

# La redécouverte d'Alexander Zemlinsky : Schönberg avait-il raison ?

**Marc-André Roberge**

Alexander Zemlinsky est l'un de ces compositeurs qui, bien qu'ils aient joué à leur époque un rôle de premier plan dans la vie musicale et que leurs œuvres aient pu connaître une certaine diffusion et susciter l'admiration de nombreux collègues, ont été rapidement et injustement oubliés après leur mort – sinon avant – ou encore ne sont devenus que des notes en bas de page dans les ouvrages consacrés à leurs contemporains à qui l'immortalité a été accordée.

L'une de ces notes, par exemple, peut être une référence à ce que Schönberg – à qui il a donné des leçons en 1895 et qui, six ans plus tard, allait devenir son beau-frère – a dit de lui en 1949 :

Alexander von Zemlinsky est celui à qui je dois presque toutes mes connaissances de la technique et des problèmes compositionnels. J'ai toujours cru fermement qu'il était un grand compositeur, et je le crois toujours aussi fermement. Son temps viendra peut-être plus tôt qu'on ne le pense. Pour moi, une chose, cependant, ne fait pas de doute : je ne connais aucun compositeur postwagnérien qui a pu satisfaire avec autant de noblesse aux exigences du théâtre. Ses idées, sa forme, sa sonorité ainsi que chaque tournure viennent directement de l'action, de la scène et de la voix du chanteur, avec une netteté et une précision de la plus haute qualité<sup>1</sup>.

De même, n'est-il pas significatif que Berg lui ait rendu hommage en citant dans le quatrième mouvement de sa *Suite lyrique*

(mm. 32-33, 46-50) la phrase musicale qui, dans le troisième mouvement (repère 42) de la remarquable *Symphonie lyrique*, op. 18 (1922), supporte les paroles « Du bist mein Eigen, mein Eigen » ? Si les connaissances au sujet de Zemlinsky se sont longtemps limitées à ces deux témoignages, on en sait maintenant plus grâce aux efforts qu'ont faits depuis une dizaine d'années une poignée de chercheurs, germanophones pour la plupart. Il semble acquis désormais que la réputation dont Zemlinsky jouissait dans la Vienne des années 20 était justifiée et que l'on peut, encore aujourd'hui, s'intéresser à son œuvre et en tirer beaucoup de satisfaction<sup>2</sup>.

Zemlinsky naît à Vienne le 14 octobre 1871. En 1893, après des études au Conservatoire, il devient membre du Wiener Tonkünstlerverein et se voit encourager par Brahms puis par Mahler, lequel dirigera en 1900 son second opéra, *Es war einmal*. Comme ce dernier, c'est surtout comme chef d'orchestre que Zemlinsky se fait connaître. En 1906, après quelques années au Carltheater, où il dirige des opérettes, il devient premier *Kapellmeister* à la Volksoper, d'où il s'absente en 1907 pour un séjour d'une saison à la Hofoper. De 1911 à 1927, il est à Prague, où il agit comme chef d'orchestre au Deutsches Landestheater et comme directeur des concerts symphoniques ; puis, de 1927 à 1930, il travaille aux côtés d'Otto Klemperer à la Kroll-Oper de Berlin. Au cours de sa carrière, Zemlinsky a donné à Vienne les premières d'œuvres importantes comme *Ariane et Barbe-Bleue* de

Dukas et *Salome* de Strauss. À Prague, il a dirigé la première de la *Symphonie n° 8* de Mahler et a créé le monodrame *Erwartung* de Schönberg. De plus, de 1920 à 1933, il a enseigné la composition à la Deutsche Akademie für Musik de Prague. Outre Schönberg, on compte parmi ses élèves privés Alma Schindler, qui devait plus tard épouser Mahler, et Erich Wolfgang Korngold. En 1933, la situation politique l'incite à quitter Berlin pour Vienne. Au moment de l'*Anschluss*, en 1938, il émigre aux États-Unis après un séjour à Prague. Il meurt le 15 mars 1942 à Larchmont, près de New York, complètement oublié.

La liste des œuvres de Zemlinsky établie par Lawrence A. Oncley comprend 112 titres complétés ou dont il existe au moins des esquisses substantielles ; plus des trois-quarts d'entre elles sont inédites<sup>3</sup>. La production de Zemlinsky peut se diviser en deux tranches. La première comprend les quelque 50 œuvres écrites entre 1887 et 1896, parmi lesquelles on ne mentionnera que l'opéra *Sarema* (1894-96), dont la réduction pour piano a été partiellement réalisée par Schönberg. Parmi les œuvres de la seconde tranche, on retiendra – outre de très nombreux lieder – six opéras complétés, la *Symphonie lyrique* déjà mentionnée, quatre quatuors à cordes, les *Six chants sur des poèmes de Maurice Maeterlinck*, op. 13 (1910-13), ainsi que la *Sinfonietta*, op. 23 (1934).

La musique de Zemlinsky présente la particularité d'établir une transition entre Mahler et l'École de Vienne. Cette particularité, pour ceux qui n'éprouvent pas



**Alexander Zemlinsky vers 1930**

d'inconfort à écouter des œuvres qui, en apparence, peuvent sembler « indécises », ou encore, pour reprendre l'expression de Dannenberg, « entre deux chaises »<sup>4</sup>, est l'un des éléments qui rendent son œuvre si fascinante. Elle pourrait d'ailleurs aider le public souvent réfractaire aux œuvres de Schönberg, de Berg et de Webern à les aborder plus facilement, ce qui permettrait un grand enrichissement de la vie musicale. Ces compositeurs se sont vu séparer du contexte dans lequel ils ont évolué et ont trop souvent été présentés comme un groupe isolé dont la production tranchait nettement et complètement avec tout ce qui les avait précédés. De plus, on a toujours utilisé l'expression « École de Vienne » pour désigner ces trois compositeurs, et eux seuls. Il est étrange, cependant, qu'une « école » se limite à trois personnes. Ne pourrait-on pas dire, plutôt, que cette « École de Vienne » regroupe, au sens large, plusieurs compositeurs et interprètes qui sont reliés les uns aux autres de multiples façons (admiration, amitié, influence, relation maître-élève, parenté par alliance, transcription mutuelle d'œuvres, citations, etc.) ? Il semble que la lente (re)découverte de ce contexte, qui

a commencé au cours des années 70 et qui se continue aujourd'hui avec encore plus d'ampleur, permettra bientôt de définir plus clairement cette période fondamentale de l'histoire de la musique de notre siècle.

•

On doit se réjouir du fait que l'œuvre de Zemlinsky ne soit pas restée trop longtemps la propriété des musicologues et que des interprètes – dont certains ne comptent pas parmi les moindres – se penchent maintenant eux aussi sur sa production. Heureusement, les efforts de ces interprètes sont soutenus par quelques compagnies de disques qui semblent sentir que le fer est maintenant chaud et que Zemlinsky peut être considéré comme un « risque valable ».

La Deutsche Grammophon, compagnie habituellement assez conservatrice dans le répertoire qu'elle propose, est l'une d'entre elles. Comme elle l'avait fait en 1976 pour Kurt Weill en mettant sur le marché un coffret de trois disques (DG 2709 064) consacré à des œuvres écrites entre 1924 et 1929, elle a apporté à la redécouverte de Zemlinsky un soutien manifeste en produisant dans la même année (1982) un enregistrement de la *Symphonie lyrique* – dans lequel figure Dietrich Fischer-Dieskau qui, encore une fois, met sa remarquable intelligence musicale au service d'un compositeur important mais négligé – de même qu'un coffret regroupant les quatre quatuors à cordes, coffret qui avait été précédé en 1978, à titre de ballon d'essai – lequel a été remarquablement accueilli par la critique –, par un enregistrement du second d'entre eux.

Cet enregistrement du *Quatuor n° 2* (1914-15) avait alors permis de découvrir ce qu'il est convenu de considérer comme le chef-d'œuvre de Zemlinsky en

matière de musique de chambre. Bien plus, il s'agit à mon avis d'une des plus remarquables œuvres du genre, digne d'être jouée en concert aussi souvent que le sont les quatuors des grands compositeurs classiques ou que devraient l'être ceux de Bartók. Étant donné que cette œuvre importante existe maintenant sur disque, les interprètes ne peuvent plus plaider l'ignorance et avoir ainsi une excuse pour l'ignorer plus longtemps<sup>5</sup>.

La qualité du *Quatuor n° 2* ne veut pas pour autant dire que les autres ne méritent pas d'être écoutés, loin de là. Le *Quatuor n° 1*, écrit en 1896, tout influencé qu'il ait pu être par Brahms, reste une œuvre aussi solide qu'intéressante, et les *Quatuors n° 3* et *n° 4*, composés respectivement en 1923 et en 1936, constituent pour leur part de fascinants exemples non seulement du type de tonalité élargie que Zemlinsky a préférée aux solutions retenues par ses collègues viennois plus célèbres, mais aussi d'écriture hautement compétente. En outre, ils montrent que Zemlinsky, tout en étant « conservateur » par rapport à ses autres collègues viennois, n'était pas pour autant retardataire.

La sixième et dernière face est occupée par le premier des deux quatuors du compositeur autrichien Hans Erich Apostel (1901-72), qui a été l'élève de Schönberg, puis de Berg. L'œuvre en question, qui date de 1935, devait d'ailleurs être dédiée à ce dernier à l'occasion de son cinquantième anniversaire. Elle contient entre autres un mouvement à variations sur un thème extrait de *Wozzeck*<sup>6</sup> et un scherzo incorporant les anagrammes musicales du compositeur et du dédicataire. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une révélation comme dans le cas de l'opus 15 de Zemlinsky, il s'agit là d'une œuvre très structurée, très dense, et en conséquence assez sévère. On doit donc se réjouir d'avoir au moins un enregistre-

ment d'une œuvre permettant de mieux documenter la contribution de l'un des « descendants » de l'École de Vienne.

Comme il l'avait fait en 1972 en enregistrant l'ensemble des œuvres pour quatuor à cordes de Schönberg, de Berg et de Webern (DG 2720 029), le LaSalle Quartet, égal à lui-même, apporte ici une contribution de la plus haute importance à la discographie et, du fait même, à une meilleure compréhension de la musique du XX<sup>e</sup> siècle en général et de celle de Zemlinsky en particulier. Il est regrettable que bien peu d'ensembles aient l'audace qui caractérise le LaSalle Quartet.

La Deutsche Grammophon, fidèle à ses habitudes (que devraient adopter plusieurs autres compagnies) offre un remarquable livret trilingue de 25 pages qui contient un tableau chronologique, un long essai de Horst Weber, le chef de file de la recherche sur Zemlinsky, quelques photographies, de même que des reproductions des pages initiales des manuscrits des œuvres jouées. Un tableau représentant le compositeur, peint en 1917 par sa femme Louise – et qui n'est pas sans rappeler le style de Schönberg –, orne le coffret.

Le Pädagogischer Verlag Schwann de Düsseldorf est une autre compagnie dont les efforts sont en train de permettre à Zemlinsky de prendre la place qui lui revient. En 1982, cette firme audacieuse a mis sur le marché deux superbes enregistrements : l'un de la *Symphonie lyrique*, l'autre des *Six chants sur des poèmes de Maurice Maeterlinck* et de la *Sinfonietta*. En 1984, elle proposait deux opéras : *Der Geburtstag der Infantin*, op. 17 (1921), suivi quelques mois plus tard par *Eine florentinische Tragödie*, op. 16 (1916), dont c'est le deuxième enregistrement.

De ces deux œuvres basées sur des textes d'Oscar Wilde (1856-1900), c'est surtout la première qui retiendra l'attention, car il s'agit sans l'ombre d'un doute de l'un des plus beaux opéras du début du XX<sup>e</sup> siècle. L'œuvre, dont le libretto a été préparé par l'écrivain viennois Georg C. Klaren, a été composée à l'origine sous le titre de *Der Zwerg* (Le Nain). Pour les fins de sa production par l'Opéra de Hambourg (23 septembre 1981), cependant, le metteur en scène Adolf Dresen a modifié le libretto en certains endroits pour le rendre plus conforme à la version de Wilde et est revenu au titre original. Cette nouvelle version, par ailleurs, a reçu l'approbation de la veuve du compositeur.

Ce conte de fées tragique, qui ne dure qu'environ 80 minutes, se passe à la cour d'Espagne, où se déroulent les préparatifs pour l'anniversaire de l'infante Doña Clara. On lui donne en cadeau un nain, enfant difforme d'un charbonnier, qui a été capturé au cours d'une chasse. Celui-ci tombe amoureux de l'infante. Ghita, la servante préférée de l'infante, tente d'arracher le malheureux à ses illusions. Lorsque le nain se verra pour la première fois dans un miroir et deviendra soudain conscient de sa laideur, il mourra en demandant à l'infante de lui dire qu'il est beau. Celle-ci, avec une naïveté enfantine, demandera alors que, la prochaine fois, on lui donne un jouet qui n'ait pas de cœur.

L'une des plus remarquables caractéristiques de cet opéra est l'orchestration qui, bien qu'elle rappelle souvent celle de Mahler, n'en est pas moins très individuelle. Les passages d'une délicatesse suprême, dans lesquels le violon solo, la harpe et le célesta jouent un rôle de premier plan, abondent, ce qui donne souvent l'impression qu'il s'agit d'un opéra de chambre. Plusieurs sections, comme par exemple le

chœur de femmes qui souligne l'arrivée du nain à la cour (« Was sagt Don Estoban ») et la scène où ce dernier, remarquablement interprété par Kenneth Riegel, se retrouve seul sur scène (« Nein, wir wolln an die Prinzessin denken »), comptent parmi ce que la musique austro-allemande du premier quart de notre siècle a de plus beau à offrir.

L'un des seuls reproches que l'on puisse faire à cet enregistrement superbe – et qui est d'ailleurs l'un des cinq enregistrements de musique classique auxquels la Deutsche Schallplattenkritik a accordé son prix annuel pour 1984 – est que sept passages (près de 150 mesures) aient été coupés, ce qui est difficilement compréhensible, voire même inadmissible, étant donné qu'il s'agit d'une première mondiale et que trois des quatre faces contiennent moins de 20 minutes de musique. Par contre, on ne peut que se réjouir que le texte soit reproduit en allemand, en anglais et en français ; il est regrettable, cependant, que les différentes versions soient placées l'une à la suite de l'autre plutôt qu'en regard<sup>7</sup>.

En guise de conclusion, voici une discographie aussi complète que possible des enregistrements d'œuvres de Zemlinsky parus à ce jour<sup>8</sup> de même qu'une liste des productions d'opéras qui, jusqu'à un certain point, jouent un peu le rôle de baromètre de la réception faite au compositeur. Si l'on en juge par le nombre d'enregistrements mis sur le marché et par l'intérêt que certains établissements d'opéra ont mis dans ses œuvres au cours des quelque cinq dernières années, il semble bien que la prophétie de Schönberg soit en train de se réaliser.

### Discographie

Acanta 40.23.509 (Auf dem Meere meiner Seele) : 23 mélodies extrai-

tes des op. 2, 3, 6, 7, 8, 10, 13, 22 et 27. Steven Kimbrough, baryton; Cord Garben, piano (1983).

Audite FMS 63 412 (Zemlinsky, Webern, Komma: Abgesänge von Leben, Traum und Tod): *Six chants sur des poèmes de Maurice Maeterlinck*, op. 13. Ursula Gerlach, alto; Karl Michael Komma, piano (1984).

DG 2530 982: *Quatuor à cordes n° 2*, op. 15. LaSalle Quartet (1978).

DG 2532 021: *Lyrische Symphonie*, op. 18. Julia Varady, soprano; Dietrich Fischer-Diskau, baryton; Berliner Philharmonisches Orchester, dir. Lorin Maazel (1982).

DG 2741 016: *Quatuors à cordes n°s 1-4*, op. 4, 15, 19, 25. LaSalle Quartet (1982).

Fonit Cetra LMA 3010: *Eine florentinische Tragödie*, op. 16. Werner Götz, ténor; Sigune von Osten, soprano; Heinz Jürgen Demitz, baryton; Orchestra del Teatro La Fenice, dir. Friedrich Player (1982).

Fono Schallplatten FSM 53 2 25 (Kammermusik der Jahrhundertwende): *Trio en ré mineur pour clarinette, violoncelle et piano*, op. 9. Schubert-Weber-Trio (1980).

Italia ITL 70048/Musidisc MU 70048: *Lyrische Symphonie*, op. 18. Dorothy Dorow, soprano; Siegmund Nimsgern, baryton; BBC Symphony Orchestra, dir. Gabriele Ferro (1978/1984).

Jecklin-Disco 594: *Ländliche Tänze*, op. 1; *Fantasiën über Gedichte von Dehmel*, op. 9; *Cinq mélodies sur des textes de Richard Dehmel*; « Und einmal gehst du » (Eisner). Kurt Widmer, baryton; Jean-Jacques Dünki, piano (1985).

### Productions d'opéras

*Der Traumgöрге* (1904-6)

*Kleider machen Leute*

*Eine florentinische Tragödie*, op. 16 (1915-16)

*Der Geburtstag der Infantin* (Der Zwerg), op. 17 (1920-21)

*Der Kreidekreis* (1932)

Nuremberg, 11 novembre 1980 (création)

Remscheid/Oberhausen, 3 octobre (ca 1908) 1981

Vienne (Volksooper), 15 juin 1985

Munich (Stadttheater am Gärtnerplatz), 19 juillet 1985

Kiel, 30 avril 1977

Venise, 4 octobre 1980

Hambourg, 23 septembre 1981

Klagenfurt, 11 mars 1982

New York (Manhattan School of Music), 22 avril 1982

Hanovre, 19 mars 1983

Edinbourg (Hamburgische Staatsoper en tournée), 22 août 1983

1983

Santa Fe, 30 juin 1984

Vienne (Theater an der Wien, Hamburgische Staatsoper en tournée), 12 juin 1985

Londres (Royal Opera, Covent Garden), 1<sup>er</sup> octobre 1985

Hambourg, 23 septembre 1981

Mannheim, 27 mai 1985

Vienne (Theater an der Wien, Hamburgische Staatsoper en tournée), 12 juin 1985

Londres (Royal Opera, Covent Garden), 1<sup>er</sup> octobre 1985

Hambourg, 20 mars 1983

Pavane/Harmonia Mundi ADW 7152 (Three Centuries of Woodwind Quintet): *Humoresque pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson*. Belgian Woodwind Quintet (1984).

Philips 411 088-1 (2 disques): *Psaume 23 pour chœur et orchestre*, op. 14 (arr. Erwin Stein). Netherlands Chamber Chorus, Schoenberg Ensemble, dir. Reinbert de Leeuw (1984).

Philips 6514 134 (Early 20th-Century Lieder): *Six chants sur des poèmes de Maurice Maeterlinck*, op. 13, n°s 2 (« Die Mädchen mit den verbundenen Augen »), 5 (« Und kehrt er einst heim ») (arrangement pour voix, flûte, clarinette, quintette à cor-

des, harmonium et piano). Wendela Brongeeest, soprano; Schoenberg-Ensemble, dir. Reinbert de Leeuw (1981).

Philips 6747 061 (Lied-Edition Prey, vol. 4: Von der Jahrhundertwende bis zur Moderne): *Six chants sur des poèmes de Maurice Maeterlinck*, op. 13, n° 4 (« Als ihr Geliebter schied »). Hermann Prey, baryton; Michael Krist, piano (1974).

Preiser 120 653: *Six chants sur des poèmes de Maurice Maeterlinck*, op. 13, n°s 1 (« Die drei Schwestern »), 2 (« Die Mädchen mit den verbundenen Augen »), 4 (« Als ihr Geliebter schied »), 6 (« Sie kam zum Schloß gegangen »). Christopher Norton-Welsh,

baryton; Charles Spencer, piano (1984).

Schwann Musica Mundi VMS 1602: *Lyrische Symphonie*, op. 18. Elisabeth Söderström, soprano; Dale Duesing, baryton; Radio-Symphonie-Orchester Berlin, dir. Bernhard Klee (1982).

Schwann Musica Mundi VMS 1603: *Six chants sur des poèmes de Maurice Maeterlinck*, op. 13; *Sinfonietta*, op. 23. Glenys Linos, alto; Radio-Symphonie-Orchester Berlin, dir. Bernhard Klee (1982).

Schwann Musica Mundi VMS 1625: *Eine florentinische Tragödie*, op. 16. Kenneth Riegel, ténor; Doris Soffel, alto; Guillermo Sarabia, basse. Radio-Symphonie-Orchester Berlin, dir. Gerd Albrecht (1984).

Schwann Musica Mundi VMS 1626 (2 disques): *Der Geburtstag der Infantin*, op. 17 (*Der Zwerg*). Inga Nielsen, soprano; Béatrice Haldas, soprano; Kenneth Riegel, ténor; Dieter Weller, basse; Radio-Symphonie-Orchester Berlin, voix de femmes du RIAS-Kammerchor, dir. Gerd Albrecht (1984).

#### Notes

(1) Arnold Schönberg, « Rückblick », *Stimmen*, II, 16 (1949), pp. 433-38.

(2) Pour plus de détails sur le compositeur, on lira Theodor W. Adorno, « Zemlinsky », in *Quasi una fantasia*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Leleu (Paris: Éditions Gallimard, 1982), pp. 125-44; Stefan Bodo Würffel, « ... und sage deine letzten Worte in Schweigen: Anmerkungen zur gegenwärtigen Zemlinsky-Renaissance », *Die Musikforschung*, XXXVII, 3 (juillet-septembre 1984), pp. 191-200; Alfred Clayton, « Weitere Anmerkungen zur Zemlinsky-Renaissance », *ibid.*, XXXVIII, 2 (avril-juin 1985), pp. 155-57. Voir aussi les références données aux notes 3 à 5. On notera que la correspondance de Zemlinsky avec Schönberg, Berg, Webern et Schreker, éditée par Horst Weber, doit paraître dans la série *Musik-Konzepte* (Munich: edition text + kritik).

(3) Lawrence A. Oncley, « The Works of Alexander Zemlinsky: A Chronological List », *Notes*, XXXIV, 2 (décembre 1977),

pp. 291-302; voir aussi *idem*, « The Published Works of Alexander Zemlinsky », thèse de doctorat, Indiana University, 1975.

(4) Peter Dannenberg, « Der Komponist zwischen zwei Stühlen », in *Oper in Hamburg, 1981/82, Jahrbuch IX der Hamburgischen Staatsoper für die Spielzeit 1981/82*, éd. par Peter Dannenberg et Angelus Seipt (Hambourg: Hans Christians Verlag, 1982), pp. 29-37; publié aussi dans *Opernwelt*, XXXII, 2 (février 1982), pp. 53-57.

(5) Pour plus de détails sur les quatuors à cordes, voir Wolfgang Oberkogler, *Das Streichquartettsschaffen in Wien von 1910 bis 1925*, Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, vol. 22 (Tutzing: Hans Schneider, 1982), pp. 66-90; Rudolf Stephan, « Über Zemlinskys Streichquartette », in *Alexander Zemlinsky: Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, éd. par Otto Kolleritsch, Studien zur Wertungsforschung, vol. 7 (Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung, 1976), pp. 120-36; Horst Weber, *Alexander Zemlinsky: eine Studie*, Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, vol. 23 (Vienne: Verlag Elisabeth Lafite et Österreichischer Bundesverlag, 1977), pp. 97-111.

(6) Le thème retenu par Apostel provient de l'interlude (*Verwandlung*) entre les scènes 2 et 3 du deuxième acte (mm. 267-72), et dont l'orchestration correspond à celle de la *Symphonie de chambre en mi majeur*, op. 9, de Schönberg.

(7) Les compagnies de disques devraient prendre l'habitude de toujours donner le texte original dans la colonne de centre, flanqué des traductions. De cette façon, lorsque le texte original pose des difficultés au lecteur, celui-ci peut s'appuyer sur l'une ou l'autre des traductions sans pour autant avoir à quitter l'original des yeux.

(8) Outre les enregistrements mentionnés ci-dessous, un disque comprenant le *Trio en ré mineur pour clarinette, violoncelle et piano*, op. 9, de même que les *Douze mélodies*, op. 27, doit éventuellement paraître sous étiquette Northeastern.

## Sourire en musique

### Combativité de Mahler

Lors de la création de la *Symphonie de chambre*, op. 9 de Schönberg en 1907, Mahler se trouvait dans la salle. Après le concert, un tumulte effroyable

s'éleva. On applaudissait, on sifflait, on criait. Mahler, lui, applaudissait. Un monsieur à côté de lui sifflait de toute la force de ses poumons. Mahler l'apostropha: « Comment osez-vous siffler alors que j'applaudis? » L'homme: « J'ai bien sifflé pour votre symphonie de merde. » Mahler: « Vous avez la tête à ça. » Les deux en seraient venus aux mains si la police ne s'était interposée<sup>1</sup>.

(1) Otto Klemperer, *Écrits et entretiens* (Paris: Hachette, coll. Pluriel, 1985), p. 226. Une note en bas de page précise que « l'incident n'eut pas lieu lors de la création de la *Symphonie de chambre*, le 8 février 1907, mais trois jours plus tôt, lors de la première exécution du *Premier quatuor* de Schönberg donnée par la quatuor Rosé, et la police n'intervint pas. »

### Toscanini « le terrible »

Voici ce que dit de Toscanini Carmine Coppola, première flûte de la NBC Symphony pendant une décennie et compositeur de musique de film: « Je suis resté dix ans avec celui que nous appelions avec affection The Old Man. J'aurais fait n'importe quoi pour jouer avec lui. Mais il était très exigeant et d'une précision extrême avec les musiciens. Et chacun sait qu'il avait un caractère terrible... Pourtant nous sommes devenus amis après qu'un jour je lui eus tenu tête en lui disant: « Maestro, vous allez vous rupturer un vaisseau sanguin si vous continuez ainsi. » Il me répondit: « Ce n'est pas contre l'orchestre que j'en ai. C'est contre moi-même, puisque je suis incapable de leur dire ce que je veux exactement. Autrement, ils me suivraient parfaitement<sup>1</sup>. »

(1) Propos recueillis dans le dossier de presse de Carmine Coppola.