den *Sechzehn Liedern von Liebe, Treue und Ehe* für Gesang und Klavier erweitert aufgriff —, wird der Zyklus abgeschlossen von einem mehr ins Philosophische gehenden vierten Lied und gekrönt von einem persönlichen, hymnischen Glaubensbekenntnis.

Die Ankündigung einer sehr viel späteren Schweizer Aufführung ließ die Leser wissen, der Zyklus gäbe „das Erlebnis von Freud und Leid eines Frauenherzens wieder.“¹⁶ Das eigentlich zyklusstiftende Element ist jedoch darin zu erblicken, dass alle Nummern „Nachtgesänge“¹⁷ sind, wie die Wiener Presse der Uraufführung hervorhob, „in durchaus düstere, melancholische, feierliche Nachtstimmung getaucht“.¹⁸ Die Lieder wurden in der fast durchweg positiven Berichterstattung als „sehr klangvoll“¹⁹, aber auch als „diskret und doch

sehr wirksam instrumentiert[]“²⁰ beschrieben und als „in pathetisch-deklamatorischem Stil gehalten“²¹ wahrgenommen, „natürlich sehr ausdrucksvoll aus dem Tonfall der Sprache herausdeklamiert“, wie Richard Batka notierte, „wie das schon je zu den besonderen Vorzügen dieses Komponisten gehörte.“²² Batka erhob als Einziger einen kritischen Einwand, wenn er die Lieder zwar „gesangreich“ nannte, jedoch das Fehlen „de[s] göttliche[n] Funke[ns] eines zwingenden, das Gefühl sicher bestimmenden melodischen Einfalles“²³ bemängelte. Das dritte Lied, „das im besten Sinne höchst dankbare ‚Ständchen‘“,²⁴ „ein reizendes und apartes Stück, dessen die Sehnsucht des verschmähten Geliebten schildernde Einleitung durch das Fagott solo in wehmütige und zugleich ein wenig ironische Stimmung getaucht ist“²⁵ wurde für dessen „originelle Erfindung und Instrumentierung“²⁶ herausgestellt und als „Kabinettsstück voll Humor und schalkhafter Anmut“²⁷ bezeichnet. „Dieses Lied, ein kleines Meisterstück“, liest man, „fand auch den stärksten Beifall.“²⁸

Als Bittners vielleicht herausragendstes, jedenfalls bewundernswert beherrschtes Stilmittel ist seine raffinierte, oft mäandernde harmonische Sprache anzusehen; dass er sie bewusst einsetzte, deutet eine Aussage von 1910 an: „Gründliche Kenntnis der Harmonielehre ist [...] mein Kredo in den Fragen des Theorieunterrichtes geblieben. Ich halte diese für viel wichtiger als die jetzt bevorzugte Beschäftigung mit den zahlreichen Künstchen des Kontrapunktes.“²⁹ Eine Wiener Pressestimme bemerkte wenige Monate nach der Uraufführung der *Fünf Lieder* in anderem Zusammenhang, „Bittners Stärke“ sei „nicht die Musik schlechtweg, sondern die poetische Musik. Wo sich ihm das Wort oder gar ein dramatisches Gedicht erschließt, da strömen ihm auch musikalisch feine und ausdrucksvolle Gedanken zu.“³⁰ Dies scheint gerade für die vorliegenden Lieder dieses Dichter-Komponisten zu gelten, in denen er im Vergleich zu seinen Opern zu größerer Konzentration und formaler Rundung fand, und die Versenken in seine Eigenart erheischen, dafür aber Interpreten und Zuhörer reichlich belohnen.

Cornelis Witthoefft, August 2025

Das Aufführungsmaterial ist zu beziehen über die *Universal-Edition*, Wien.

Lesarten in der Klavierfassung UE 5805:

- S. 2, T. 5, Text: „Züge“ (Druckfehler „Zunge“ in der Partitur)
- S. 5, T. 1, Sgst.: *zart beginnend*
- S. 5, T. 1, Str.: *kein cresc.*
- S. 6, T. 4, Sgst.: Bogen von der 3. zur 4. Note (*portamento*)
- S. 8, T. 1, Sgst.: Zählzeit 3 *kein cresc.*
- S. 27, T. 2f., Sgst.: *ossia*



S. 42, T. 4: *rit.*

S. 42, T. 5: *a tempo*

Anmerkungen

¹ In der Partitur als Alt-Oboe bezeichnet.

² P. Stf., *Erinnerung an Julius Bittner*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 160 (1939), Nr. 81 vom 15. Januar 1939, S. 5

³ Wilhelm Sinkovicz, *Julius Bittner—Ein Opernmeister als Symphoniker*, in: Stefan Engl/Andrea Harrandt (Hg.), *Ad fontem musicae. Thomas Leibnitz zum 65. Geburtstag* (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation; Bd. 42), Wien 2020, S. 293–309, hier S. 293.

⁴ Gustav Renker, *Julius Bittner. Ein Gedenkblatt zu seinem fünfzigsten Geburtstag*, in: *Die Musik* 16 (1923/1924), H. 7, April 1924, S. 492–498, hier S. 493.

⁵ Universal-Edition an Ludwig Bittner, Brief vom 12. April 1943, zit. n.: Waltraud Zauner, *Neues zur Lebensgeschichte von Julius Bittner*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 35 (1984), S. 131–181, hier S. 161f.

⁶ Die Art dieser Begegnung wird in der Literatur bisweilen umgekehrt dargestellt, als ob Walter Bittner bei Mahler eingeführt habe. Das Geschehen ist aber doppelt beglaubigt, in Bittners Erinnerungen („Ich, der gänzlich Unbekannte, nahm also kurz entschlossen meine Partitur [der Oper *Alarich*] unter den Arm und marschierte damit zu — Gustav Mahler. [...] Er sagte, [...] er habe [...] seinen Freund Walter gebeten, mein künstlerisches Schaffen fernerhin zu überwachen.“ [Julius Bittner, *Aus meinem Leben*, in: *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater* 1 (1910), H. 13 vom 10. April 1910, S. 531–535, hier S. 534]) und Walters Autobiographie („Mahler hatte sich sehr für Bittner interessiert und ihn mir eigentlich zugeführt“ [Bruno Walter, *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, Stockholm 1947, S. 228]).

⁷ Wie Anm. 2.

⁸ Bittner, wie Anm. 6.

⁹ Walter, ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Hermann Ullrich, *Julius Bittner* (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts; Bd. 13), Wien 1968, S. 14.

¹² Wie Anm. 4, S. 497.

¹³ Robert Schollum, *Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts*, Tutzing 1977 (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation; Bd. 3), S. 46.

¹⁴ r., in: *Neue Freie Presse*, Nr. 18835 vom 29. Januar 1917, Nachmittagsblatt, S. 8.

¹⁵ *Neues Wiener Journal* 25 (1917), Nr. 8340 vom 19. Januar 1917, S. 12.

¹⁶ *Bieler Tagblatt*, Nr. 234 vom 5. Oktober 1928, S. 3.

¹⁷ *Oesterreichische Volks-Zeitung* 63 (1917), Nr. 34 vom 5. Februar 1917, S. 2.

¹⁸ Wie Anm. 14.

¹⁹ R. B., *Fremden-Blatt* 71 (1917), Nr. 5 vom 6. Januar 1917, Morgenausgabe, S. 15.

²⁰ rbt., *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 55 (1917), Nr. 5 vom 29. Januar 1917, S. 9.

²¹ Wie Anm. 17.

²² Wie Anm. 19.

²³ Ebd.

²⁴ Wie Anm. 20.

²⁵ Wie Anm. 17.

²⁶ Wie Anm. 14.

²⁷ Wie Anm. 20.

²⁸ Wie Anm. 17.

²⁹ Bittner, wie Anm. 6, S. 532.

³⁰ E. B., in: *Neues Wiener Journal* 25 (1917), Nr. 8457 vom 17. Mai 1917, S. 12 (Rezension der Uraufführung von Bittners 2. Streichquartett am 2. Mai 1917 durch das Rosé-Quartett).

Julius Bittner

(b. Vienna, April 9, 1874 — d. ibid., January 9, 1939)

Five Songs for Alto Voice with Orchestra

(1916)

Poetry by the composer

1. Es dunkelt (It is getting dark) (p. 1)
2. Gesang der Liebenden (Song of the Loving Woman) (p. 5)
3. Das Ständchen (The Serenade) (p. 14)
4. Des Abends (In the Evening) (p. 30)
5. Hymnus (Hymn) (p. 37)

Orchestration: 3 (3rd also piccolo), 2, cor anglais,¹ 3 (3rd also bass clarinet), 3 (3rd also double bassoon) — 4, 3, 3, 1 — 2 hps., org., timp., perc. (1 player [sn. dr., TT]), str.

Preface

Among the Viennese composers of Bittner's immediate generation, Alexander Zemlinsky (1871–1942) has been the subject of long-overdue attempts to reintegrate his work into the repertoire since the 1980s, following his stigmatization under National Socialism; today, in addition to the oratorio *Das Buch mit sieben Siegeln* (*The Book with Seven Seals*), Franz Schmidt's (1874–1939) symphonies and organ music are once again receiving increased attention, and the 150th anniversary of Arnold Schoenberg's (1874–1951) birth in 2024 attracted worldwide attention. Julius Bittner (1874–1939) himself, on the other hand, remains on the sidelines, even though his operas in particular achieved high performance figures at the time and quickly made him a household name in German-speaking countries.

When Paul Stefan observed in his obituary that things had become “rather quiet around him in recent years,”² he was recording the result of a development that had unfolded to such an extent that Wilhelm Sinkovicz recently even stated that “lasting success was denied the composer during his lifetime.”³ On the occasion of his 50th birthday, Gustav Renker had already attempted to identify “the inhibiting factor in Bittner’s external success.” It “was never so much due to passionately determined opponents (who can sometimes arouse interest better than exaggerated praise), but rather to a weary indifference and complacency on the part of the masses. Indifference because it can only be stirred by the sensationalistically intoxicating, which is not always bad, or by the shallow, which is always bad. Bittner was never sensational; he calmly went his own way and never obscured the sanctity of his creative ideas by inserting thrilling moments.”⁴ This conclusion seems to be confirmed by an assessment by the Vienna Universal Edition given to Bittner’s brother Ludwig a few years after his death, which states that “if it is difficult or impossible to arouse the interest of conductors in his work, it is more likely due to the nature of his music, which is not designed to make an impact and has a very strong interior life which only reveals itself when touched in a very sympathetic manner.”⁵

Another reason for Bittner’s lack of universal recognition is the accusation of dilettantism, to which he was repeatedly exposed, because although he had undergone the strict counterpoint lessons of Josef Labor (1842–1924) on the recommendation of Johannes Brahms, this was followed by a course of study in law to prepare him for a career, as a result of which he, the son of a judge, worked as a judge himself from 1905 to 1920 and subsequently as an employee in the Ministry of Justice. Despite these demands, he succeeded in staging eight musical theatre works during this period, ‘incidentally,’ as it were, before retiring in 1922 with the title of a “Hofrat” (court councilor), namely *Die rote Gred (Red Margaret)* (premiered in Frankfurt am Main in 1907), *Der Musikant (The Musician)* (Vienna, 1910), *Der Bergsee (The Mountain Lake)* (Vienna 1911), *Der Abenteurer (The Adventurer)* (Cologne 1913), *Das höllisch Gold (The Gold of Hell)* (Darmstadt 1916) and *Die Kohlhaymerin (Mrs. Kohlhaymer)* (Vienna 1921), to which were added the folk play with music *Der liebe Augustin (Dear Augustin)* (Vienna 1917) and the farce *Die unsterbliche Kanzlei (The Immortal Law Office)* (Vienna 1919), almost all of which were successful at the time. In this respect, he stands in the specifically Austrian tradition of a composer like Johann Freiherr Vesque von Püttlingen (1803–1883), who, writing under the pseudonym “J. Hoven,” should be regarded as the most historically significant link between Franz Schubert and Hugo Wolf in the Austrian Lied, although he was working throughout his life as a legal professional and diplomat in the civil service.

The conductor and composer Bruno Walter (1876–1962) became a decisive influencing figure for Bittner. Introduced to Richard Wagner, who became his lifelong idol, by Joseph Schalk (1857–1900), Bittner had presented his opera *Alarich*, composed in direct succession to Wagner until 1901, to the then director of the Vienna Opera, Gustav Mahler (1860–1911), who immediately recognized his talent and referred him to his first kapellmeister, Bruno Walter,⁶ who in turn, according to Paul Stefan, “very carefully [...] imparted his knowledge of opera dramaturgy and compositional technique to him.”⁷ Bittner himself later admitted that he had “learned more” from Walter “than ten conservatories could have taught me.”⁸ Walter, who rendered great service to Bittner’s work by conducting the premieres of the first three of the above-mentioned operas and, in 1928, the opera *Mondnacht (Moon Night)* in Berlin, came to a critically balanced judgment in retrospect. In his estimation, it was “an all too great ease of creation” that “prevented Bittner from using his beautiful dramatic and musical talent to produce works of lasting impact,”⁹ so that his operas “repeatedly revealed his dramatic and musical talent, which could produce individual powerful effects but never achieve perfection as a whole, never reach maturity.”¹⁰

The only failure from his early days as a stage composer, the opera *Der Abenteurer (The Adventurer)*, dedicated to Walter, caused Bittner to turn increasingly to other genres during this “transitional period”,¹¹ including the Lied. While Renker, quoted above, believed that Bittner had “created his own style, which music history will one day classify,”¹² Robert Schollum, attempting to assess Bittner’s position as a Lied composer, followed on from this: “One could say that Bittner stands somewhere between Mahler and Strauss, were it not for his own distinctive style, which is characteristic of Austrian Lied at the beginning of the century.”¹³

The *Five Songs* presented here again were published simultaneously in 1916 in versions with orchestra and with piano by Universal Edition, Vienna, with Bittner drawing on songs that had already appeared in 1910 in *Drei Lieder für eine Frauenstimme (Three Songs for a Female Voice)* published by Schott for the first and last songs. Like all of his songs, which always appeared in cyclical form, they were composed for his

wife, the Viennese contralto Emilie Bittner, née Werner (1885–1963), whom Bittner had married in 1908 and who remained faithfully at his side throughout his life, even in difficult times, after both his legs had to be amputated by 1933 to save his life due to severe diabetes, leaving him confined to a wheelchair until his death on January 9, 1939.

The *Five Songs* were premiered on January 4, 1917, with Emilie Bittner as soloist in the Golden Hall of the Vienna Musikverein as part of the fourth subscription concert of the Vienna Tonkünstler Orchestra, a predecessor institution of the Vienna Symphony Orchestra, led by its then principal conductor Oskar Nedbal (1874–1930). The program, with its arc-shaped structure, was conceived in a dramaturgically coherent manner, opening with “Šárka,” the stormy third symphonic poem from Bedřich Smetana’s *Má vlast* (“My Fatherland”), followed by Beethoven’s 5th Symphony, after which Bittner’s songs were performed in stark contrast, and the concert concluded with his first orchestral work, the symphonic poem *Vaterland* (*Fatherland*), which had already been premiered on December 19, 1915, by the Vienna Philharmonic under Felix Weingartner.

“The poems of the songs are also his own and, as always with this versatile artist, are not the worst part of the whole,”¹⁴ stated one review of this concert. The first three songs, whose “warm sensuality”¹⁵ was highlighted by a critic, reveal themselves to be an artistically crafted private, even at times almost too private, declaration of love put into the mouth of his wife, a subject that Bittner expanded upon in 1923 in the *Sechzehn Liedern von Liebe, Treue und Ehe* (*Sixteen Songs of Love, Fidelity and Marriage*) for voice and piano. The cycle concludes with a more philosophical fourth song and is crowned by a personal, hymn-like profession of faith.

The announcement of a much later Swiss performance informed readers that the cycle “reflects the joys and sorrows of a woman’s heart.”¹⁶ However, the element that actually creates the unity of the cycle is that all the numbers are “night songs,”¹⁷ as the Viennese press emphasized at the premiere, “immersed throughout in a gloomy, melancholic, solemn nocturnal atmosphere.”¹⁸ In the almost universally favorable reviews, the songs were described as “very sonorously,”¹⁹ but also as “discreetly yet very effectively orchestrated”²⁰ and perceived as “written in a dramatic, declamatory style,”²¹ “of course, recited very expressively, drawing on the intonation of the language,” as Richard Batka noted, “as has always been one of this composer’s particular merits.”²² Batka was the only one to raise a critical objection, calling the songs “rich in tunefulness” but criticizing the lack of “that divine spark of a compelling melodic idea that confidently determines the emotions.”²³ The third song, “the ‘serenade,’ most rewarding in the best sense of the word,”²⁴ “a charming and distinctive piece, whose introduction, depicting the longing of the spurned lover, is submerged in a melancholic and at the same time slightly ironic mood by the bassoon solo,”²⁵ was praised for its “original invention and instrumentation”²⁶ and described as a “gem full of humor and mischievous charm”.²⁷ “This song, a small masterpiece,” we read, “also received the strongest acclaim.”²⁹

Bittner’s perhaps most remarkable, and in any case admirably mastered, stylistic device is his sophisticated, often meandering harmonic language; that he used it consciously is suggested by a statement he made in 1910: “A thorough knowledge of harmony has remained [...] my credo in matters of theory. I consider this to be much more important than the now preferred preoccupation with the numerous artificialities of counterpoint.”²⁹ A few months after the premiere of the *Five Songs*, a Viennese press commentary remarked in another context that “Bittner’s strength” was “not music per se, but poetic music. Wherever he encounters a word or even a dramatic poem, musically refined and expressive ideas flow to him.”³⁰ This seems to apply particularly to the present songs of this poet-composer, in which, compared to his operas, he achieved greater depth and formal balance, demanding immersion in his unique style but rewarding performers and listeners richly in return.

Cornelis Witthoefft, August 2025

The performance material is available from *Universal Edition*, Vienna.

Variants in the piano version UE 5805:

- p. 2, m. 5, text: „Züge“ (printing error „Zunge“ in the score)
- p. 5, m. 1, voice: *zart beginnend* (*start delicately*)
- p. 5, m. 1, strings: *kein cresc.* (*no cresc.*)
- p. 6, m. 4, voice: slur between the 3rd and 4th notes (*portamento*)
- p. 8, m. 1, voice: 3rd beat *kein cresc.* (*no cresc.*)
- p. 27, m. 2–3, voice: *ossia*



p. 42, m. 4: *rit.*

p. 42, m. 5: *a tempo*

Notes

¹ Designated as “Alt-Oboe” in the score.

² P. Stf., “Erinnerung an Julius Bittner,” *Neue Zürcher Zeitung*, Vol. 160, 1939, No. 81, January 15, 1939, p. 5.

³ Wilhelm Sinkovicz, “Julius Bittner—Ein Opernmeister als Symphoniker,” Stefan Engl/Andrea Harrandt (eds.), *Ad fontem musicae. Thomas Leibnitz zum 65. Geburtstag* (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation; Vol. 42), Vienna 2020, pp. 293–309, here p. 293.

⁴ Gustav Renker, “Julius Bittner. Ein Gedenkblatt zu seinem fünfzigsten Geburtstag,” *Die Musik*, Vol. 16, 1923/1924, No. 7, April 1924, pp. 492–498, here p. 493.

⁵ Universal Edition to Ludwig Bittner, letter dated April 12, 1943, quoted in: Waltraud Zauner, “Neues zur Lebensgeschichte von Julius Bittner,” *Studien zur Musikwissenschaft*, Vol. 35, 1984, pp. 131–181, here pp. 161–162.

⁶ The nature of this encounter is sometimes portrayed in reverse in the literature, as if Walter had introduced Bittner to Mahler. However, the event is doubly authenticated, in Bittner’s memoirs (“I, a complete stranger, quickly decided to take my score [of the opera *Alarich*] under my arm and march with it to—Gustav Mahler. [...] He said [...] he had [...] asked his friend Walter to supervise my artistic work in future.” [Julius Bittner, “Aus meinem Leben,” *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater*, Vol. 1, 1910, No. 13, April 10, 1920, pp. 531–35, here p. 534]) and in Walter’s autobiography (“Mahler had taken a great interest in Bittner and had actually introduced him to me” [Bruno Walter, *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, Stockholm 1947, p. 228]).

⁷ As in n. 6.

⁸ Bittner, as in n. 6.

⁹ Walter, *ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Hermann Ullrich, *Julius Bittner* (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts; Vol. 13), Vienna 1968, p. 14.

¹² As in n. 4, p. 497.

¹³ Robert Schollum, *Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts*, Tutzing 1977 (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation; Vol. 3), p. 46.

¹⁴ r., *Neue Freie Presse*, No. 18835, January 29, 1917, afternoon edition, p. 8.

¹⁵ *Neues Wiener Journal* Vol. 25, 1917, No. 8340, January 19, 1917, p. 12.

¹⁶ *Bieler Tagblatt*, No. 234, October 5, 1928, p. 3.

¹⁷ *Oesterreichische Volks-Zeitung*, Vol. 63, 1917, No. 34, February 5, 1917, p. 2.

¹⁸ As in n. 14.

¹⁹ R. B., *Fremden-Blatt*, Vol. 71, 1917, No. 5, January 6, 1917, morning edition, p. 15.

²⁰ rbt., *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, Vol. 55, 1917, No. 5, January 29, 1917, p. 9.

²¹ As in n. 17.

²² As in n. 19.

²³ *Ibid.*

²⁴ As in n. 20.

²⁵ As in n. 17.

²⁶ As in n. 14.

²⁷ As in n. 20.

²⁸ As in n. 17.

²⁹ Bittner, as in n. 6, p. 532.

³⁰ E. B., *Neues Wiener Journal*, Vol. 25, 1917, No. 8457, May 17, 1917, p. 12 (review of the premiere of Bittner’s Second String Quartet on May 2, 1917, performed by the Rosé Quartet).