

Arabella
Steinbacher

Max Bruch - Violin Concerto in G minor
Erich Wolfgang Korngold - Violin Concerto in D
Ernest Chausson - Poème

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Orquestra Gulbenkian
Lawrence Foster

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)

Violin Concerto in D, Op. 35

1	Moderato nobile	9. 59
2	Romance – Andante	9. 18
3	Finale – Allegro assai vivace	7. 49

Ernest Chausson (1855-1899)

Poème for Violin and Orchestra, Op. 25

4	Lento e misterioso – Animato -Allegro	16. 37
---	---------------------------------------	--------

Max Bruch (1838-1920)

Violin Concerto No. 1 in G minor, Op. 26

5	Vorspiel. Allegretto moderato	8. 47
6	Adagio	9. 34
7	Finale. Allegro energico	7. 57

Arabella Steinbacher, Violin

Orquestra Gulbenkian

Gulbenkian Orchestra Lisbon, Concertmaster: David Lefèvre

Conducted by **Lawrence Foster**

Total playing time: 70.23

Recording venue: Grande Auditório of the Calouste Gulbenkian Foundation Lisbon, July 2012

Executive Producer: Job Maarse

Recording Producer: Job Maarse

Balance Engineer: Erdo Groot

Editing: lentje Mooij

Ms. Steinbacher currently plays the "Booth" Stradivari (1716) generously provided by the Nippon Music Foundation.

Biographien auf Deutsch und Französisch finden Sie auf unserer Webseite.

Pour les versions allemande et française des biographies, veuillez consulter notre site.

www.pentatonemusic.com

Max Bruch: Violin Concerto No. 1

In part, Max Bruch lived in the wrong era. When the composer died in 1920 at the age of 82, Donald Tovey even remarked that "the news came to many as a surprise that he had lived so long." And yet Bruch's career had started out so well. He was only 14 years old when one of his symphonies was performed in Cologne, and the *Rheinische Musik Zeitung* devoted an entire article to him. After that Bruch quickly gained a reputation at home and abroad with his operas, oratorios, and cantatas. In 1882, Hugo Riemann even ranked him above Johannes Brahms in the first edition of his authoritative music lexicon. However, it is significant that only five years later, Riemann – despite describing Bruch as "one of our most important composers in the field of choral composition" – no longer allotted him a place among the "immortals". In a rapidly changing music scene, in which Liszt, Wagner, Strauss, Mahler, and later Schoenberg provided new impulses, Bruch continued to write in a "traditional" style, characterized by a rich melody with clear, classical structuring. Recalcitrant and proud as he was, Bruch had already taken a stand back in the 1860s against the "Zukunftler" (= composers of the future), to whom he was wont to refer

playfully as "Kuhzünftler". Among others, he spoke of the great "Kunstschweinestall" (= art pig-sty) of Hugo Wolf and Richard Strauss, and the "gruesome products of Herr R. Strauss, Herr Reger and associates". And if we are to believe a statement in a letter to his publisher Simrock, Bruch considered himself one of the few "who, together with Brahms, now still perpetuate music in accordance with its true, organic nature."

Thanks to this kind of statement, Bruch did not make many friends, and thus it is not surprising that much of his music was considered anachronistic, and quickly forgotten. Except, of course, his Violin Concerto No. 1, which is one of the most frequently performed and much-loved works in the violin literature. Bruch himself was not at all happy with the popularity of his concerto. In 1887, he wrote: "Nothing equals the lethargy, stupidity, and apathy of many a German violinist. One of them turns up every fortnight, wanting to perform the Concerto No. 1 for me. I have become rude, and just say to them: 'I cannot listen to this concerto any more, did I not write anything but this concerto? Why don't you go away and for once play the other concertos, which are at least as good, if not better!'" And in an ironic mood, he even issued an "ordinance" against the concerto as, in his opinion, the violins

could play the work by themselves.

It was not a foregone conclusion that Bruch's first *concertante* work would turn out to be a violin concerto. After all, the piano was his instrument, not the violin. He began work on the concerto in 1864, but was not sure about the shape and structure, and the technical performance details. In later life he wrote as follows: "From 1864-1868, I must have turned my concerto inside out at least half a dozen times, and conferred with x number of violinists before it finally ended up in the form in which it is now well known and played everywhere". The person who exerted the greatest influence on the work was the famous Hungarian violinist Joseph Joachim, who was later also to advise Brahms in the composition of his own Violin Concerto. Bruch dedicated the concerto to Joachim.

Yet not Joachim, but Otto von Königsłow was the soloist at the first performance on April 24 in Koblenz, where Bruch held the position of "Städtischer Musikdirektor" (= city music director). Joachim performed the work for the first time in its revised version on January 7, 1868 in Bremen.

The success of his Violin Concerto would have guaranteed Bruch a considerable financial basis for the rest of his life, had he not unfortunately sold the work for only 250

Thaler to a publisher: thus, he missed out on all the royalties. When he later tried to sell the manuscript, he was again unlucky, and was forced to stand back and see it disappear to the United States.

Ernest Chausson: Poème

Just as Joseph Joachim provided a significant contribution to the creation of Bruch's Violin Concerto No. 1, Belgian violinist Eugène Ysaÿe was the driving force behind Ernest Chausson's *Poème*. In 1896, Ysaÿe asked Chausson to write him a violin concerto. However, the composer did not feel up to this task. He replied as follows: "I hardly know where to begin with a concerto, which is a huge undertaking, the devil's own task. But I can cope with a shorter work. It will be in extremely free form, containing several passages in which the violin plays by itself". This statement would seem to indicate that Chausson already had the structure of the work – later to be called *Poème* – in his head. And this statement is in fact supported by a journal entry dating from July 1892, in which Chausson writes that he has rehearsed the melody of *L'amour triomphant* with violinist Mathieu Crickboom. The title given to the work he completed on June 29, 1896 was *Le chant de l'amour triomphant*. Later he changed this to the more abstract

title *Poème symphonique*, and finally to *Poème*.

The original title of the work is interesting, since it offers a glimpse into the literary background of the work. Chausson was a great lover of Russian literature, and especially of the works of Lev Tolstoy, Fyodor Dostoevsky and Ivan Turgenev, with whom he was befriended. In 1881, Turgenev had completed his novella *Le chant de l'amour triomphant*. During his youth, Turgenev had fallen in love with the famous mezzo-soprano Pauline Viardot. However, in 1840 she married the writer and theatre director Louis Viardot. Yet Turgenev's passion for Pauline did not diminish, and he remained in her environment for the rest of his life, even dwelling for some time on the Viardot estate. And the unhappy love story was to repeat itself. Viardot's daughter, Marianne, was engaged for some time to composer Gabriel Fauré, but broke off the engagement and later married his colleague Alphonse Duvernoy. It appears that Turgenev processed these love stories in his novella *Le chant de l'amour triomphant* and that the *Poème* was based on this novella.

Turgenev's story revolves around a painter, Fabio, and a musician, Muzzio, who both love the same girl, Valeria. She chooses

Fabio and marries him, after which Muzzio travels to the Far East. When he returns, he brings back a magical violin with a snake-skin pattern. Valeria is now happily married to Fabio, although the marriage has not yet been blessed with children. One evening, Muzzio plays a melody entitled *Le chant de l'amour triomphant*, which casts a spell on Valeria. As if hypnotized, she sleepwalks into the garden. But she is followed by her jealous husband who stabs Muzzio. After this, life seems to follow its normal course again, until one day when Valeria is playing the organ. The melody is that of *Le chant de l'amour triomphant*. And while she is playing, she suddenly feels life kicking in her belly. "Could it be possible?" Valeria asks himself.

Musicologists have endeavoured to link the musical course of *Poème* to the events in Turgenev's story. But the changes in the title of the work make it seem likely that Chausson did not consider the programmatic background to be important to the listener. In that spirit, Claude Debussy – who was also a friend of Chausson's – also commented on the work: "The freedom of its form never goes against its harmonious proportion. The sense of dreamy gentleness is at its most touching at the end when, leaving aside all trace of description and anecdote,

the music becomes that very feeling which inspires its emotion. Such moments in the work of an artist are highly rare."

Chausson completed no less than three different versions of *Poème*: one for violin and piano; one for violin, piano and string quartet (written as a complementary work to his concerto for the same selection of instruments); and a version for violin and orchestra. Eugène Ysaÿe first tried out the version for violin and piano in the fall of 1896 during a private concert, at which the Spanish composer Isaac Albéniz was probably also present. The latter then sent the score to the publisher Breitkopf & Härtel, but they did not believe it would be successful. Finally, Albéniz himself paid for the publication of the work, and had the sum of 300 marks transferred to Chausson, under the pretext of "royalties". It was Albéniz' way of thanking his colleague for the support he had received at the outset of his career.

Erich Wolfgang Korngold: Violin Concerto

"Vom Genie zum Talent" (= from genius to talent). This phrase is often associated with the composer Erich Wolfgang Korngold. After having been enthusiastically received as a child prodigy, it was increasingly difficult later on for the composer to meet the

expectations of the rapidly changing world of music. "Fifty is old for a child prodigy," he wrote. As did Bruch, Korngold held fast to his own musical idiom, which he had developed early on in his career, and he was not prepared to make any concessions.

Two years before his death in 1955, the music publicist Karl Schumann visited the composer. He wrote: "Korngold looked exactly like the few photographs in circulation: small, roundish, and pale. He seemed to belong to another era with his obligatory bow-tie, his old-fashioned courtesy, and his broad Viennese accent. The years he had lived in the United States did not seem to have rubbed off at all. Whenever he talked to you, it felt like regressing 30 years in time. He looked shockingly tired, a man who had lived through the trauma of emigration and the mills of the movie studios. You could see the effects of the heart disease from which he suffered, both the physical and the psychological. In the end, his death was due not only to the decades of overwork, but also to a broken heart that never recovered from being expelled from Vienna, from the good old days, from the atmosphere of the *fin de siècle*, Jugendstil, symbolism, the cult of music, opera, and the coffee-house."

The young Korngold had been one of the greatest young talents in the Viennese

world of music. The eight-year-old son of the influential critic Julius Korngold made such an impression on Gustav Mahler that he sent him to study with Alexander von Zemlinsky. Yet if we are to believe Mahler's wife, Alma, this was on her advice. "During the period of my marriage to Gustav Mahler, he came to me and said that Korngold had just asked him for a brilliant teacher for his brilliant son. Mahler was very eccentric and did not know much of the world outside, except for matters concerning the opera. I immediately replied: 'The only possible candidate is Zemlinsky, there can be no other choice.' Thus Mahler recommended Zemlinsky, and Erich Korngold had no cause to regret it." Soon the boy left his teacher way behind. In 1910, his ballet *Der Schneemann* (= the snowman) was performed at the Vienna Hofoper. One of the newspapers in Vienna printed the headline: "A master has descended from the heavens", and everyone was talking about the child prodigy, "young Korngold".

But World War II quickly put an end to this. The rise of National Socialism and the growing anti-Semitism in Austria made life increasingly difficult for Korngold. First, his work as teacher and conductor was curtailed, and after his publisher Schott began increasingly to distance himself from the

Jewish composer, Korngold realized that he no longer had a future in Austria. Finally, director Max Reinhardt – with whom he had produced a new version of Johann Strauss' *Die Fledermaus* in 1929 – gave him a helping hand and brought him over to Hollywood in 1934 to arrange Mendelssohn's music for *A Midsummer Night's Dream* for a new film featuring Mickey Rooney, James Cagney, Dick Powell, and the young Olivia de Havilland. For a period of six to eight weeks: the project would not take any longer, according to Reinhardt. But due to all the setbacks, it took almost six months in the end. Thanks to the success of *A Midsummer Night's Dream*, Korngold received new contracts from Paramount and Warner Bros., and in 1935, during a second visit to Hollywood, he composed the soundtrack for *Captain Blood*: the film that was to launch Errol Flynn's career. A year later, Korngold won his first Oscar with *Anthony Adverse*.

Now the composer was caught between two worlds. On the one hand, he had quickly become the most popular film composer in Hollywood; on the other hand, he had his career as an opera composer in Europe. However, the choice between the two genres was made for him when the Nazis took over in Austria in 1938. Korngold fled with his family to the United States and

began, as he himself put it, a “third career”: after “young Korngold” and the celebrated composer of operas, he was now Korngold, the film composer. He swore that as long as Hitler was in power, he would never write an opera or an orchestral work.

In a sense, Korngold the film composer utilized everything he had learned as a composer of symphonic and operatic music. But he was not happy, and after the war he found himself once again at a crossroads. “I look back over my life, and I see three phases,” Korngold wrote. “First of all, the child prodigy, then the opera composer in Europe, and now the film composer. I believe that I must now take a clear decision, if I do not intend to spend the rest of my life as a Hollywood musician.” Thus he decided in future to apply himself once again to “serious” music, and the result was a stream of works for the concert hall.

At the insistence of the great violinist Bronislav Huberman, Korngold started writing his Violin Concerto. The work progressed slowly, however, and was not completed until 1945. And just as he had allowed the style of the Viennese fin-de-siècle to exert a major influence on his film scores, Korngold now drew on his film music as a basis for new symphonic works. The Violin Concerto is largely based on themes from various

movies. The first movement opens with a theme from *Another Dawn* (1937), where it served as the “love theme” in a scene with Errol Flynn and Kay Francis. The second theme is from *Juarez* (1939) featuring Bette Davis. The clarinet solo introducing the second movement, Romance, is a quote from *Anthony Adverse* (1936); and, finally, the last movement is based on the main theme from *The Prince and the Pauper* (1937). None of these quotes is directly linked to the dramatic situation in the corresponding film. Korngold did not employ his quotes as extra-musical references, as did Mahler, for example. It would appear that he used the musical material solely because of its, as yet, unexplored possibilities.

The Violin Concerto was dedicated to Alma Mahler-Werfel; a fitting tribute to the woman who had given his career a major push, and who continued to support him loyally in the United States. Alma Mahler wrote the following in her memoirs: “There is Erich Korngold primarily, with his beautiful wife. When he sits at the piano, he absolutely delights us. What will remain of him in years to come, I cannot say, but he is in any case a musician of genius, at least, truly ingenious.”

The Violin Concerto was first performed by Jascha Heifetz on February 15, 1947 in St. Louis, where it was received with a

thundering ovation. The composer was also delighted: “In spite of the demand for virtuosity in the finale, the work with its many melodic and lyric episodes was contemplated for a Caruso, rather than for a Paganini. It is needless to say how delighted I am to have my concerto performed by Caruso and Paganini in one person: Jascha Heifetz.”

However, on the East Coast, the critics were less enthusiastic. Here, they wrote about “old-fashioned, late-Romantic idiom,” that came off badly in comparison with the atonality of Schoenberg, or the innovations of a composer such as Igor Stravinsky. Irving Kolodin spoke disparagingly of “more corn than gold”. And unfortunately, Korngold’s later orchestral works, including the Cello Concerto, the Symphony (in which he also used themes from his film music), and the Symphonic Serenade suffered greatly from the spirit of the age. Only the Violin Concerto has remained in the concert repertoire, thanks mainly to the efforts of various great violin virtuosos, headed by Heifetz.

Ronald Vermeulen

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Arabella Steinbacher

Violinist Arabella Steinbacher, a native of Munich, has firmly established herself as one of today’s leading violinists on the international concert scene, performing with the world’s major orchestras. The New York Times reports that she plays with, “Balanced lyricism and fire - among her assets are a finely polished technique and a beautifully varied palette of timbres.” After her debut with the Chicago Symphony Orchestra, performing the Sibelius Violin Concerto under Christoph von Dohnányi, The Chicago Tribune reported, “From her magical entry over hushed orchestral strings to the biting swagger she brought to the dancing finale, it was evident that her feeling for this music runs as deep as her technical command. The central Adagio came off especially beautifully, Steinbacher conveying its brooding melancholy with a rich vibrato, impeccable intonation and a remarkable breadth of phrasing.” Ms. Steinbacher’s career was launched in 2004 with an extraordinary and unexpected debut in Paris, when she stepped in on short notice for an ailing colleague and performed the Beethoven Violin Concerto with the Orchestre Philharmonique de Radio France under Sir Neville Marriner. Her diverse and deep repertoire includes

more than thirty concertos for violin. In addition to all of the major concertos of the Classical and Romantic period, she also performs those of Barber, Bartók, Berg, Glazunov, Khatchaturian, Milhaud, Prokofiev, Schnittke, Shostakovich, Stravinsky, Szymanowski, Hindemith, Hartmann, and Sofia Gubaidulina's Offertorium. Among Ms. Steinbacher's numerous recording honors are 2 ECHO-Klassik Awards (considered to be the German equivalent of the Grammy) "Les Chocs du Mois" from Le Monde de la Musique, and two German Record Critics Awards as well as the prestigious Editors Choice Award from Grammophone magazine. Ms. Steinbacher is recording exclusively for PentaTone Classics. Her first CD on that label, released in autumn 2009, included Dvorák's Violin Concerto in A Minor and Szymanowski's Violin Concerto No. 1, as well as Dvorák's Romance in F Minor, with the Rundfunk Sinfonieorchester Berlin led by Marek Janowski. Ms. Steinbacher recorded her second PentaTone release, which features Bartók's First and Second Violin Concertos, in July 2009. The CD was released in October 2010. Arabella Steinbacher is appearing with the leading international orchestras including the London Symphony Orchestra, Dresden Staatskapelle, London Symphony Orchestra, Philharmonia

Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, NDR Sinfonieorchester Hamburg, WDR Symphony Orchestra, and NHK Symphony Orchestra; she has worked with the world's leading conductors including Riccardo Chailly, Sir Colin Davis, Christoph von Dohnányi, Charles Dutoit, Herbert Blomstedt, Marek Janowski, Lorin Maazel, Sir Neville Marriner and Yannick Nezet-Seguin, among others. Highlights of the 2010-11 season include Ms. Steinbacher's Carnegie Hall debut with the conductor-less Orpheus Chamber Orchestra and her subscription debut with both the Boston Symphony Orchestra and the San Francisco Symphony Orchestra as well as her debut at Maggio Musicale in Florence under Zubin Mehta and her debut with the Israel Philharmonic. During the 2009-10 season, Arabella Steinbacher made her much-anticipated debut at the BBC Proms at Royal Albert Hall with the Bamberg Symphony Orchestra led by Jonathan Nott. She also debuted with the London Symphony Orchestra under Sir Colin Davis, performed with the Leipzig Gewandhaus Orchestra under Riccardo Chailly, toured with the Philharmonia Orchestra under Lorin Maazel, performed

with the Bayerischer Rundfunk Orchester led by Sir Colin Davis and in the US and Asia with the Philadelphia Orchestra under Charles Dutoit. Born in Munich in 1981 to a German father and a Japanese mother, Ms. Steinbacher began studying the violin at the age of three. Her mother is a professionally trained singer who came to Germany from Japan to study music, and her father was the first Solorepetitor in the Bayerische Staatsoper, from 1960 to 1972. At nine, she became the youngest violin student of Ana Chumachenko at the Munich Academy of Music. She received further musical inspiration and guidance from Ivry Gitlis. In 2001, Ms. Steinbacher won the sponsorship prize of the Free State of Bavaria and in the same year she was awarded a scholarship by the Anne-Sophie Mutter Foundation. Ms. Steinbacher currently plays the "Booth" Stradivari (1716) generously provided by the Nippon Music Foundation. She lives in her hometown of Munich, and her general manager is Tanja Dorn at IMG Artists.

<http://www.arabella-steinbacher.com/>

Lawrence Foster

Lawrence Foster has been Music Director of the Gulbenkian Orchestra in Lisbon since 2002.

Highlights with this orchestra to date have included Beethoven Piano Concerto cycles with Evgeny Kissin in Madrid, Munich and Berlin in 2005; a project with Hélène Grimaud in 2006 in Paris, Amsterdam and Madrid and German tours with Arcadi Volodos and Lang Lang in 2007.

Starting from the 2009/10 season he will also become Music Director of the Orchestre et Opéra National de Montpellier. Other Music Directorships have been with the Barcelona Symphony Orchestra, the Aspen Music Festival and School, the Jerusalem Symphony Orchestra, the Houston Symphony Orchestra, the Lausanne Chamber Orchestra and the Philharmonic Orchestra of Monte-Carlo.

Lawrence Foster is a prolific guest conductor. His engagements include the Czech Philharmonic Orchestra, the Orchestre Nationale de Lyon, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Vienna Symphony, the Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam and the NDR Radio Orchestra Hamburg.

He is also a passionate opera conductor

conducting in major houses throughout the world including the New York Metropolitan Opera, the Royal Opera House Covent Garden, the Bastille in Paris and the Deutsche Oper Berlin.

Born in Los Angeles to Romanian parents, Lawrence Foster has been a major champion of the music of Georg Enescu. He served as Artistic Director of the Georg Enescu Festival and his discography includes a recording of Enescu's "Oedipe"-featuring José van Dam and Barbara Hendricks – awarded the prestigious "Grand Prix du Disque" from the Académie Charles Cros. In 2005, to celebrate the Enescu anniversary, a boxed set of works by Enescu, recorded by Lawrence Foster with the orchestras of Monte-Carlo and Lyon, was released.

In 2003 Mr. Foster was decorated by the Romanian President for services to Romanian music.

Max Bruch: Violinkonzert Nr. 1 g-moll op. 26

Max Bruch lebte teilweise in der falschen Epoche. Als der Komponist 1920 im gesegneten Alter von 82 Jahren starb, ließ Donald Tovey folgende Bemerkung fallen *„Viele waren erst von seinem Tod regelrecht überrascht. Hatte er denn wirklich so lange gelebt?“* Dabei hatte Bruchs Karriere geradezu reibungslos begonnen. Er war gerade einmal vierzehn, als eine seiner Symphonien in Köln aufgeführt wurde und ihm daraufhin die „Rheinische Musikzeitung“ einen ganzen Artikel widmete. Im Anschluss machte sich Bruch mit seinen Opern, Oratorien und Kantaten im In- und Ausland rasch einen Namen. 1882 gab ihm Hugo Riemann in der ersten Ausgabe seines tonangegebenen Musiklexikons sogar den Vorrang vor keinem Geringeren als Johannes Brahms. Bezeichnenderweise titulierte Riemann ihn dann fünf Jahre später zwar als *„einen der bedeutendsten Komponisten auf dem Gebiet der Chorkomposition“*, zu den „Unsterblichen“ allerdings zählte er ihn bereits nicht mehr. In einer rasant sich verändernden Musikszene, die von Liszt, Wagner, Strauss, Mahler und später auch Schönberg neue Impulse erhielt, komponierte Bruch weiterhin in einem eher „traditionellen“ Stil, der von einer reichhaltigen Melodik und

durchsichtigen, klassischen Formstrukturen gekennzeichnet war. Geradezu trotzig und nicht ohne Stolz protestierte Bruch in den 1860er Jahren gegen die „Zukünftler“, die er spöttisch „Kuhzüftler“ nannte. So sprach er etwa von Hugo Wolfs und Richard Strauss' „Kunstschweinestall“ und den „grauenhaften Producten der Herren R. Strauss, Reger und Consorten.“ Und wenn wir einer Äußerung Bruchs aus einem Brief an den Verleger Simrock Glauben schenken möchten, sah Bruch sich selbst als einen der wenigen, *„die jetzt noch, neben Brahms, die wahre organische Musik ihrem Wesen nach aufrechterhalten“*.

Mit derartigen Worten machte sich Bruch natürlich keine Freunde und so ist es auch keineswegs überraschend, dass man einen Großteil seines Gesamtwerks als anachronistisch bezeichnete und dieses auch schnell in Vergessenheit geriet. Eine Ausnahme stellt natürlich sein Erstes Violinkonzert dar, das zu den meistgespielten und beliebtesten Werken der Violinliteratur überhaupt zählt. Bruch war die Popularität dieses Konzertes eher ein Dorn im Auge. So schrieb er 1877 *„Nichts gleicht der Trägheit, Dummheit, Dumpfheit vieler deutscher Geiger. Alle 14 Tage kommt Einer und will mir das 1. Concert vorspielen; ich bin schon grob geworden, und habe ihnen*

gesagt: ‚Ich kann dies Concert nicht mehr hören, habe ich vielleicht bloß dieses eine Concert geschrieben? Gehen Sie hin und spielen Sie endlich einmal die anderen Concerte, die ebenso gut, wenn nicht besser sind!‘ Voller Ironie erließ er ein „polizeiliches Verbot“ gegen das Konzert, weil die Violinen seiner Meinung nach das Werk von ganz alleine spielen konnten. In einer Xenie formulierte er: *„Da sich in neuester Zeit das erstaunliche Factum ereignet, / Daß die Geigen von selbst spielten das erste Concert, / Machen wir schleunigst bekannt zur Beruhigung ängstlicher Seelen, / Daß wir besagtes Concert verbieten mit Ernst.“*

Es war durchaus keine Selbstverständlichkeit, dass Bruchs erstes konzertantes Werk überhaupt ein Violinkonzert wurde. Denn nicht die Violine, sondern das Klavier war ja sein eigenstes Instrument. 1864 begann er die Arbeit am Konzert, zweifelte aber sowohl an der Form als auch an spieltechnischen Details. Im Rückblick schrieb er: *„Ich habe von 1864-1868 mein Concert gewiss einhalb Dutzendmal wieder umgeworfen, und mit x Geigern conferirt, bevor es endlich die Form hat, in der es nun allgemein bekannt ist und überall gespielt wird.“* Den stärksten Einfluss auf das Konzert hatte der berühmte ungarische Violinvirtuose Joseph Joachim, der

später auch Brahms bei der Komposition seines Violinkonzertes zur Seite stehen sollte. Bruch widmete das Konzert dann auch Joachim.

Und dennoch war nicht Joachim, sondern Otto von Königlów der Solist der Uraufführung am 24. April in Koblenz, wo Bruch als „Städtischer Musikdirektor“ angestellt war. Joachim spielte das Konzert erstmals in der vom Komponisten überarbeiteten, heute bekannten Fassung am 7. Januar 1868 in Bremen.

Der Erfolg des Ersten Violinkonzertes hätte Bruch ein finanzielles Ruhepolster bis ans Lebensende verschaffen können, aber leider hatte er das Werk für gerade einmal 250 Taler an einen Verleger verkauft, und damit alle Rechte auf Tantiemen verwirkt. Als er später überlegte, das Manuskript zu veräußern, zog er abermals den Kürzeren und musste mit Bedauern zusehen, wie die Handschrift in den USA verschwand.

Ernest Chausson: Poème für Violine und Orchester

Fungierte Joseph Joachim als wichtiger Ratgeber für das Erste Violinkonzert von Bruch, so war der belgische Violinvirtuose Eugène Ysaÿe die treibende Kraft hinter Ernest Chaussons Poème. 1896 ersuchte Ysaÿe Chausson um ein Violinkonzert. Doch

der Komponist fühlte sich der Aufgabe nicht gewachsen: „*Ich weiß kaum, wie ich ein Konzert beginnen soll, ein solch großes Unterfangen, ja eine Teufelsaufgabe. Aber ein kürzeres Werk sollte mir gelingen. Es wird in einer sehr freien Form stehen, mit vielen Passagen, in denen die Violine allein spielen wird.*“, antwortete er Ysaÿe. Diese Aussage lässt darauf schließen, dass Chausson die Struktur dieses Werkes, das später den Titel Poème tragen sollte, bereits vor Beginn der Komposition im Kopf hatte. Und diese Annahme wird maßgeblich von einem Tagebucheintrag Chaussons vom Juli 1892 untermauert, in dem er festhält, dass er mit dem Geiger Mathieu Crickboom die Melodie von L'amour triomphant geprobt habe. Das am 29. Juni 1896 vollendete Werk nennt er *Le Chant de l'amour triomphant*. Später veränderte er diesen Titel in das eher abstrakte *Poème symphonique* und danach schließlich in Poème. Der ursprüngliche Titel ist gerade deshalb interessant, weil er zumindest einen Hinweis auf den literarischen Hintergrund enthält. Chausson war ein großer Liebhaber russischer Literatur und insbesondere der Werke Leo Tolstois, Fjodor Dostojewskis und Ivan Turgenevs, mit dem er sogar befreundet war. 1881 vollendete Turgenev sein Novelle *Le chant de l'amour triomphant*. In jungen Jahren war Turgenev

in die berühmte Mezzosopranistin Pauline Viardot verliebt. Aber diese heiratete 1840 den Schriftsteller und Theaterdirektor Louis Viardot. Doch Turgenevs Leidenschaft für Pauline war damit keineswegs erloschen und sein ganzes Leben lang sollte er in ihrer Nähe sein. Er wohnte sogar einige Zeit auf dem Landsitz der Viardots.

Und die unglückliche Liebesgeschichte sollte sich wiederholen. Viardots Tochter Marianne war einige Zeit mit dem Komponisten Gabriel Fauré verlobt, löste diese Verbindung aber auf und heiratete stattdessen seinen Kollegen Alphonse Duvernoy. Es scheint so, als ob Turgenev diese Liebeserlebnisse in seiner Novelle *Le chant de l'amour triomphant* verarbeitet hat und dass diese Novelle auch die literarische Vorlage für Poème war. Turgenevs Erzählung dreht sich um den Maler Fabio und den Musiker Muzzio – die beide in das selbe Mädchen, Valeria, verliebt sind. Sie entscheidet sich für Fabio und heiratet ihn, woraufhin Muzzio in den Fernen Osten reist. Er kehrt heim und bringt eine verzauberte Violine mit, die wie eine Schlangenhaut gemustert ist. Valeria und Fabio sind glücklich verheiratet, aber die Ehe ist bis jetzt kinderlos geblieben. Eines Abends spielt Muzzio eine *Le chant de l'amour triomphant* benannte Melodie, von der Valeria verzau-

bert wird. Wie hypnotisiert wandelt sie im Garten umher. Ihr eifersüchtiger Ehemann folgt ihr – und ersticht Muzzio. Nach diesen Ereignissen scheint das Leben des Paares seinen gewohnten Gang zu gehen, bis Valeria eines Tages auf der Orgel spielt. Es ist die Melodie von *Le chant de l'amour triomphant*. Und während sie spielt, spürt sie plötzlich das neue Leben in ihrem Bauch. „Kann das möglich sein?“, fragt sich Valeria.

Einige Musikwissenschaftler haben den Versuch unternommen, den musikalischen Verlauf von Poème mit den Ereignissen in Turgenevs Novelle zu verbinden. Aber die Veränderungen im Titel des Werkes lassen darauf schließen, dass Chausson den programmatischen Hintergrund für den Hörer als eher unwichtig erachtete. In diesem Sinn glossierte auch Claude Debussy, ein Freund des Komponisten, das Werk: „*Die Freiheit der Form läuft der harmonischen Proportion des Stücks niemals zuwider. Das Gespür von verträumter Sanftmut berührt uns am stärksten gegen Ende, wenn die Musik ganz jenes Gefühl wird, welches ihre Emotion inspiriert – und dabei jede Spur von reiner Beschreibung und Anekdote vernachlässigt. Derartige Momente im Werk eines Künstlers sind außerordentlich dünn gesät.*“

Chausson fertigte nicht weniger als drei verschiedene Fassungen von Poème an:

eine für Violine und Klavier, eine für Violine, Klavier und Streichquartett (geschrieben als ergänzende Werk für sein Konzert in derselben Besetzung) sowie eine Version für Violine und Orchester.

Die Fassung für Violine und Klavier wurde im Herbst 1896 im Rahmen eines nichtöffentlichen Konzertes von Eugène Ysaÿe aus der Taufe gehoben. Wahrscheinlich war dabei auch der spanische Komponist Isaac Albéniz anwesend. Dieser schickte die Partitur zum Verlag Breitkopf & Härtel, wo man die Partitur als nicht lukrativ bewertete. Schließlich bezahlte Albéniz den Druck aus eigener Tasche und ließ Chaussou die Summe von 300 Mark überweisen, unter dem Vorwand, dass es sich hierbei um eine Tantiemenzahlung handelte. Dies war Albéniz' Art, sich bei seinem Kollegen für die Unterstützung zu Beginn der eigenen Karriere zu danken.

Erich Wolfgang Korngold: Violinkonzert op. 35

„Vom Genie zum Talent“. Diese Passus wird oft in Verbindung mit dem Komponisten Erich Wolfgang Korngold verwendet. Das umgejubelte Wunderkind hatte in späteren Jahren immer größere Probleme, den Erwartungen einer sich rasant verändernden Musikwelt gerecht zu

werden. *„Fünfzig ist alt für ein Wunderkind.“*, schrieb er. Genau wie Bruch hielt auch Korngold an seinem musikalischen Idiom fest, das er bereits früh entwickelt hatte und an das er keinerlei Konzessionen machen wollte. Zwei Jahre vor seinem Tod im Jahre 1955 besuchte der Musikjournalist Karl Schumann den Komponisten. Er schrieb: *„Korngold entsprach den wenigen kursierenden Photos: klein, rundlich, blass. Er wirkte anachronistisch mit seiner obligaten Krawattenschleife, seiner altväterlichen Höflichkeit, seinem breiten Wienerisch. Die Zeit in den USA scheint gar nicht abgefärbt zu haben. Wenn er mit einem sprach, versetzte er einen dreißig Jahre zurück. Er wirkte erschreckend müde, ein Mann, der durch die Emigration und durch die Mühlen der Filmateliers gegangen ist. Die Herzkrankheit sah man ihm an, die physische wie die psychische. Gestorben ist er letzten Endes nicht nur an den Defekten aus jahrzehntelanger Überlastung mit Arbeit, vielmehr am gebrochenen Herzen, das es nicht verwinden konnte, aus Wien ausgestoßen zu sein, aus der guten alten Zeit, aus der Atmosphäre von Fin de Siècle, Jugendstil, Symbolismus, Kult der Musik, Anbetung der Oper und Kaffeehaus.“* Der junge Korngold zählte zu den vielversprechendsten Talenten des Wiener Musiklebens. Der gerade einmal achtjährige Sohn des ein-

flussreichen Kritikers Julius Korngold machte einen derartigen Eindruck auf Gustav Mahler, dass dieser ihn zum Unterricht bei Alexander von Zemlinsky schickte. Wenn wir Mahlers Ehefrau Alma glauben schenken, geschah dies auf ihren Rat hin. *„In der Zeit meiner Ehe mit Gustav Mahler kam dieser einmal zu mir und sagte, Korngold habe ihn eben nach einem genialen Lehrer für seinen genialen Sohn gefragt. Mahler was ganz in sich versponnen und wusste nicht viel von der Außenwelt, außer was die Oper betraf. Ich antwortet sofort: 'Das kann doch nur Zemlinsky werden, da gibt es keine Wahl.' So empfahl Mahler Zemlinsky, und Erich Korngold hatte es nicht zu bereuen.“* Rasch überflügelte der Junge seinen Lehrmeister. 1910 wurde sein Ballett *Der Schneemann* in der Wiener Hofoper aufgeführt. *„Meister vom Himmel gefallen“*, titelte eine Tageszeitung und in Wien sprach jeder über das Wunderkind „Der kleine Korngold“.

Aber der Zweite Weltkrieg machte Korngold einen dicken Strich durch die Rechnung. Der aufkommende Nationalsozialismus und der wachsende Antisemitismus in Österreich erschwerten dem Komponisten das Leben zusehends. Erst wurden seine beruflichen Aktivitäten als Dozent und Dirigent eingedämmt und als sich auch sein Verleger Schott mehr und

mehr vom jüdischen Komponisten zurückzog, erkannte Korngold, dass er in Österreich keine Zukunft mehr haben würde.

Und so war es der Regisseur Max Reinhardt, der ihm letztlich half. Die beiden hatten 1929 eine neue Fassung von *Die Fledermaus* produziert, nun holte Reinhardt den Komponisten 1934 für ein Arrangement von Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum* nach Hollywood, das in einem neuen Film mit Mickey Rooney, James Cagney, Dick Powell und der jungen Olivia de Havilland verwendet wurde. Sechs bis acht Wochen, länger sollte das Projekt Reinhardt zufolge nicht dauern. Aber letztlich verlängerte es sich aufgrund diverser Rückschläge auf fast sechs Monate. Der Erfolg von *Ein Sommernachtstraum* gab den Ausschlag für neue Verträge mit Paramount und Warner Bros. 1935 komponierte Korngold während eines zweiten Aufenthaltes in Hollywood den Soundtrack zu *Unter Piratenflagge*, jenem Film, mit dem Errol Flynns Karriere begann. Für *Ein rastloses Leben* erhielt Korngold ein Jahr später seinen ersten Oscar. Jetzt war der Komponist zwischen zwei Welten gefangen. Einerseits war er im Höchsttempo zum gefragtesten Filmkomponisten von Hollywood geworden, andererseits war da ja seine Karriere als Opernkomponist in Europa. Aber eine

Entscheidung für oder gegen ein Genre wurde ihm abgenommen, als die Nazis 1938 auch in Österreich an die Macht kamen. Korngold flüchtete mit seiner Familie in die Vereinigten Staaten und begann, wie er es selber ausdrückte, seine „dritte Karriere“: Nach „Der kleine Korngold“ und dem gefeierten Opernkomponisten war er nun „Korngold der Filmkomponist“. Er schwor, keine Orchesterwerke oder Opern mehr schreiben zu wollen, so lange Hitler an der Macht war.

Korngold absorbierte als Filmkomponist gewissermaßen alles, was er zuvor als Komponist symphonischer und musikdramatischer Musik gelernt hatte. Glücklicherweise wurde er trotzdem nicht und nach Ende des Zweiten Weltkriegs befand er sich erneut am Scheideweg. *„Ich sehe auf mein Leben zurück, und ich sehe drei Abschnitte“,* schrieb Korngold, *„zuerst das Wunderkind, dann Opernkomponist in Europa und nun Filmkomponist. Ich glaube, daß ich mich jetzt entscheiden muss, wenn ich nicht den Rest meines Lebens als Hollywood-Musiker verbringen will.“* Von nun wollte er sich wieder auf die „Ernste Musik“ konzentrieren, die Folge war ein gewaltiger Ausstoß von Werken für den Konzertsaal.

Korngold begann auf Drängen des großen Geigers Bronislaw Huberman mit der

Komposition seines Violinkonzertes. Er kam nur langsam voran und das Werk wurde erst 1945 vollendet. So wie seine Filmmusiken vom Wiener fin-de-siècle beeinflusst worden waren, so verwendete Korngold nun seine Filmpartituren als Grundlage für neue symphonische Werke. Das Violinkonzert basiert größtenteils auf Themen aus verschiedenen Filmen. Der Kopfsatz wird von einem Thema aus *Another Dawn* eröffnet, wo es als Liebesthema in einer Szene mit Errol Flynn und Kay Francis fungiert. Das zweite Thema stammt aus *Juarez* (1939) mit Bette Davis. Das Klarinetten-Solo, mit dem die Romance beginnt, ist ein Zitat aus *Ein rastloses Leben* und der Schlusssatz basiert schließlich auf dem Hauptthema aus dem Film *Der Prinz und der Bettelknappe* (1937). Keines dieser Zitate hat eine direkte Verbindung zur dramatischen Situation im jeweiligen Film. Korngold verwendet diese Zitate nicht als außermusikalische Verweise, wie es etwa Mahler tat. Es scheint, als ob Korngold das musikalische Material lediglich aufgrund der ihm innewohnenden, noch unerforschten Möglichkeiten verwendet hat.

Das Violinkonzert wurde Alma Mahler-Werfel gewidmet; eine passende Dankbezeugung für jene Frau, die seiner Karriere einen wichtigen Impuls gegeben hatte und die ihn auch in den USA loyal

unterstützte. So schrieb Alma Mahler in ihren Memoiren: *„Da ist aber vor allem Erich Korngold mit seiner schönen Frau. Wenn er sich ans Klavier setzt, da haben wir unsere helle Freude. Was von ihm bleiben wird, kann ich nicht sagen, aber genial ist er auf jeden Fall, zumindest genialisch.“*

Das Violinkonzert wurde am 15. Februar 1947 von Jascha Heifetz erstmals in St. Louis aufgeführt – und vom Publikum mit stürmischen Ovationen bedacht. Auch der Komponist war glücklich: *„Trotz der eher erzwungenen Virtuosität im Finale ist das Werk mit seinen reichhaltigen melodischen und lyrischen Episoden eher für einen Caruso als für einen Paganini gedacht. Ich muss gar nicht verhehlen, wie erfreut ich bin, dass mein Konzert von Caruso und Paganini in einer Person gespielt wurde: Jascha Heifetz.“*

An der Ostküste waren die Kritiker allerdings weniger enthusiastisch. Hier entdeckte man eher ein „altmodisches, spätromantisches Idiom“, das sich schlecht mit der Atonalität eines Schönbergs oder den Neuerungen eines Strawinskys vertrug. Irvin Kolodin sagte abfällig: *„Mehr Korn als Gold.“* Und leider haben Korngolds spätere Orchesterwerke wie das Violoncellokonzert, die Symphonie (in der er gleichfalls Themen aus seinen Filmmusiken verwendete) und die Symphonische Serenade sehr unter dem

Zeitgeist gelitten. Lediglich das Violinkonzert hat nach wie vor seinen festen Platz im Repertoire, was vor allem dem Einsatz der großen Geiger, allen voran Heifetz, zu verdanken ist.

Ronald Vermeulen

Aus dem Niederländischen von Franz Steiger

Max Bruch : Concerto pour violon no 1

Max Bruch vécu en partie à la mauvaise époque. Lorsque le compositeur mourut en 1920, à l'âge de 82 ans, Donald Tovey fit même remarquer que « *la nouvelle qu'il ait vécu aussi longtemps fut une véritable surprise* ». Et la carrière de Bruch avait pourtant si bien commencé. Il avait à peine 14 ans lorsque l'une de ses symphonies fut interprétée à Cologne et que le Rheinische Musikzeitung lui consacra tout un article. Opéras, oratorios et cantates firent ensuite rapidement sa renommée nationale et internationale. En 1882, Hugo Riemann le plaça même avant Johannes Brahms dans la première édition de son Dictionnaire de la musique, un ouvrage faisant autorité. Il est toutefois frappant que cinq ans plus tard, ce même Riemann Bruch, tout en disant qu'il était « l'un de nos compositeurs

les plus significatifs dans le domaine de la composition chorale », ne l'ait plus placé parmi les « immortels ». Dans un paysage musical rapidement changeant, au sein duquel Liszt, Wagner, Strauss, Mahler, puis plus tard également Schoenberg, insufflaient de nouvelles impulsions, Bruch continuait à écrire dans un style « vieux jeu », caractérisé par une riche mélodie et des structures classiques de la forme. Par esprit de contradiction, Bruch entra en action dès les années 60 contre les « Zukünftler » (les compositeurs du futur) qu'il avait coutume de nommer pour s'amuser « *Kuhzünftler* ». Il parlait entre autres de la grande « porcherie artistique » d'Hugo Wolf et Richard Strauss et des « horribles produits de ces messieurs R. Strauss, Reger et consorts ». Et si nous devons en croire ce qu'il écrivait dans une lettre à l'intention de l'éditeur Simrock, Bruch considérait qu'il appartenait au petit nombre des élus « qui avec Brahms, continuent de perpétuer la musique en accord avec sa nature organique véritable. »

Avec des mots comme ceux-ci, Bruch ne se fit pas d'amis et il n'est donc pas étonnant qu'une grande partie de sa musique, considérée comme anachronique, fut rapidement tombée dans l'oubli. Sauf bien-sûr son *Concerto pour violon no 1*, qui est parmi les morceaux les plus joués et les plus appréciés

de la littérature violonistique. Pour sa part, Bruch n'était pas du tout satisfait de la popularité de son concerto. Il écrivit en 1887 : « La paresse, l'idiotie et la lourdeur d'esprit de plusieurs violonistes allemands sont sans égales. Tous les quatorze jours, l'un d'entre eux se présente chez moi et veut me jouer le *1er Concerto*. Je suis devenu impoli et je leur ai dit : 'Je ne peux plus entendre ce concerto ; n'ai-je composé que celui-là ? Partez et jouez-moi plutôt l'autre concerto qui est au moins aussi bon, sinon meilleur !' » Dans un moment manifestement ironique, il rédigea même une « interdiction de la police » au sujet du premier Concerto, les violons pouvant, selon lui, « le jouer d'eux-mêmes ».

Que la première œuvre concertante de Bruch fût un concerto pour violon n'allait pas de soi, puisque son instrument de prédilection n'était pas le violon mais le piano. Il commença à écrire le concerto en 1864, mais eut des hésitations quant à sa structure formelle et des détails liés à la technique de jeu. Il écrivit plus tard : « Entre 1864 et 1868, j'ai certainement dû reprendre mon concerto une dizaine de fois et discuter avec x violonistes avant qu'il ne gagne enfin sa forme actuelle sous laquelle il est maintenant connu et joué un peu partout. » C'est le célèbre violoniste virtuose hongrois Joseph Joachim, qui aiderait plus tard aussi Brahms

à composer son Concerto pour violon, qui eut la plus grande influence sur l'œuvre. Bruch devait la dédier à Joachim.

Pourtant, ce ne fut pas ce dernier mais Otto von Königslöw qui fut soliste lors la première interprétation, le 24 avril à Coblenze, où Bruch était « directeur de musique de la ville ». Joachim interpréta l'œuvre pour la première fois dans sa version révisée le 7 janvier 1868 à Brême.

Le succès du Concerto pour violon aurait pu garantir à Bruch une confortable base financière pour le reste de son existence mais malheureusement, il avait vendu l'œuvre pour seulement 250 thalers à un éditeur, passant ainsi à côté des royalties. Lorsqu'il essaya plus tard de vendre le manuscrit, il n'eut encore une fois pas de chance et dut se résigner à le voir disparaître aux États-Unis.

Ernest Chausson : *Poème*

Tout comme Joseph Joachim contribua fortement à la création du *Concerto pour violon no 1* de Bruch, le violoniste virtuose belge Eugène Ysaÿe fut le moteur derrière *Poème* d'Ernest Chausson. En 1896, Ysaÿe demanda à Chausson de lui composer un concerto pour violon. Cependant, le compositeur ne se sentait pas à la hauteur de cette

tâche. « Je ne vois guère le moyen de penser à un concerto, qui est une bien grosse chose, difficile en diable. Mais un morceau seul pour violon et orchestre, cela devient plus possible. J'y ai songé : ce serait un morceau d'une forme très libre, avec de nombreux passages où le violon jouerait seul, » répondit-il. Ces mots semblent indiquer que Chausson avait déjà en tête la structure de l'œuvre, qui porterait plus tard le titre de *Poème*. Et cette assertion est effectivement étayée par des notes écrites dans son journal en juillet 1892, et où Chausson raconte qu'il a répété avec le violoniste Mathieu Crickboom la mélodie de « L'amour triomphant ». Il intitula l'œuvre, qu'il termina le 29 juin 1896, *Le Chant de l'amour triomphant*. Plus tard, il lui donna le titre plus abstrait de *Poème symphonique*, pour la nommer finalement *Poème*.

Le titre d'origine de l'œuvre est intéressant, puisqu'il révèle ses racines littéraires. Chausson était un fervent amateur de littérature russe et surtout des œuvres de Lev Tolstoï, Fjodor Dostoïevski et Ivan Turgenev, avec qui il était ami.

En 1881, Turgenev acheva sa nouvelle *Le chant de l'amour triomphant*. Dans ses jeunes années, Turgenev était tombé amoureux de la célèbre mezzosoprano Pauline Viardot. Mais celle-ci épousa l'auteur et

directeur de théâtre Louis Viardot en 1840. Cependant, la passion de Turgenev pour Pauline ne s'éteint pas et il resta proche d'elle pendant toute sa vie. Il vécut même quelques temps sur le domaine des Viardot.

Et la malheureuse histoire d'amour se répéta. La fille de Viardot, Marianne, fut fiancée pendant quelque temps au compositeur Gabriel Fauré, mais elle rompit les fiançailles et épousa plus tard son collègue Alphonse Duvernoy. Il semble que Turgenev ait utilisé cette histoire d'amour dans sa nouvelle *Le chant de l'amour triomphant* et qu'elle servit de base à *Poème*.

L'histoire de Turgenev tourne autour d'un peintre, Fabius, et d'un musicien, Mucius, qui sont tous les deux amoureux de la même jeune fille, Valéria. Elle choisit Fabius et l'épouse, après quoi Mucius part pour l'Orient. À son retour, il ramène un violon magique recouvert de peau de serpent. Valéria est entre temps l'heureuse épouse de Fabius, mais ils n'ont toujours pas d'enfants. Un soir, Mucius joue une mélodie, *le chant de l'amour triomphant*, qui envoûte Valéria. Hypnotisée, comme une somnambule, elle se rend au jardin. Mais elle est suivie par son époux, jaloux, qui poignarde Mucius. Ensuite, la vie semble reprendre son cours, jusqu'au jour où Valéria se met à jouer de l'orgue. La mélodie est celle du chant de l'amour triom-

phant. Et alors qu'elle joue, elle sent soudain une vie en son sein. « Serait-ce possible ? » se demande-t-elle.

Les musicologues ont tenté de relier le cours musical du Poème aux événements de l'histoire de Turgenev. Mais en raison des changements apportés au titre de l'œuvre, il semble vraisemblable que Chausson ait estimé que le contexte programmatique n'avait pas d'importance pour l'auditeur. C'est dans cet esprit également que Claude Debussy – qui était ami avec Chausson – commenta l'œuvre : « La liberté de sa forme n'en contrarie jamais l'harmonieuse proportion. Rien n'est plus touchant de dou- ceur rêveuse que la fin, lorsque la musique, laissant de côté toute description, toute anecdote, devient le sentiment même qui en inspire l'émotion. Ce sont des minutes très rares dans l'œuvre d'un artiste. »

Chausson réalisa rien moins que trois versions de *Poème* : une pour violon et piano, une pour violon, piano et quatuor de cordes (écrit en tant qu'œuvre complémentaire à son concerto pour le même effectif instrumental) et une pour violon et orchestre.

La première version pour violon et piano fut baptisée à l'automne 1896 par Eugène Ysaÿe lors d'un concert privé. Le compositeur espagnol Isaac Albeniz assistait vraisemblablement à la représentation.

Il envoya la partition à la maison d'édition Breitkopf & Härtel, qui la jugea intéressante.

Finalement, Albeniz paya lui-même l'édition et laissa 300 marks à Chausson sous prétexte de royalties. C'était sa façon à lui de remercier un collègue qui l'avait aidé au début de sa carrière.

Erich Wolfgang Korngold : Concerto pour violon

« Du génie au talent ». C'est une phrase qui est souvent utilisée pour parler du compositeur Erich Wolfgang Korngold. Célébré comme un enfant prodige, il lui fut de plus en plus difficile, une fois plus âgé, de répondre aux attentes d'un monde de la musique rapidement changeant. « Cinquante ans, c'est vieux pour un enfant prodige », écrivit-il. Tout comme Bruch, Korngold resta fidèle à son propre idiome musical, qu'il avait développé très tôt dans sa carrière musicale et à propos duquel il ne voulait faire aucun compromis.

Deux années avant sa mort, en 1955, le compositeur rendit visite au publiciste musical Karl Schumann. Il écrivit : « Korngold était à l'image des rares photos qu'on connaissait de lui : petit, rond, pâle. Il avait un air anachronique avec son inévitable nœud papillon, sa politesse un peu désuète, son caractère profondément viennois. Le temps

passé aux États-Unis ne semblait pas avoir eu de prise sur lui. Quand on parlait avec lui, c'était comme si on revenait quarante ans en arrière. Il avait l'air terriblement fatigué d'un homme qui avait vécu l'émigration et subi l'épreuve des studios de cinéma. On lisait en lui la maladie de cœur psychique et physique. En fin de compte, ce n'est pas seulement d'un travail acharné durant des décennies entières dont il est mort, mais d'un cœur brisé, qui n'avait jamais pu se remettre d'avoir été expulsé de Vienne et d'avoir dû laisser derrière lui le bon vieux temps, l'atmosphère de fin de siècle, l'Art Nouveau, le Symbolisme, le culte de la musique, la dévotion pour l'opéra et les cafés viennois. »

Le jeune Korngold avait été l'une des plus grandes promesses de la vie musicale viennoise. Âgé de huit ans, l'aîné des enfants de l'influent critique Julius Korngold fit une telle impression sur Gustav Mahler, que celui-ci l'envoya prendre des leçons auprès d'Alexander von Zemlinsky. Si nous devons en croire l'épouse de Mahler, Alma, il le fit d'ailleurs sur ses conseils « Lorsque j'étais mariée à Gustav Mahler, celui-ci vint me dire que Korngold lui avait demandé s'il connaissait un professeur de génie pour son génie de fils. Mahler était fort excentrique et il ne savait pas grand-chose du monde

extérieur, sauf pour ce qui était de l'opéra. Je lui répondis immédiatement : 'Le seul candidat possible est Zemlinsky, il ne peut y avoir d'autre choix.' Mahler recommanda donc Zemlinsky et Erich Korngold n'eut pas à le regretter. » L'élève surpassa rapidement son maître. En 1910, son ballet *Der Schneemann (le Bonhomme de neige)* fut interprété à l'Opéra de la cour de Vienne. « Un maître tombé du ciel » titraient les journaux et à Vienne, tout le monde parlait de l'enfant prodige, « le petit Korngold ».

Mais la Seconde Guerre mondiale vint s'interposer. En Autriche, la montée du national-socialisme et l'antisémitisme croissant rendirent à Korngold la vie de plus en plus difficile. Ses activités de professeur et de chef d'orchestre du compositeur juif furent tout d'abord limitées et lorsque son éditeur, Schott, commença lui aussi à prendre de plus en plus de distances avec lui, Korngold se rendit compte qu'il n'avait plus d'avenir en Autriche.

Ce fut le metteur en scène Max Reinhardt, avec lequel il avait produit une nouvelle version de *Die Fledermaus (la Chauve-souris)* de Johann Strauss en 1929, qui lui tendit une main secourable et le fit venir à Hollywood en 1934, afin d'arranger la musique de *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn pour un nouveau film dans

lequel jouaient, entre autres, Mickey Rooney, James Cagney, Dick Powell et la jeune Olivia de Havilland. De six à huit semaines : selon Reinhart, le projet ne devait pas prendre davantage de temps. Mais en raison de divers contretemps, il prit presque six mois. Le succès de *Songe d'une nuit d'été* valut à Korngold de nouveaux contrats avec Paramount et Warner Bros, et en 1935, au cours d'un deuxième séjour à Hollywood, il composa la bande sonore de *Capitaine Blood*, le film grâce auquel la carrière cinématographique d'Errol Flynn prendrait son envol. Un an plus tard, Korngold remporta son premier Oscar avec la musique d'*Anthony Adverse*.

Le compositeur se retrouvait à présent prisonnier entre deux mondes. D'un côté il était devenu en un éclair le compositeur de musique de film le plus demandé d'Hollywood, de l'autre il avait sa carrière de compositeur d'opéras en Europe. Il n'eut toutefois pas à choisir entre les deux genres. Ce choix, ce furent les nazis qui le firent pour lui en prenant le pouvoir en Autriche en 1938. Korngold s'enfuit aux États-Unis avec sa famille pour y entamer, selon ses propres termes, une « troisième carrière » : après « le petit Korngold » et le compositeur d'opéra adulé, il était à présent Korngold le compositeur de musique de film. Il jura de ne plus

écrire d'œuvres orchestrales ni de musique d'opéra tant qu'Hitler était au pouvoir.

En quelque sorte, dans son rôle de compositeur de musique de film, Korngold mettait à profit tout ce qu'il avait appris en tant que compositeur de musique symphonique et d'opéra. Mais il n'était pas heureux et après la guerre, il se trouva de nouveau à un carrefour. « En repensant à ma vie, je discerne trois périodes, » écrivait-il. « d'abord celle de l'enfant prodige, puis celle du compositeur d'opéras en Europe, et enfin celle du compositeur de musique de film. Je crois qu'il me faut maintenant prendre une décision, si je ne veux pas rester toute ma vie un musicien d'Hollywood. » Il voulait à présent de nouveau se consacrer à de la musique « sérieuse » et une flopée d'œuvres destinées aux salles de concert furent le fruit de cette décision.

C'est sur l'insistance du grand violoniste Bronislav Huberman que Korngold entama la composition de son Concerto pour violon. Le travail avançait toutefois lentement et l'œuvre ne fut achevée qu'en 1945. Et tout comme ses partitions filmographiques avaient été influencées par le style de la fin de siècle viennoise, Korngold se servit alors de sa musique de film comme base pour ses nouvelles œuvres symphoniques. *Le Concerto pour violon* est en grande partie

basé sur les thèmes de différents films. Le premier mouvement débute avec le thème de *La Tornade* (1937), où il sert de « thème d'amour » dans une scène entre Errol Flynn et Kay Francis. Le deuxième thème provient de *Juarez* (1939) met Bette Davis. Le solo de clarinette, par lequel débute le deuxième mouvement, Romance, est une citation d'*Anthony Adverse* (1936) et le dernier mouvement est pour sa part basé sur le thème principal du film *Le Prince et le pauvre* (1937). Aucune de ces citations n'ont de lien direct avec la situation dramatique relatée dans le film. Korngold n'employait pas ses citations en tant que références extramusicales, comme le faisait par exemple Mahler. Il semble n'avoir utilisé le matériel musical que pour les possibilités inexploitées qu'il contenait.

Le Concerto pour violon fut dédié à Alma Mahler-Werfel : un témoignage de gratitude adéquat pour une femme qui avait donné un important élan à sa carrière et avait également continué à le soutenir aux États-Unis. Alma Mahler écrivit ainsi dans ses mémoires : « Par-dessus tout il y a Erich Korngold et sa belle épouse. Lorsqu'il s'assoit au piano, il nous enchante véritablement. Je ne saurais dire ce que nous retiendrons de lui dans les années à venir, mais il est en tout cas un musicien de génie,

ou tout au moins ingénieux. »

Le concerto pour piano fut interprété pour la première fois le 15 février 1947 à Saint-Louis par Jascha Heifetz, où il recueillit un tonnerre d'applaudissements. Le compositeur était lui aussi content : « Malgré la demande de virtuosité dans le finale, l'œuvre a été, avec ses nombreux épisodes mélodiques et lyriques, davantage envisagée pour un Caruso que pour un Paganini. Il est inutile de dire combien j'étais heureux que mon concerto soit interprété par Caruso et Paganini sous les traits d'une seule personne : Jascha Heifetz. »

Sur la côte Est, les critiques étaient toutefois moins enthousiastes. On y signalait un « idiome vieux jeu, datant du romantique tardif » qui était peu compatible avec l'atonalité de Schönberg ou les innovations d'un compositeur tel qu'Igor Stravinsky. Irving Kolodin le dénigra : « More corn than gold. » Et malheureusement, les œuvres orchestrales plus tardives de Korngold, parmi lesquelles *le Concerto pour violoncelle*, la *Symphonie* (dans lesquels il employa également des thèmes de ses films) et la *Sérénade symphonique* ont fortement souffert de l'esprit du siècle. Seul *le Concerto pour violon* est resté au répertoire, surtout grâce aux efforts de grands violonistes virtuoses, Heifetz le premier.

Ronald Vermeulen,

Traduction française: Brigitte Zwerver- Berret



PTC 5186 350



PTC 5186 353



PTC 5186 395



Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw.

substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrophon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations :

www.polyhymnia.nl

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 503
Made in Germany