

Erich Wolfgang Korngold

Marc-André Roberge

La nouvelle attitude qu'a entraînée la reprise de la vie musicale au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale a eu des conséquences curieuses. En effet, plusieurs contemporains de Schönberg, de Webern et de Berg, qui étaient respectés par le public et dont les œuvres avaient connu une certaine popularité, mais dont l'esthétique était à l'antipode des nouveaux canons artistiques, ont été relégués à de simples mentions dans la plupart des ouvrages d'histoire de la musique ou encore complètement oubliés. Il en a été ainsi, à des degrés divers, pour Busoni, Pfitzner, Zemlinsky, Reger, Schreker, Stephan et Korngold, aux œuvres desquels il semble qu'il a été pendant longtemps considéré comme un peu sacrilège d'accorder de la valeur. La plupart des gens, d'ailleurs – et cela inclut plus d'un musicologue –, ne connaissent guère plus que leur nom et le titre d'une ou deux de leurs œuvres. Combien de fois ne voit-on pas certains de ces compositeurs associés à l'expression « fin de siècle », ce qui semble automatiquement suggérer que leur musique se situe au-delà de certaines normes de « décence » ? Pourquoi des œuvres qui ont eu de la valeur cesseraient-elles d'en avoir simplement parce que les idéaux artistiques ont changé ? Les œuvres de Schumann, par exemple, ne sont pas jugées de façon négative parce que l'esthétique qui leur a donné naissance n'a plus cours. Pourquoi des œuvres qui représentent le plus haut point de développement d'un style devraient-elles être jugées plus sévèrement que celles qui les ont précédées ?

Pendant les années 1950-70, la valeur de la musique du XX^e siècle a trop souvent été déterminée en fonction de son niveau de dissonance. Depuis le début des années 1970, cependant, il semble que l'on revienne graduellement à des critères plus justes. C'est ce qui a permis la renaissance de certains compositeurs qui avaient jusqu'alors été rejetés du revers de la main. Grâce aux travaux de quelques chercheurs, la vision que l'on peut avoir de l'activité musicale dans les pays germaniques pendant la première moitié du XX^e siècle est de moins en moins tronquée par l'omission du contexte dans lequel les grands noms ont évolué. Lorsque cette réévaluation se concrétise par la réalisation de disques – il s'agit dans plusieurs cas de premières mondiales – ou par la tenue de concerts, la vie musicale s'en trouve par le fait même enrichie, et les auditeurs sont alors en mesure de mieux percevoir l'évolution de la musi-

que, ce qui ne peut qu'aider à mieux apprécier les œuvres plus difficiles d'accès.

Le dernier des compositeurs mentionnés plus haut, Korngold, en plus d'écrire dans un style caractérisé par l'omniprésence d'une mélodie chaude et par une orchestration luxuriante, a fait « l'erreur », pendant une partie de sa carrière, de consacrer une portion de ses énergies à la musique de film et, ce qui est pis, de travailler à Hollywood. Cette « faute » a pendant longtemps empêché de nombreux auditeurs de juger ses œuvres d'une façon objective, toute sa production étant presque automatiquement associée aux musiques de film. Cependant, depuis 1974, comme en témoigne la discographie, l'intérêt pour son œuvre est grandissant, et il est apparu de plus en plus que Korngold a quelque chose à dire qui peut intéresser les auditeurs contemporains.

●

Erich Wolfgang Korngold est né à Brno le 29 mai 1897. Il compte parmi les plus remarquables enfants prodiges de l'histoire. En effet, en juin 1907, sur la recommandation de Mahler (pour lequel il avait joué de mémoire sa cantate *Gold* pour solistes, chœur et piano), son père Julius (1860-1945), qui a succédé en 1902 à Eduard Hanslick comme critique musical à la *Neue Freie Presse* de Vienne, confie la formation musicale du garçon à Zemlinsky. Les œuvres qu'il produit au cours des années suivantes, comme le *Trio pour piano*, op. 1, la *Sonate pour piano n° 2 en mi majeur*, op. 2, la *Schauspiel-Ouverture*, op. 4, et l'extraordinaire *Sinfonietta pour grand orchestre*, op. 5 (que les orchestres ne devraient pas hésiter à inscrire à leurs programmes), sont jouées par des musiciens aussi prestigieux que Bruno Walter, Artur Schnabel, Arthur Nikisch et Felix Weingartner.

En 1913, à l'âge de seize ans, Korngold commence à écrire un opéra comique, *Der Ring des Polykrates*. L'année suivante, il entame la composition d'un drame vériste, *Violanta*. Les deux œuvres, en un acte (*Einakter*), sont créées au même programme à Munich en 1916. En 1918, Korngold écrit une musique de scène pour la pièce *Much Ado About Nothing* de Shakespeare ; il en arrange quatre pièces pour violon et piano que Jascha Heifetz, entre autres, jouera et

enregistrera à plusieurs reprises. C'est en 1920 que l'œuvre par laquelle il est aujourd'hui le mieux connu, l'opéra *Die tote Stadt*, basé sur le roman *Bruges-la-Morte* (1892) de l'écrivain belge Georges Rodenbach (1855-98), est créée (le 4 décembre plus précisément) à Hambourg et à Cologne (seules quelques très rares œuvres ont eu le privilège d'avoir une double première)¹. L'œuvre, que Korngold a commencé à écrire en 1916, est jouée par la suite sur plus de 80 scènes ; le 19 novembre 1921, elle constitue le premier opéra allemand à être présenté par le Metropolitan Opera après la guerre. Le double rôle de Marietta/Marie y était tenu par Maria Jeritza (1887-1982), qui avait tenu ce rôle – comme celui de Violanta, d'ailleurs – lors de la première viennoise de l'œuvre, le 10 janvier 1921.

Entre 1923 et 1933, Korngold, pour subvenir aux besoins de sa famille – ce fut d'ailleurs le cas pour Schönberg et Zemlinsky une vingtaine d'années plus tôt –, fait des arrangements d'opérettes de Johann Strauss, d'Offenbach et de Fall. Parmi les œuvres écrites pendant cette période, retenons le *Concerto pour piano (main gauche) et orchestre en do dièse majeur*, op. 17 (1923), commandé par Paul Wittgenstein (tout comme d'autres œuvres du genre écrites par Richard Strauss, Franz Schmidt et Maurice Ravel) et les opéras *Das Wunder der Heliane*, op. 20 (1923-27), et *Die Kathrin*, op. 27 (1933-37).

En 1934, Korngold accompagne le célèbre metteur en scène autrichien Max Reinhardt (1873-1943) à Hollywood afin de superviser la musique de la production filmée que celui-ci a faite de la pièce *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare. En 1938, au moment de l'*Anschluß*, il émigre aux États-Unis. Il y écrit une vingtaine de musiques de film pour la Warner Bros. Ses partitions pour *Anthony Adverse* et *The Adventures of Robin Hood*, avec Errol Flynn, lui mériteront des Oscars.

Bien que Korngold n'ait jamais abandonné de façon complète la composition d'œuvres « sérieuses », ses autres œuvres majeures datent d'après la guerre. On retiendra le *Concerto pour violon et orchestre en ré majeur*, op. 35 (1945), dédié à Alma Mahler-Werfel et créé par Heifetz (on peut se demander pour quelle raison les violonistes, dont le répertoire concertant semble si limité, ignorent cette belle œuvre), le *Concerto pour violoncelle et orchestre en do majeur*, op. 37 (1946), et la *Symphonie en fa dièse majeur*, op. 40 (1949-50). En 1949, Korngold retourne à Vienne, où ses œuvres sont appréciées du public mais rejetées par la critique parce que témoins d'une époque révolue. Il meurt à Los Angeles le 29 novembre 1957, à l'âge de soixante ans, victime d'une hémorragie cérébrale.

La présence de Korngold dans le paysage musical depuis sa mort n'a souvent tenu qu'à un fil. Il faut cependant noter quelques étapes importantes. En 1967, les mémoires de son épouse, Luzi von Sonnenthal (morte en 1962), étaient publiés à Vienne². Le 2 avril 1975, le New York City Opera donnait la première d'une production de *Die tote Stadt*, et, l'année suivante, la RCA Corporation en mettait sur le marché le premier enregistrement commercial avec, dans les rôles principaux, le ténor René Kollo (Paul) et le soprano Carol Neblett (Marietta/Marie)³. En 1980, les deux frères Korngold, Ernest et George, donnaient les manuscrits de leur père à la Library of Congress (Washington, D.C.)⁴. La même année, la CBS mettait sur le marché le premier enregistrement commercial de *Violanta* avec Eva Marton dans le rôle titre, Siegfried Jerusalem dans celui d'Alfonso et Walter Berry dans celui de Simone⁵. Le 11 octobre 1982, une société ayant pour but de faire connaître l'œuvre de Korngold était fondée en Écosse sous la présidence honoraire des frères Korngold ; cette société est dirigée par Brendan G. Carroll, à qui on doit une thèse de doctorat sur les opéras du compositeur (University of Liverpool, 1976)⁶. Le 18 novembre 1982, la Deutsche Oper (Berlin) présentait *Die tote Stadt* dans une mise en scène de Götz Friedrich. Carroll, qui a publié, par l'intermédiaire de la société Korngold, une plaquette de 42 pages en 1984⁷, travaille actuellement à la rédaction d'une biographie détaillée dont la publication est prévue pour 1988. Pour les productions d'opéras et les enregistrements, on consultera les listes présentées ailleurs dans cet article⁸.

Plutôt que de décrire l'œuvre de Korngold dans son ensemble, il semble plus utile de présenter les deux opéras accessibles sur disques, *Violanta* et *Die tote Stadt*, qui sont fort probablement les œuvres par lesquelles on peut idéalement aborder le compositeur.

Tout comme *Mona Lisa* (1915) de Max von Schillings (1868-1933), *Eine florentinische Tragödie* (1915-16) d'Alexander Zemlinsky (1871-1942) et *Die Gezeichneten* (1918) de Franz Schreker (1878-1934), *Violanta* appartient à cette catégorie d'opéras populaire à l'époque de la Première Guerre mondiale et dont le sujet est une tragédie ou un drame passionnel ayant pour cadre l'Italie à l'époque de la Renaissance⁹. Le livret, dû à l'écrivain viennois Hans Müller (1882-1950), raconte l'histoire de *Violanta* qui, pour venger la mort de sa sœur Nerina, qui s'est suicidée après avoir été séduite par Alfonso, le fils du roi de Naples, attire celui-ci chez elle une nuit de carnaval pendant laquelle son mari, Simone Trovai, l'un des chefs militaires de la république de Venise, doit le tuer. *Violanta*, cependant, s'éprend à ce moment d'Alfonso ; lorsque, pressée par celui-ci, elle chante la

chanson de carnaval (« Aus den Gräbern selbst die Toten tanzen ») qui doit servir de signal à Simone, ce dernier pénètre dans la pièce et tue Violanta qui s'est précipitée devant son amant.

Ce qui frappe le plus dans *Violanta*, c'est la maîtrise absolument phénoménale du langage musical et de l'orchestration. Comme l'écrivait en 1914 le critique anglais Ernest Newman, Korngold, contrairement à ses prédécesseurs doués d'un talent semblable et qui utilisaient le vocabulaire et l'orchestration relativement simples de leur époque, maniait avec une incroyable virtuosité le vocabulaire et l'orchestration complexes de son temps¹⁰. De plus, tout au long des quelque 75 minutes que dure *Violanta*, le compositeur arrive à maintenir une intensité dramatique et émotionnelle extrême – intensité que les meilleurs exemples du vérisme italien atteignent difficilement – et à éliminer pour ainsi dire complètement les passages où l'intérêt diminue. D'une certaine façon, on pourrait comparer *Violanta* à un roman d'espionnage si fascinant qu'on ne peut le lire qu'à toute vitesse et ne le déposer qu'une fois arrivé à la dernière page. En effet, *Violanta* est, à mon avis, l'un des trop rares opéras dont on peut goûter pleinement chaque mesure.

Parmi les caractéristiques de l'écriture de Korngold, mentionnons l'utilisation de lignes mélodiques mettant fréquemment en valeur les intervalles de quarte et de quinte ; un excellent exemple est le récit que fait Alfonso à Violanta de son enfance malheureuse, l'un des plus beaux moments de l'œuvre (« Sterben wollt' ich oft »). Ces lignes mélodiques sont enveloppées par une texture très riche à base d'accords en position espacée dans le registre grave (par exemple *do-sol-mi*, ou encore *sol-ré-fa-si*) et d'accords de septième ou de neuvième avec notes ajoutées (par exemple *do-ré-fa-sol-la-do*). Tout au long de l'opéra, les voix principales sont traitées d'une façon si héroïque – elles sont souvent doublées ou accompagnées par les cuivres – que les rôles principaux doivent être confiés à des voix wagnériennes. Le tout est enrobé par une orchestration postromantique somptueuse aux cuivres éclatants, qui utilise à souhait le célesta, le *glockenspiel*, la harpe et – instrument que l'on trouve rarement dans la fosse d'orchestre – le piano¹¹. *Violanta*, jusqu'à un certain point, donne l'impression d'un grand poème symphonique pour voix et orchestre, ou encore d'une version gigantesque du trio du dernier acte de *Der Rosenkavalier* de Strauss (« Hab' mir's gelobt »).

Violanta est une œuvre qui pourrait aider le public à mieux apprécier l'opéra allemand du XX^e siècle, malheureusement encore sous-représenté dans nos régions. Il ne s'agit pas, pour remédier à cet état de choses, d'assaillir le public avec des œuvres plutôt difficiles d'accès comme *Elektra* ou *Wozzeck*, mais de l'initier en commençant par des œuvres qui

continuent la tradition héritée du XIX^e siècle tout en utilisant un vocabulaire qui témoigne de l'état de transition dans lequel se trouvait la musique au début de notre siècle. *Violanta*, comme *Die tote Stadt*, d'ailleurs, est une œuvre qui possède tout ce que peut souhaiter l'amateur d'opéra et qui permettrait au public de franchir plus facilement la frontière entre les deux siècles. Parmi les grands moments de l'opéra, citons la partie finale du complot tramé par Violanta et Simone (« Dicht Aug in Aug »), la ballade chantée par Alfonso derrière la scène avant qu'il ne fasse son entrée (« Der Sommer will sich neigen »), la cour qu'il fait à Violanta (« Wie schön seid ihr ») et le duo d'amour après lequel Violanta trouve la mort (« Reine Lieb »).

Violanta ne dure que 75 minutes, il est nécessaire, lorsque l'opéra est présenté sur scène, de trouver une autre œuvre d'une durée à peu près identique pour compléter le programme. Bien qu'il soit probablement le plus fréquent, le couplage *Cavalleria rusticana* et *I Pagliacci* – les gens de langue anglaise parlent familièrement de *CavPag* – est loin d'être le seul possible ou le meilleur. Les établissements d'opéras allemands sont en général remarquablement progressistes à cet égard. C'est ainsi que des œuvres courtes qui, autrement, seraient peu ou pas entendues, comme *A kékszakállú herceg vára* (Le Château de Barbe-Bleue) de Bartók, *Arlecchino* ou *Turandot* de Busoni et *Eine florentinische Tragödie* de Zemlinsky, peuvent être présentées. C'est dans le cadre d'un tel couplage que *Violanta* a sa place au théâtre.



L'action de *Die tote Stadt*, dont le libretto a été rédigé sous le pseudonyme de Paul Schott par Korngold et son père, se déroule à Bruges à la fin du XIX^e siècle¹². Paul entretient d'une façon malade le souvenir de Marie, sa femme décédée. Un jour, il rencontre Marietta, danseuse dans une troupe d'opéra, qui offre une ressemblance frappante avec Marie. Il l'invite chez lui afin de raviver le souvenir de sa femme. Après le départ de Marietta, Paul a une vision de Marie, vision qui se continue jusqu'à la troisième et dernière scène du troisième acte.

Au deuxième acte, Paul, un soir, marchant près des quais, aperçoit Marietta en compagnie des membres de la troupe d'opéra. Marietta suggère à ses compagnons de répéter la scène d'Hélène dans *Robert le diable*. Lorsqu'elle se lève du banc utilisé pour représenter le cercueil, Paul, qui s'était caché pour observer la scène, surgit, outragé que Marietta puisse jouer le rôle d'une ressuscitée. Les membres de la troupe se retièrent. Paul avoue à Marietta que c'est sa femme morte qu'il aimait à travers elle, ce qui pousse cette dernière

à utiliser tous ses pouvoirs de séduction pour inciter Paul à l'amener chez lui, de façon à exorciser le spectre de Marie.

Au troisième acte, Paul et Marietta regardent par la fenêtre la procession du Précieux-Sang. Marietta se moque de la piété de Paul et lui demande de l'embrasser pendant la procession. Celui-ci, offusqué, lui ordonne de s'en aller. Elle refuse puis s'empare de la natte de cheveux de Marie que Paul conserve sous une cloche de verre, l'enroule autour de son cou et commence une danse frénétique. Paul se précipite sur elle et l'étrangle, ce sur quoi la vision prend fin. Marietta entre pour chercher son parapluie et ses roses qu'elle avait oubliés. Frank, l'ami de Paul, vient lui annoncer qu'il quitte Bruges et lui demande s'il est prêt à le suivre. Paul, réalisant à quel point rester pourrait signifier l'autodestruction, lui répond qu'il est prêt à essayer.

Tout comme *Violanta*, *Die tote Stadt* est un gigantesque poème symphonique à l'orchestration luxuriante¹³. L'œuvre regorge de passages à la mélodie chaude et ample et qui sont de nature à procurer autant de satisfaction aux interprètes qu'aux auditeurs. Au premier acte, c'est le cas de la brève intervention de Brigitta, la servante de Paul (« Was das Leben ist, weiß ich nicht, Herr Frank »), du célèbre *Lautenlied* de Marietta, si souvent chanté par Maria Jeritza et Lotte Lehmann (« Glück, das mir verblieb ») et de la deuxième strophe, entonnée par Paul, auquel se joint Marietta (« Naht auch Sorge trüb »); au deuxième acte, du *Tanzlied* que Pierrot (baryton), l'un des membres de la troupe d'opéra, chante à la demande de Marietta (« Mein Sehnen, mein Wähnen »); au troisième acte, de la scène de la procession avec le chœur d'enfants (« O süßer Heiland mein ») et de la description qu'en fait Paul (« Die Kinder sinds an der Spitze »), de la scène dans laquelle Marietta reproche à Paul son attachement maladif à une morte (« Und wieder die Tote... Und der Erste, der Lieb mich gelehrt ») et, finalement, du passage (souvent chanté et enregistré entre autres par Richard Tauber) au cours duquel Paul admet à Frank que son rêve a été détruit par un rêve (« O Freund, ich werde sie nicht mehr wiedersehen »), et qui se termine par une reprise du *Lautenlied*, mais avec de nouvelles paroles.

Ce qui a été dit au sujet de *Violanta* vaut aussi pour *Die tote Stadt*. En outre, l'accompagnement orchestral, assez massif et souvent écrit dans des tonalités comportant cinq ou six altérations à la clef, possède un dynamisme, un élan (*Schwung*) extraordinaire. On peut s'en faire une bonne idée en pensant à la majestueuse reprise du thème principal du poème symphonique *Ein Heldenleben* de Strauss, développé par les huit cors et qui conduit à la section faisant appel à des thèmes des poèmes symphoniques

précédents (repères n^{os} 77-79). Le langage musical, dont l'utilisation d'accords parallèles est un élément très important, est cependant plus chromatique, surtout dans les passages orchestraux, que dans l'opéra précédent. Sans rien enlever à *Violanta*, on peut dire que le langage de *Die tote Stadt* est plus développé, plus élaboré, et montre Korngold, à l'âge de 23 ans, en pleine possession de ses moyens.



Lorsqu'on parcourt les comptes rendus des représentations de ces deux opéras, on est frappé de voir à quel point plusieurs critiques ont encore de la difficulté à les écouter en faisant abstraction des préjugés qu'ils ont pu développer lorsque la musique postromantique « devait » éveiller chez l'auditeur moderne qui se respectait un sentiment de culpabilité. Il est vrai que ces deux œuvres font appel à des sensations d'une nature plus viscérale qu'intellectuelle, ce qui n'est pas de nature à mettre certaines âmes à l'aise. Peut-être certains écoutent-ils leurs extraits préférés en secret ? Il reste que cette série de redécouvertes – dont les amateurs de musique germanique du début du siècle ne peuvent que se réjouir – est en train de montrer à quel point une génération, au nom d'un certain idéal esthétique, s'est privée d'œuvres superbes qui auraient pu apporter un peu de variété à un répertoire qui, dans presque tous les coins du monde, tourne en rond et se complait à répéter sans cesse des œuvres qui ne demandent qu'à reprendre leur souffle. Korngold, sans aucun doute, est l'une des réponses à ce problème.

Productions modernes d'opéras

Der Ring des Polykrates, op. 7 (Munich, 28 mars 1916)

Vienne, Staatsoper, 22 janvier 1964

New York, Manhattan School of Music, 17 mars 1983

Violanta, op. 8 (Munich, 28 mars 1916)

Santa Fe, 30 juin 1984

Die tote Stadt, op. 12 (Hambourg et Cologne, 20 décembre 1920)

Munich, 12 mai 1955

Anvers, 1967

Gand, 3 mars 1967

Anvers, 1969

Gand, 1969

Vienne, Volksoper, 18 juin 1967

Anvers, 1972

Gand, 25 (?) mars 1972

New York, New York City Opera, 2 avril 1975

Darmstadt, 29 avril 1978
 New York, New York City Opera, 30 septembre 1978
 Berlin, Deutsche Oper, 5 février 1983, 13 avril 1985
 Los Angeles, Music Center Opera Association, 10 septembre 1985 (Deutsche Oper en tournée)
 Vienne, Staatsoper, 22 décembre 1985

Das Wunder der Heliane, op. 20 (Hambourg, 7 octobre 1927)

Gand, 15 février 1970
 Anvers, 1970

Die Kathrin, op. 28 (Stockholm, 7 octobre 1939)

Vienne, Staatsoper, 19 octobre 1950

Discographie

Acanta 40.23 539 DX : *Einfache Lieder*, op. 9 ; *Vier Lieder des Abschieds*, op. 14 ; *Drei Gesänge*, op. 18 ; « Stärker als der Tod », ext. de *Unvergänglichkeit*, op. 27 ; *Sonett für Wien*, op. 41. Steven Kimbrough, baryton ; Dalton Baldwin, piano (1985).

Angel DS-3770 : *Concerto pour violon et orchestre en ré majeur*, op. 35. Ithzak Perlman, violon ; Pittsburgh Symphony Orchestra, dir. André Prévin (1981).

Angel S 36999 (The Classic Erich Wolfgang Korngold) : Suite tirée de « *Much Ado About Nothing* », op. 11 ; *Concerto pour violon et orchestre en ré majeur*, op. 35 ; *Thème et variations*, op. 42. Ulf Hoelscher, violon ; Orchestre de la radio de Stuttgart, dir. Willy Mattes (1974).

Boston Records B 411/BST-1012. Suite tirée de « *Much Ado About Nothing* », op. 11. Boston Chamber Artists, dir. Eric Simon (1959).

Calig CAL 30 842 (Lieder des frühen 20. Jahrhunderts : Werke von Korngold, Zemlinsky, Stephan und Schreker). Trois lieder ext. de l'op. 38. Georg Jelden, baryton ; Hans Dieter Wagner, piano (1986).

Candide QCE 31091 : Suite tirée de « *Much Ado About Nothing* », op. 11. Orchestre symphonique de Westphalie (Recklingshausen), dir. Siegfried Landau (1976).

Carolina Records 712C-1463 (Casey Sings...) : « *Ständchen* », ext. des *Fünf Lieder*, op. 38. Ethel Casey, soprano ; Walter Goode, piano (1961).

CBS Masterworks 35909 (ou 79229) : *Violanta*, op. 8. Eva Marton, Siegfried Jerusalem, Walter Berry et autres ; Orchestre de la radio de Munich, dir. Marek Janowski (1980).

Celebrity Records EJS 263 : *Die tote Stadt*, op. 12. Maud Kunitz, Karl Friedrich, Benno Kusche, Hans Braun, Lillian Benningsen ; Orchestre de l'opéra d'état de Munich, dir. Fritz Lehmann (enr. août 1954 ; 196?).

Celebrity Records EJS 362 : *Violanta*, op. 8. Ilona Stein Gruber, Willie Frederick, Leopold Winklehofer, Rotilda Busch ; Orchestre RAVAG [Österreichische Radio-Verkehrs AG] (enr. 1949 ; 196?).

Celebrity Records EJS 363 : *Der Ring des Polykrates*, op. 7. Walter Berry, Waldemar Kmennt, Erich Makjut ; Orchestre de l'opéra d'état de Vienne, dir. Hans Berowsky (1964 ?).

Citadel CT 6009 (Wunderkind ! The Earliest Compositions of Erich Wolfgang Korngold) : *Der Schneckemann* ; *Don Quixote* ; *Sonate pour piano n° 1 en ré mineur*. Antonín Kubálek, piano (1976 ?).

Delos DEL 25402 : *Trio pour piano*, op. 1. Pacific Art Trio (1975).

Entr'acte ERS 6502 (Songs and Arias of Erich Wolfgang Korngold) : « *Kann's heut nicht fassen* », ext. de *Der Ring des Polykrates*, op. 7 ; « *Liebesbriefchen* », ext. des *Einfache Lieder*, op. 9 ; « *Lied des Pagen* », ext. de *Much Ado About Nothing*, op. 11 ; « *Glück, das mir verblieb* », ext. de *Die tote Stadt*, op. 12 ; « *Ich sollte niemals mehr sehen* » et « *Mein Mann hat mich vermieden* », ext. de *Die Kathrin*, op. 28 ; « *Come Live with Me* », ext. de *The Private Lives of Elizabeth and Essex* ; « *Old Spanish Song* », ext. de *The Silent Serenade*. Polly Jo Baker, soprano ; George Calustian, piano (1975).

Etcetera ETC 1042 : *Sonate pour piano n° 1 en ré mineur* ; *Sonate pour piano n° 2 en mi majeur*, op. 2 ; *Sonate pour piano n° 3 en do majeur*, op. 25. Matthijs Verschoor, piano (1986).

Etcetera ETC 1043 : *Trio en ré majeur pour piano, violon et violoncelle*, op. 1 ; *Sextuor pour cordes en ré majeur*, op. 10. Göbel Trio, Berlin Sextet (1986).

Genesis G 1055 : *Sonate pour piano n° 2 en mi majeur*, op. 2 ; *Märchenbilder*, op. 3. Antonín Kubálek, piano (1974). Annotations de Glenn Gould (« *Korngold and the Crisis of the Piano Sonata* »).

Genesis GS 1063 : *Quintette pour piano et cordes en mi majeur*, op. 15 ; *Sonate pour piano n° 3 en do majeur*, op. 25. Harald Gray, piano ; Endre Granat, Sheldon Sanov, violons ; Milton Thomas, alto ; Douglas Davis, violoncelle (1975).

Lebendige Vergangenheit LV 32 (*Rosette Anday II*) : « *Liebesbriefchen* », ext. des *Abschiedslieder*, op. 14 ;

« Lied des Pagen », ext. de *Much Ado About Nothing*, op. 11; Rosette Anday, soprano; Erich Wolfgang Korngold, piano (enr. 1924; 197?).

Masterseal MW-46/Varèse Sarabande VC 81040 (Korngold by Korngold/Korngold Conducts and Plays Korngold): « Passacaille », ext. de la *Sonate pour piano n° 1 en ré mineur*, op. 1; « Largo », ext. de la *Sonate pour piano n° 2 en mi majeur*, op. 2; Deux pièces ext. de *Märchenbilder*, op. 3; *Suite tirée de « Much Ado About Nothing »*, op. 11; *Improvisations sur des thèmes des opéras Violanta*, op. 8, *Die tote Stadt*, op. 12, *Die Kathrin*, op. 28; « Glück, das mir verblieb », ext. de *Die tote Stadt*, op. 12*. Austrian State Symphony, dir. Erich Wolfgang Korngold; Erich Wolfgang Korngold, piano; Hilde Zadek, soprano*; Anton Dermota, ténor*; Austrian State Symphony Orchestra, dir. Wilhelm Loibner* (1951/1978).

Music Library Recordings MLR 7017: *Suite tirée de « Much Ado About Nothing »*, op. 11. Richard Corbett, piano (1952).

Orion ORS 74166: *Sonate pour violon et piano*, op. 4. Quatre pièces ext. de la *Suite tirée de « Much Ado About Nothing »*, op. 11. Endre Granat, violon; Harald Gray, piano (1974).

Philips 6747 061 (Lied-Edition Prey, vol. 4: *Von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*): « Alt-Spanisch », op. 38, n° 3. Hermann Prey, baryton; Gunther Weissenborn, piano (1976).

Quintessence PMC 7047: « Prélude » et « Carnaval », ext. de *Violanta*, op. 8. Royal Philharmonic Orchestra, dir. Erich Leinsdorf (1977).

RCA ARL1-0185: *Concerto pour violoncelle et orchestre en do majeur*, op. 37. Francisco Gabarro, violoncelle; National Philharmonic Orchestra, dir. Charles Gerhardt (1973).

RCA ARL1-0443: *Symphonie en fa dièse majeur*, op. 40. Orchestre philharmonique de Munich, dir. Rudolf Kempe (1974).

RCA ARL3-1199 (ou RL 01199): *Die tote Stadt*, op. 12. Carol Neblett, René Kollo, Hermann Prey, Benjamin Luxon et autres; Orchestre de la radio bavaroise, dir. Erich Leinsdorf (1975).

RCA Red Seal RL25097: *Quatuor à cordes n° 1 en la majeur*, op. 16; *Quatuor à cordes n° 3 en ré majeur*, op. 34. Chilinginian Quartet (1977).

RCA SER 5664: *Tomorrow*, op. 13. Norma Proctor, contralto; Ambrosian Singers; National Philharmonic Orchestra, dir. Charles Gerhardt (1973 ?).

RCA Victor LM 1782/RCA AGM1-4902: *Concerto pour violon et orchestre en ré majeur*, op. 35. Jascha Heifetz, violon; Los Angeles Philharmonic Orchestra, dir. Alfred Wallenstein (1953/1974).

Varèse Sarabande 704.200: *Sinfonietta*, op. 5. Radio-Symphonie-Orchester Berlin, dir. Gerd Albrecht (1984).

Vox SVBX-5109 (New Composers from the Old World): *Quatuor n° 2 en mi bémol majeur*, op. 26. New World Quartet (1978).

Vox-Turnabout 344 760: *Schauspiel-Ouverture*, op. 4. M.I.T. Symphony, dir. David Epstein (1980).

Notes

(1) Une production de FR3 Lille, intitulée *Bruges la Morte*, réalisée par Alain Dhenaut, avec Niels Arestrup et Nathalie Neel dans les rôles principaux, a été tournée en 1980 et diffusée sur les ondes de Radio-Québec le 25 août 1982, puis reprise le 1^{er} juin 1986.

(2) Luzi Korngold, *Erich Wolfgang Korngold: ein Lebensbild*, Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, vol. 10 (Vienne: Elisabeth Lafite et Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1967).

(3) Un enregistrement privé avait été réalisé dans les années 60 sous étiquette Celebrity Records EJS 263.

(4) Voir Jon Newson, « Library of Congress Celebrates Korngold Collection », *Impromptu: A Publication of the Music Division of the Library of Congress*, 1, 1 (automne 1982), pp. [3-5].

(5) Un enregistrement privé avait été réalisé à la fin des années 40 sous étiquette Celebrity Records EJS 362.

(6) On peut s'adresser à la société, qui compte près de 200 membres, en écrivant à The Erich Wolfgang Korngold Society, 4 Townhead Terrace, Paisley, Renfrewshire, SCOTLAND PA1 2AX. Je tiens d'ailleurs à remercier le secrétaire-trésorier de la société, M. Konrad Hopkins, pour les renseignements qu'il m'a aimablement fait parvenir.

(7) Brendan G. Carroll, *Erich Wolfgang Korngold (1897-1957): His Life and Works*, 2^e impression révisée (Paisley: Wilfion Books, Publishers, 1985).

(8) Une chronologie plus détaillée des étapes visant à rétablir Korngold apparaît dans Carroll, pp. 32-36. La discographie comprend tous les enregistrements qu'il m'a été possible de retracer à l'exception des très nombreux enregistrements contenant uniquement des extraits d'opéras et des arrangements de pièces isolées ainsi que ceux consacrés aux musiques de film: à ce sujet, voir Paul Lafontaine, « Erich Wolfgang Korngold: A Film Music Discography », *Fanfare*, IX, 3 (janvier-mars 1986), pp. 69-74.

(9) *Mona Lisa* a été enregistré sous étiquette MRF-191-S en 1984, *Eine florentinische Tragödie* sous étiquette Fonit Cetra LMA 3010 en 1982 et Schwann Musica Mundi VMS 1625 en 1984, et *Die Gezeichneten* sous étiquette MRF-188-S en 1984. Au sujet de Zemlinsky, voir mon article « La redécouverte d'Alexander Zemlinsky: Schönberg avait-il raison? », *SONANCES*, V, 1 (octobre 1985), pp. 8-12; au sujet de Schreker, voir mes articles « Franz Schreker (1878-1934): de la gloire à la renaissance en passant par l'oubli », *ibid.*, II, 2 (janvier 1983), pp. 2-8; et « Franz Schreker: mise à jour », *ibid.*, V, 3 (avril 1986), pp. 21-23.

(10) Cité par Carroll, « Korngold's *Violanta* », *The Musical Times*, CXII, 1653 (novembre 1980), pp. 695-98 ; 696.

(11) L'orchestration est la suivante : piccolo (joue aussi la 4^e flûte), 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes (en *la* et en *si* bémol), clarinette basse en *si* bémol, 2 bassons, contrebasson, 4 cors, 3 trompettes en *do*, 3 trombones, tuba, 3 timbales, glockenspiel, xylophone, triangle, tambour de Basque, caisse claire, grosse caisse, cymbales, tamtam, cloche grave en *mi*, mandoline, piano (ou pianino), célesta, 2 harpes, cordes ; musique de scène : 2 trompettes en *do*, 2 trombones, tambour de Basque (en plus grand nombre si possible).

(12) Le pianiste et compositeur français Raoul Pugno (1852-1914) a écrit sous le titre de *La Ville morte* une musique de scène pour *La città morta* de l'écrivain italien Gabriele d'Annunzio (1863-1938) ; l'œuvre, qui n'a aucun rapport avec celle de Rodenbach ou celle de Korngold, a été complétée par Nadia Boulanger.

(13) On peut encore se procurer la réduction pour piano chez Schott (n° ED 3208). L'orchestre utilise les instruments suivants : piccolo (joue aussi la 3^e flûte), 2 flûtes (la 2^e joue aussi le 2^e piccolo), 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes en *la* et en *si* bémol, clarinette basse en *si* bémol, 2 bassons, contrebasson, 4 cors en *fa*, 3 trompettes en *do*, trompette basse, tuba basse, mandoline, 2 harpes, célesta, piano (ou pianino), harmonium, 4 timbales (un timbalier), glockenspiel, xylophone, triangle, tambour de Basque, crécelle, caisse claire, fouet, grosse caisse avec cymbale, cymbale suspendue, tamtam, cordes ; sur la scène : orgue, 2 trompettes, 2 clarinettes en *mi* bémol, triangle, tambour de Basque, caisse claire, grosse caisse, cymbales, 7 cloches graves, éoliphone ; placés dans une loge : 2 trompettes, 2 trombones (en plus grand nombre si possible).

Mozart, toujours Mozart

En cherchant récemment une lettre dans les dossiers de SONANCES, j'ai découvert deux documents qui montrent à quel point certains animateurs d'émissions musicales à Radio-Canada se permettent maintenant de dire n'importe quoi sur Mozart, vraisemblablement sous l'influence de l'*Amadeus* de Shaffer. Si Shaffer a pu raconter – sans être lapidé pour diffamation – que Mozart a dicté son *Requiem* à Salieri sur son lit de mort et que Salieri a proposé à Constance de coucher avec lui en échange d'un bon mot en faveur de Mozart à l'empereur, ce qu'elle a refusé (alors qu'elle lui confiera plus tard l'éducation musicale de son fils), le premier baratineur « médiatique » venu peut bien dire ce qu'il veut, non ?

Le 23 septembre 1983, sur les ondes du réseau français en modulation d'amplitude, une animatrice d'une émission où l'on parle d'événements culturels déclarait sérieusement : « On présente à l'Opéra de Montréal *Les Noces de Figaro*. En italien. Qu'est-ce que dirait Mozart s'il savait qu'on chante son opéra en italien, lui qui détestait tellement les Italiens ! » Ce qui a valu au réalisateur, de la part du soussigné, un appel téléphonique et une lettre qu'on pourra publier un jour intégralement si quelqu'un, d'aventure, écrit, au XXI^e siècle, l'histoire de SONANCES.

Le 30 août 1985, cette fois sur les ondes du réseau en modulation de fréquence, une animatrice disait

avec un magnifique aplomb : « Mozart a fini son *Concerto pour clarinette* < in extremis >, presque sur son lit de mort, comme le *Requiem*. » Dans la lettre que je n'ai pu m'empêcher d'adresser le lendemain à cette charmante personne figurait le passage suivant : « Mozart inscrivit sur deux portées, dans le catalogue de ses œuvres, le premier thème du premier mouvement de son *Concerto pour clarinette* le 28 septembre 1791. Ce qui a laissé croire à G. de Saint-Foix que l'œuvre avait été terminée ce jour-là. Or, dans la lettre qu'il écrit à sa femme, alors à Baden bei Wien, à partir « ½11 uhr » le soir du 7 octobre, et qu'il termine le lendemain, de telle sorte que la missive est datée des 7 et 8 octobre 1791, Mozart dit qu'il a orchestré dans l'après-midi du 7 < fast das ganze Rondo von Stadtler > (c'est-à-dire le dernier mouvement du *Concerto pour clarinette*). Auparavant il a appelé Joseph, le garçon du bistro < Zur goldenen Schlange >, situé à côté, et s'est fait apporter un café noir. Puis il a fumé une délicieuse pipe de tabac. » J'ajoutais à cela les commentaires suivants : « Les documents que nous avons montrent donc qu'au moment où Mozart orchestrait le dernier mouvement du *Concerto pour clarinette*, soit le 7 octobre, il était jovial et bien portant (en tout cas, pas moins que d'habitude). C'est en novembre (il prit le lit le 20 novembre) que son état de santé s'aggrava. Si bien que, dans l'état actuel de la documentation, on peut dire que la dernière maladie de Mozart eut une évolution de deux ou trois semaines environ. »

Jacques Boulay

Sourire en musique

Propos de Schönberg sur un critique musical qui s'était hasardé à commenter un concert sans y avoir assisté

« M. Leopold Schmidt, critique musical, est resté invisible à trois moments de la matinée au cours de laquelle on a exécuté mes œuvres. Mais son esprit était quand même présent, car cet esprit a pu voir et entendre des choses que nul autre n'a pu voir ni entendre. C'est ainsi que l'esprit de M. Schmidt a entendu Egon Petri faire des bruits dénués de sens au piano, quoique M. Petri fût alors à Londres. L'esprit n'avait pas vu que les pièces pour piano étaient jouées par Louis Closson, bien que ce fût inscrit au programme. Quel merveilleux esprit ! En revanche, l'esprit de M. Schmidt a entendu chanter une mélodie sur un texte de Maeterlinck, mélodie qu'il a trouvée inutile, bien inutile. C'est vraiment miracle de la part de cet esprit, de cette entité supra-humaine, car le D^r Anton von Webern avait annoncé que cette mélodie était retirée du programme¹. »

(1) Arnold Schönberg, *Le Style et l'Idée* (Paris : Buchet/Chastel, 1977), p. 152.