

# OPHÉLIE GAILLARD

## EXILES

BLOCH - KORNGOLD



AP  
TE

CIC



Enregistré les 14, 15 et 16 juillet 2015 à l'Auditorium Rainier III, Monaco [1-4] ; les 27 et 28 juin 2016 à Notre Dame du Liban, Paris [5-10]

Remerciements : le CIC, Gérard Haddad, Laurent Salomon et Guy Coquoz

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Mixage et mastering : Maximilien Ciup et Nicolas Bartholomée

[1-4] Enregistrement : Maximilien Ciup et Nicolas Bartholomée

Montage: Maximilien Ciup

[5-10] Enregistrement : Ignace Hauville et Nicolas Bartholomée

Montage : Clément Rousset et Maximilien Ciup

Photos © Caroline Doutre

Design © 440.media

English translation by John Tyler Tuttle

Deutsche Übersetzung: Gudrun Meier

Ophélie Gaillard joue un violoncelle de Francesco Goffriller (1737) généreusement prêté par le CIC.

AP142 © 2015-2016 © Little Tribeca 2016

**apartemusic.com**

**The players - Les musiciens - Die Musiker**

**Ophélie Gaillard**, violoncelle - cello - Violoncello

**Orchestre philharmonique de Monte-Carlo [1-3]**

**James Judd**, chef d'orchestre - conductor - Dirigent [1-3]

**Sirba Octet members**

**Philippe Berrod**, clarinette - clarinet - Klarinette [4, 5-7, 10]

**Richard Schmoucler & Laurent Manaud-Pallas**, violon - violin - Violine [4]

**Claudine Legras**, alto - viola - Bratsche [4]

**Léa Birnbaum**, violoncelle - cello - Violoncello [8, 9]

**Bernard Cazauran**, contrebasse - double bass - Kontrabass [4, 5-7, 8, 9, 10]

**Maria Belouussova**, piano - Klavier [4]

**Iurie Morar**, cymbalum - cimbalom - Zymbol [5-7, 10]

*À Mélisande et Jacob.*

- |   |       |
|---|-------|
| 1. ERNEST BLOCH (1880-1959), <i>Schelomo</i>                                | 21'35 |
| « Rhapsodie hébraïque » pour violoncelle et orchestre                       |       |
| “ <i>Hebraic Rhapsody</i> ” for Cello and Orchestra                         |       |
| , <i>Hebräische Rhapsodie</i> ’ für Violoncello und Orchester               |       |
| © G. Schirmer   |       |
| 2. ERICH WOLFGANG KORNGOLD (1897-1957)                                      | 12'30 |
| Concerto en un mouvement pour violoncelle et orchestre en ut, op. 37        |       |
| Concerto in One Movement for Cello and Orchestra in C                       |       |
| Konzert in einem Satz für Violoncello und Orchester in C                    |       |
| © Schott Music GmbH & Co. KG  |       |
| 3. ERICH WOLFGANG KORNGOLD  | 4'14  |
| Die tote Stadt – Tanzlied des Pierrot, op. 12                               |       |
| <i>La Ville morte - Chanson de Pierrot / The Dead City - Pierrot's aria</i> |       |
| © Schott Music GmbH & Co. KG  |       |
| 4. SERGEI PROKOFIEV (1891-1953)   | 8'31  |
| Ouverture sur des thèmes juifs, op. 34                                      |       |
| <i>Overture on Jewish Themes / Ouvertüre über hebräische Themen</i>         |       |

**ERNEST BLOCH**, From Jewish Life\*

*De la vie juive / Aus jüdischem Leben*

- |   |      |
|---|------|
| 5. Prayer<br><i>Prière / Gebet</i>  | 3'55 |
| 6. Supplication<br><i>Supplication / Flehen</i>   | 2'49 |
| 7. Jewish Song<br><i>Chant juif / Jüdisches Lied</i>  | 2'14 |
| 8. Wedding Dance (trad.)<br><i>Danse de mariage / Hochzeitstanz</i>   | 2'19 |
| 9. <b>CHAVA ALBERSTEIN</b> (1947), Sarah Sings a Lullaby to Little Isaac*<br><i>Sarah chante une berceuse au petit Isaac / Sarah singt ein Wiegenlied für den kleinen Isaac</i> | 3'39 |
| 10. Freilechs (trad.), Sim Shalom, (Paikov Yeshayahu), Azoy Tantzmen in Odessa (trad.)*   | 6'48 |

\* Arrangements de - Arranged by - Arrangiert von Cyrille Lehn

# Exiles

Since my childhood, I've had the impression that my mother tongue is music. It is my *Heimat*, as the Germans say. I travel through it high and wide and continue to make discoveries in exploring it. At the same time, it possesses and invades me without my knowing it. It is strange to realize to what degree it is beyond – or, perhaps, on this side of – language and speaks immediately to each of us beyond borders. Yet this meta-language is nurtured by every individual language, and composers follow idiomatic inflexions almost in spite of themselves. Thus, it is quite obvious that Schumann can speak only the language of Goethe and Novalis, whereas we have trouble imagining Prokofiev's music resonating otherwise than in Russian, even in New York! In sum, musical rhetoric would be a conjuring trick enabling us to go back in history to the myth of the Tower of Babel, whilst cultivating the diversity of a multitude of tongues...

Might that explain the evocative power of the music of a Swiss composer such as Ernest Bloch tackling the legend of King Solomon? Similarly, when we play *Sarah Sings a Lullaby to Little Isaac*, it is the inflexions of Yiddish carried

by Chava Alberstein that guide our phrasing.

Although, in a letter to Romain Rolland, Ernest Bloch described himself as a 'wandering Jew', one might wonder what this Genevan took away with him from his family culture to his American exile if not the richness of the Hebrew language borne by the reading of the Book. Moreover, it is astonishing that his geographical exile manifestly constituted a powerful catalyst for this Jewish inspiration.

My work as a performer for this project raises many questions and seems to be defined by research into the specifically singular character of Jewish culture and its language(s).

Owing to one of these silences that justify recording a disc, I let questions arise in me point-blank:

How far back does this desire go of entrusting to my cello the embodiment of all this music of Jewish inspiration, intensely irrigated by manifold roots and yet written by exiles on the American continent? What had my globe-trotting cello, so keen on metamorphoses, taught me about the fate of Jewish European musicians



A vintage violin and its case are displayed against a dark background. The violin, with its characteristic f-holes and scroll, lies across the top of an open, antique-style suitcase. The suitcase is made of dark brown leather with metal hardware, including a handle and two locks. The interior of the suitcase is lined with light-colored, striped fabric. In the upper right corner of this lining, the words "SOUBRIER" and "Val 340" are handwritten. The lighting highlights the rich wood grain of the violin and the texture of the leather suitcase.

SOUBRIER  
Val 340

with personal stories that are often tragic or, in any event, manhandled by History? How does one find the inner receptiveness to retrace the path followed by these composers, in the crepuscular glow of the great catastrophe of the last century? How does one make a given lament, a tender lullaby or the delirious, twirling joy of a klezmer song resonate?

Perhaps this project, born many years ago, after a lengthy gestation period, during a concert by the brilliant Giora Feidman, which left me literally subjugated by the rift of an extreme *pianissimo* preceding the cry of his *Shofar*-clarinet and its thundering *joie de vivre*. Or else perhaps the voice of the great Chava Alberstein who guided me in taming Yiddish, this language so tender yet offering resistance, outraged to such a point by history, so fragile and tenuous that one wants to welcome it in a whisper... Or else might it be the fervent reading of Chaim Potok's novels as an adolescent that later instilled my taste for Brooklyn cheesecake?

In any case, I remember my liking the great biblical stories, the earliest savors of those disordered and still childish readings, and my shock at the discovery of Ecclesiastes. I wondered who could have written such a thing and when? The developed scientific controversy, including in Israel, the pertinent, necessary investigations

into the genesis of this founding text and into the historic character of Solomon – its presumed and largely hypothetical author – did not come to my awareness until much later. But it was Henri Meschonnic who recently revived my child's wonder concerning the founding myth of Solomon, thanks to his poetic, totally original translation of the *Words of the Elder*. The famous 'Vanity of vanities, all is vanity', for example, becomes in his very musical "dusted-off" language, as if given rhythm by versification: 'Misted in mist, all is mist'!

To broach the narrative of Solomon and give life to the myth, Ernest Bloch gave up the idea of words and chose from the outset to entrust the cello with the poetic narration of this great fresco, *Schelomo*. Of course, the gleaming orchestral setting for the soloist carries his discourse with epic breath and, at times, with the force of a hurricane. But the solitude and destitution in which he brings the work to a close take on a singularly Homeric dimension. The cellist is no longer in the performance but embodies a destiny at the heart of an epic narrative set to music beyond words.

The American author Paul Auster, another lover of Brooklyn, wrote thus about speech: "Sounds emerge from the voice to enter the air [...] and

though they cannot be seen, these sounds are no less a gesture than a hand is when outstretched in the air towards another hand". It is up to us to try to deploy this gesture in space with sounds.

For Bloch's triptych *From Jewish Life*, I chose, for example, to diffract the accompaniment of the solo cello and entrust it to the clarinet, cimbalom and double bass rather than the original piano. Always a question of savors, for the timbres of those instruments and their respective functions in folk music seemed to better echo the 'hinterland' of the Swiss composer's poetic prayers. To extend them, there lacked a few traditional medleys and other lullabies subtly arranged for this recording by Cyrille Lehn and shared with the members of Sirba.

Unlike the other composers on this programme, Prokofiev was not Jewish, and the causes of his exile were quite different. However, his *Overture on Jewish Themes*, commissioned by the group Zimra, made up of Jewish musicians who had emigrated to New York, calls on klezmer melodies that haunt the collective memory.

Although Korngold's Concerto or the 'Song of Pierrot' from his opera *Die tote Stadt* seem quite remote from Hebrew inspiration and much closer to the Viennese harmonic and melodic universe of a Richard Strauss or a Gustav Mahler, it suffices to watch the opening frames of the film

*Deception* (1946) to feel to what point the Second World War and, more specifically, the Shoah, are omnipresent and weigh on the tragic destiny of the characters.

'The drums of exile awaken on the frontiers eternity that yawns on the sands', the poet in exile Saint-John Perse wrote mysteriously.

Exile endured or deliberately chosen by the different composers on this programme is quite real geographically and can be explained by multiple causes. But even for one who has never had to feel such an upheaval in his or her flesh, exile can also be inner. It can strike each of us and often even give rise to a liveliness of thinking in us, an inner world of unsuspected richness and an astonishing faculty of memory. The inevitable shift provoked by this feeling, and the destitution it implies, can then allow for welcoming more freely a voice that one wishes to make his own, an unknown language that one tames. And if that were the most pertinent posture to be felt by a performer who might wish to be polyglot?

**Ophélie Gaillard**  
Mexico City, 20 October 2016

# *The World of our Fathers*

Land of liberty, open to the world; a democracy concerned with human rights; a young nation in full economic expansion... Throughout the 19th century, the United States attracted emigrants of all origins. Rightly or wrongly, it embodied a land of redemption. Between the Civil War of the 1860s and 1890, ten million people headed to the New World. Between 1890 and the 1920s, more than twenty million disembarked in the principal ports of America's East Coast. Coming from all horizons, they were numerous leaving Italy, Greece, Ireland, Germany, and Austria, as well as Poland and other territories of the sprawling Russian empire. Nearly one third of Eastern Europe's Jews thus crossed the ocean in conditions that were, most often, horrific, packed into ships' holds. They were fleeing poverty but also, and above all, anti-Semitism. Pogroms of extreme violence shook Russia between 1881 and 1884. After a short-lived period of calm, they resumed in 1906, and then during the First World War and the Revolution of 1917-24.

After a trying journey, these Jewish populations, most often destitute, ended up at Ellis Island, the little island facing the Statue of Liberty that

announces New York. There they were parked, examined like livestock and humiliated before most of them crossed the final spaces separating them from their new life. Some of them, deemed physically unfit, were nonetheless sent back to their original point of departure without further ado.

Transplanted from one world to another, in order to survive in this new, often hostile environment with its threatening modernity, they recreated the world of the past. On New York's Lower East Side, in Brooklyn, and in various American cities such as Chicago or Baltimore, new *shtetls* grew up, with their own economy and intense community and religious life. There, Jews lived in minuscule, overcrowded dwellings, unfit for habitation and favoring all manner of disease. They frequently became peddlers or artisans again, or found work in garment sweatshops where they had absolutely no job security. At the turn of the century, Yiddish remained the predominant language, that of socio-economic exchanges as well as of creativity. It was used by innumerable newspapers, heard in numerous theatres, and through it were carried out the

social struggles, union activities, the fierce strikes against shameless exploitation. Famous writers who had come to the United States, such as Sholem Asch or Israel Joshua Singer, gave it its full influence.

However, this *World of our Fathers*, so lucidly described by Irving Howe, was going to gradually disappear. Immersed in this urban, competitive and individualistic society, the Jews withdrew from their community to settle in the suburbs; solidarity crumbled; exogamous marriages increased; the orthodox religious life of times past was lost; and respect for *Shabbat* dwindled: people preferred going to the theatre on Friday evening, or opening their shop on Saturday. Yiddish, like Hebrew, progressively fell into disuse and with them, a whole culture. Newspapers and theatres gradually lost subscribers, and synagogue attendance also declined in favor of a liberal, reformed, Americanized Judaism.

However, beginning in the 1920s, this rapid process of Americanization ran up against violent anti-Semitism and discriminatory practices that excluded Jews from universities, clubs, and numerous hotels. Protestant society rose up against their presence, considered invasive, fearing that morals would be perverted through the Jews' influence in the cinema, with their supposed domination of Hollywood, or even in

music halls. Henry Ford distributed copies of *The Protocols of the Elders of Zion*; the Ku Klux Klan and anti-Semitic leagues mobilized; and on the radio, Father Coughlin spewed speeches of great aggressiveness, listened to by millions of Americans.

In this new context, in May 1926, President Coolidge presented a law voted almost unanimously by Congress and the Senate, drastically reducing all immigration and imposing quotas aimed at practically eliminating the coming of Jewish emigrants in favor of "Nordics". Henceforth, between 1924 and 1931, only 73,000 Jews entered the United States. In this threatening situation, acculturation accelerated: in keeping with the "melting pot" logic, they changed names, distancing themselves from their origins. Thus, in the world of showbiz, Betty Perske became Lauren Bacall, Marion Levy turned into Paulette Goddard, and Emmanuel Robinson Goldenberg preferred calling himself Edward G Robinson from then on. And, later on, a certain Robert Zimmerman would metamorphose into Bob Dylan.

The accelerating Americanization made the Jewish identity derisory, ambiguous, and complex. Thus actor Al Jolson, who immigrated from Lithuania, portrayed, in blackface, *The Jazz Singer* (1927), the first "talkie" in the history of cinema,

a singer who withdrew from the Orthodox Jewish world of his father, a cantor in the synagogue. Children of émigrés born in the United States, such as Arthur Miller, Saul Bellow and Philip Roth, would in turn express this Jewish soul, henceforth divided, uprooted, uneasy, self-ironical, inconsistent, and adrift in a world of modernity, dissociated from tradition.

Other figures from the Jewish world of the past became spokespersons for American nationalism and even the American identity itself. Thus Israel Baline, whose father lent his fine voice to worship services at the synagogue, renamed himself Irving Berlin and would be acclaimed by huge crowds for his “God Bless America” and “White Christmas”. The name of Oscar Hammerstein is closely linked to Broadway musicals with his famous *Oklahoma!* In the same vein, musicians born in the United States, children or descendants of immigrants, are associated with American culture the world over: thus Aaron Copland used traditional themes in *Fanfare for the Common Man* and *Appalachian Spring*, as did George Gershwin in his famous folk opera, *Porgy and Bess*.

In the 1930s, faced with the Hitlerian threat, the risk of war and the rise of isolationism, the United States closed up. Jewish immigration was now carried out sparingly. Confronting a thousand administrative hurdles, rare intellectuals, coming

primarily from Germany, were saved nonetheless. Although Albert Einstein, Theodor Adorno, Arnold Schönberg, Hannah Arendt and many other famous personalities managed to escape to the United States, temporarily or definitively, it was in a very different context, one of questioning modernity or rationality. Their preoccupations seem quite remote from traditions of the past, from Yiddish or even the religious orthodoxy that faded before individualist social ascension, and the territorial dispersion of the immigrants further contributed to the estrangement from the world of our fathers.

Pierre Birnbaum



# Music of exile

'There is something good about exile. It makes one suffer. And, as the proverb says, "He who suffers most wins.'" As paradoxical as that might seem, this phrase, which Romain Rolland wrote to Ernest Bloch on 28 December 1924, comprises all the elements characterising the life of the composer of Swiss origin. Born in Geneva in 1880 but spending most of his life in the United States (1916-30, then from 1938 up until his death), Bloch would constantly feel in exile, whether in Switzerland, France or in his successive, precarious posts in Cleveland or San Francisco. His ongoing quest for equilibrium remained unsatisfied for both the man and the artist, who felt stateless everywhere: 'Destiny made me a wandering Jew,' he said to the author of *Jean-Christophe*.

As for the allusion to suffering about which Rolland spoke, it is ever-present in the remarkable correspondence between the two creators [*Lettres 1911-1933*, Payot, 1984], in which we can read about the suffering of an uprooted musician unrecognised in his native land, intolerable Parisian snobbery, or hatred of the individual in the United States. A wounded man, Bloch aspired to a new harmony, which he found in the Bible,

reading and rereading it to the point of saying that he was 'saturated' with it. But rather than recognising himself in a single religion, Bloch spoke as a humanist who situated himself beyond the reference to the Holy Scriptures: 'It is a new religion that we need – just one – that of brotherhood and the unity of men' (1928).

Thus, Bloch's music is apprehensible as music of *Jewish inspiration* going back to Biblical sources more than an espousal of the religion itself – for which he would be bitterly criticised by the Jewish community itself –, expressing 'a cry that is, above all, human much more than "Jewish"' (1928). Composed between 1912 and 1916, the works grouped together in the 'Jewish Cycle', and including the *Three Psalms*, the *Symphony No.2* '*Israel*' and the *Three Jewish Poems* for orchestra, demonstrate the diversity of expression of which Bloch was capable. *Schelomo*, his best-known work by far, is the direct illustration of his original position, as shown by the history of its genesis. Subtitled 'Hebraic rhapsody', the score resulted from a long-held desire to take inspiration from the Book of Ecclesiastes. However, the composer admitted, 'the French language did not suit my

accents – any more than English or German... and I didn't know Hebrew'. It was in meeting the cellist Alexandre Barjansky, whose playing was 'passionate, ardent and multifaceted' (Bloch), and his sculptress wife, that Bloch found the ideal mouthpiece for the declarations of Solomon ('Schelomo' in Hebrew), composing a music admittedly without text but eloquent in the sense that the cello expresses the remarks of the Ecclesiast. Even though Bloch later wrote an argument describing the musical unfolding of the work, there is no precise programme, the essential part of the spirit being contained in the leitmotiv 'All is vanity' of the original text, hence a pessimistic tone, which induces in particular the exceptionally non-brilliant – for Bloch – ending *pianissimo* on the cello's low D. With a luxuriant orchestral accompaniment, *Schelomo* is rich in complex rhythms and harmonies and in characteristic melodic inflections (the augmented second is omnipresent), leaving the virtuoso cello part to translate the force of Solomon's cry. Starting from the *Andante moderato* of reference, the various sections expand the discourse with, as a principal characteristic, a large malleability of the tempo, from the opening '*quasi cadenza*' to constant expressive tightening and widening that run through the work. The Swiss critic Mooser perfectly grasped the spirit of the score in 1921: 'One may not care for music so

bitter, so vehement and wrenching, but one cannot fail to feel all it contains in terms of ardour, passion, and, above all, profound conviction.' Even though dedicated to the Barjansky couple, the score was first performed by Hans Kindler on 3 May 1917 in New York, under the composer's direction.

The three short, explicitly titled pieces – 'Prayer', 'Supplication' and 'Jewish Song' – that make up *From Jewish Life*, contrast strongly with the previous score, both in length and their obvious meditational nature, the whole in a modal language infinitely more accessible than that of *Schelomo*. Written originally for cello and piano in 1924, they fall within the intimate repertoire of chamber pieces that Bloch devoted especially to the violin (*Baal Shem*) or cello (*Méditation hébraïque*).

The situation with Erich Wolfgang Korngold, a Jew from Mitteleuropa, is also defined by the theme of exile, albeit involuntary: invited to work in Hollywood beginning in 1934, he was caught there by surprise four years later by the Anschluss, which forced him to reluctantly remain in the United States. He made a name for himself in film music, whereas his European career was rich in 'classical' successes, especially after his third opera, *Die tote Stadt*, premiered in 1920, its style imbued as much by the harmony and orchestration of Strauss as the Puccinian vocal model. The Act

II aria where Fritz sings the role of the unhappy Pierrot in a nostalgic rondo, is premonitory of the future exile that Korngold would become: ‘my yearning, my dreaming returns to the past...’

Like many other composers in Hollywood, Korngold divided his musical activities between his film work, which was crowned by an Oscar in 1939 for *The Adventures of Robin Hood*, and his concert music, which remained essential in his eyes, even though it was often poorly received. Music as a film subject was in vogue since Addinsell’s *Warsaw Concerto* (featured in *Dangerous Moonlight*, 1940), or Herrmann’s *Concerto macabre* (*Hangover Square*, 1945). The script of *Deception*, shot the following year, relied on a cello concerto that the composer immediately reworked and expanded, premiered after the film’s release, on 20 December 1946 in Los Angeles by Eleanor Aller-Slatkin. The three parts follow the fast-slow-fast outline, leaving room for two large solo cadenzas, after the two contrasting themes of the *Allegro moderato ma con fuoco*, respectively quite rhythmic and intensely lyrical, and before bringing the score to a close in the *Grandioso* finale.

Prokofiev’s exile was totally different, the composer having left Russia at the time of the revolution for a long period (1918-36) divided between Europe and the United States before his return to the USSR. It was in 1919 that he

was appealed to by the members of the ensemble Zimro, made up of former Jewish comrades whom Prokofiev had known in Saint Petersburg. The musicians were devoting themselves to Jewish music and, seeking to enlarge their repertoire, proposed several themes to Prokofiev for their specific group (string quartet, clarinet and piano). The composer, who initially seemed little interested, responded to this request shortly thereafter, producing this *Overture on Jewish Themes*, based on two contrasting themes. In fact, he would become particularly fond of this work and, in 1934, orchestrated it (Op. 34b).

Jewish folk music, characterised by a combination of the exultation of dance movements and profound nostalgia, in which the clarinet often plays a central role, continues to be maintained, as much in the traditional repertoire, with pieces such as the *Wedding Dance* or *Azoi Tanzmen in Odessa*, recorded here, or through ‘*Freilechs*’, based on folk melodies most often leaving room for improvisation. In the same spirit, the Israeli actress and composer Chava Alberstein, widow of filmmaker Nadav Levitan, continues contributing to this repertoire with her *Lullaby for Isaac*.

Alain Poirier

# Korngold's *Cello Concerto in C major*, a character in the film *Deception*

At the beginning of the credits of *Deception*, the name Korngold appears in capital letters, a few instants after that of Warner Bros. This would be one of the last times: after more than ten years of collaboration between the studio and the composer exiled in Hollywood, he was going to attempt a musical return in Austria. Unsuccessfully, as it turned out. On the other hand, he had tasted glory in California where two of his 18 film scores won an Oscar: *Anthony Adverse* and *The Adventures of Robin Hood*.

What was original in *Deception* (1946) was Korngold's music being at the very heart of the story. In this musical love triangle set in post-war New York, the fictive composer Hollenius writes a cello concerto and has it premiered with the sole aim of taking revenge on his mistress, the pianist Christine Radcliffe. Portrayed by Bette Davis, the queen of Warner, the heroine has just left him for Karel Novák, a cellist she had loved in Europe. The work becomes the driving force in the plot -

almost a character.

In the opening frames, Christine is climbing the stairs of a modest university concert hall. Onstage, a soloist accompanied by an orchestra is performing the Rondo from Haydn's *Cello Concerto No.2*. The young woman's eyes mist over with tears. After the ovations, she waits for him in his dressing room. It is Novák, her companion from whom she was separated by the war, when the pianist fled to America. During their reunion, we hear Schubert's 'Unfinished' in the background. On screen, the emotions of Bette Davis and her partner, Paul Henreid, reflect the themes from the beginning of the symphony. Moreover, throughout the film, the actress's expressions follow the movements of the music, whether preexisting works (Schubert, Haydn, Beethoven, quite present in the film) or the score written by Korngold.

But let us get back to our cello concerto, which, if it is a character is also a trap: when the famous composer Hollenius (played by Claude Rains) learns that his mistress is leaving him, he

goes into a jealous rage. He invites himself to their wedding, which he spoils. But, to excuse himself – or so he says –, in one night he writes a concerto that he gives to his rival. Overjoyed, Novák accepts, thinking this an unhoped-for chance to make a name for himself on this new continent. He knows nothing of the relationship linking his new bride to the composer, and venerates Hollenius's music, which he considers on the same level as Richard Strauss and Igor Stravinsky ('He combines the rhythms of today with the melodies of yesterday', he affirms in this description that is so appropriate for... Korngold). What he does not realize is that behind the brilliant composer is an egocentric sadist who is going to turn his concerto into a poisoned gift. The first cello/piano reading of the work turns out to be catastrophic. The dress rehearsal with orchestra ends up in an argument between Novák and Hollenius, who is conducting, and pushes the soloist to the limit. Above all, the maestro ends up threatening his former protégée to reveal their past history to her husband. Driven to the brink and exhausted by the successive lies, she kills her rich mentor before going off to attend the premiere of the concerto by her new husband. His virtuosic interpretation is a triumph, but the celebration will be short-lived: devoured by remorse, she confesses everything to Novák in his dressing room, as at the beginning of the film.

Throughout *Deception*, the *Cello Concerto* adds suspense to the plot: Will Novák abandon giving the first performance? Will Hollenius take away the honor of playing it? Gradually, we hear snatches of the work. Even before entering the room where Novák is sight-reading the score, Christine is disturbed at recognizing the master's style. Later on, it is Hollenius who insists that the cellist work on his composition by beginning... with the fugue from the ending. Up until the concert, director Irving Rapper multiplies daring shots like this low-angle shot from the bottom of the cello's fingerboard towards the face of Karel Novák/Paul Henreid, possessed by the music.

Although Korngold's *Concerto in C* in one movement, recorded here by Ophélie Gaillard; differs slightly from the version heard in *Deception*, it is because, for the needs of the film, the composer had to cut his work, reducing it to six minutes of concert on the screen. But the spirit remains the same: a dense, passionate work, torn between the tragic and the romantic, in the image of the character played by Bette Davis, eaten away by the fear of disappointing two musicians whom she has loved.

Jean-Baptiste Urbain



# Exils

Depuis mon enfance, j'ai la sensation que ma langue maternelle, c'est la musique. C'est ma *Heimat*, comme disent les Allemands, je la parcours et continue de la découvrir en l'explorant, en même temps qu'elle me possède et m'enfouit à mon insu. C'est étrange de réaliser à quel point elle est au-delà - ou en deçà peut-être - du langage et parle immédiatement à chacun au-delà des frontières. Pourtant ce métalangage se nourrit de chaque langue particulière, les compositeurs suivent presque malgré eux les inflexions idiomatiques et il est bien évident que Schumann ne peut parler que la langue de Goethe et de Novalis, tandis qu'on imagine assez mal la musique de Prokofiev résonner autrement qu'en russe, même à New York !

La rhétorique musicale serait en somme un tour de passe-passe nous permettant de remonter l'histoire jusqu'au mythe de la tour de Babel tout en cultivant la diversité d'une multitude de langues...

Serait-ce ce qui explique la puissance d'évocation de la musique d'un compositeur suisse comme Ernest Bloch s'attaquant à la légende du roi Salomon?

De même, lorsque l'on joue la *Berceuse de Sarah pour le petit Isaac*, ce sont les inflexions du yiddish portées par Chava Alberstein qui guident notre phrasé.

Si Ernest Bloch se qualifie lui-même de *juif errant* dans une lettre à Romain Rolland, l'on peut se demander ce qu'emporte ce genevois dans son exil outre-atlantique de sa culture familiale si ce n'est la richesse de la langue hébraïque portée par la lecture du Livre. Il est d'ailleurs étonnant que son exil géographique constitue manifestement un puissant catalyseur de cette inspiration juive. Mon travail d'interprète pour ce projet suscite bien des questions et semble se définir par une recherche sur le caractère proprement singulier de la culture juive et de sa - ou plutôt de ses - langues.

À la faveur d'un de ces silences qui font le prix d'un enregistrement discographique, je laissais les questions surgir en moi, à brûle-pourpoint :

À quand remontait donc ce désir de confier à mon violoncelle l'incarnation de toutes ces musiques d'inspiration juive, intensément irriguées de multiples racines et pourtant écrites

par des exilés, sur le continent américain ?

Mon violoncelle bourlingueur, si amateur de métamorphoses, qu'avait-il à m'apprendre sur le destin de musiciens juifs européens aux histoires personnelles souvent tragiques, en tout cas malmenées par la grande Histoire ? Comment trouver la disponibilité intérieure pour refaire le chemin parcouru par ces compositeurs, à la lueur crépusculaire de la grande catastrophe du siècle dernier ? Comment faire résonner avec justesse telle déploration, telle berceuse tendre ou tel délire joyeux et virevoltant d'une mélodie klezmer ?

Peut-être ce projet longuement mûri est-il né il y a bien des années, lors d'un concert du génial Giora Feidman qui me laissa littéralement subjuguée par la fêlure d'un pianissimo extrême précédant le cri de sa clarinette-Shofar d'une tonitruante joie de vivre. Ou bien peut-être est-ce la voix de la grande Chava Alberstein qui m'a guidée dans cet apprivoisement du yiddish, cette langue si tendre et pourtant entrée en résistance, tellement outragée par l'histoire, si fragile et ténue que l'on a envie de l'accueillir dans le creux de l'oreille...

Ou bien serait-ce, à l'adolescence, la lecture fervente des romans de Chaïm Potok qui me donna le goût plus tardif des cheesecakes de Brooklyn ?

En tout cas je me souviens de mon goût pour les grands récits bibliques, des premières saveurs de ces lectures désordonnées et encore enfantines, de mon saisissement aussi lors de la découverte de l'Ecclésiaste. Je me demandais qui avait bien pu écrire une telle chose et quand ? La controverse scientifique développée y compris en Israël, les enquêtes pertinentes et nécessaires sur la genèse de ce texte fondateur et sur le personnage historique de Salomon - son auteur présumé et largement hypothétique - ne vinrent à ma connaissance que bien plus tard.

Mais c'est Henri Meschonnic qui fit récemment renaître mon émerveillement d'enfant concernant le mythe fondateur de Salomon grâce à sa traduction poétique et totalement inouïe des *Paroles du Sage*. Le fameux « Vanité des vanités, tout est vanité » par exemple, devient dans sa langue si musicale et comme dépoussiérée, rythmée par la versification: « buée de buée, tout est buée » !

Pour aborder le récit de Salomon et donner vie au mythe, Ernest Bloch quant à lui renonce au verbe et choisit d'emblée de confier au violoncelle la narration poétique de cette grande fresque qu'est *Schelomo*. Bien sûr, l'orchestration rutilante entourant le soliste porte son discours avec un souffle épique et dégage par moments la force d'un ouragan. Mais la solitude et le dénuement

dans lesquels l'interprète clôt l'œuvre prennent une dimension singulièrement homérique. Le violoncelliste n'est plus alors dans la performance, il incarne un destin, au cœur d'un récit épique mis en musique au-delà des mots.

L'américain Paul Auster, autre amoureux de Brooklyn, écrit ainsi sur la parole: « des sons se détachent de la voix, entrent dans l'air : quoique invisibles, ils font un geste aussi bien que la main, quand elle traverse l'air à la rencontre d'une autre main ». À nous de tenter avec les sons de déployer ce geste dans l'espace.

J'ai choisi par exemple, pour le triptyque de la vie juive de Bloch, de diffracter l'accompagnement du violoncelle soliste et de le confier à la clarinette, au cymbalum et à la contrebasse, plutôt qu'au piano originel. Question de saveurs, toujours, car les timbres de ces instruments et leurs fonctions respectives dans la musique populaire me semblaient mieux entrer en résonance avec l'arrière-pays de ces prières poétiques du compositeur suisse. Pour les prolonger, il manquait quelques traditionnels medleys et autres berceuses arrangés subtilement pour cet enregistrement par Cyrille Lehn et partagés avec les membres du Sirba.

Contrairement aux autres compositeurs de ce programme, Prokofiev n'est pas juif et

les causes de son exil furent d'un tout autre ordre. Cependant, son *Ouverture sur des thèmes juifs* commandée par le groupe Zimra composé d'amis musiciens israélites émigrés à New York convoque des mélodies klezmer qui hantent la mémoire collective.

Si le concerto de Korngold ou la Chanson de Pierrot extraite de son opéra *Die tote Stadt* semblent quant à eux bien loin de toute inspiration hébraïque et beaucoup plus proches de l'univers harmonique et mélodique viennois d'un Richard Strauss ou d'un Gustav Mahler, il suffit de visionner les premiers plans du film *Deception* réalisé en 1946 pour sentir à quel point la Seconde Guerre mondiale et plus particulièrement la Shoah sont omniprésents et pèsent sur le destin tragique des personnages.

« Les tambours de l'exil réveillent aux frontières l'éternité qui baille entre les sables » écrit mystérieusement le poète en exil Saint-John Perse.

L'exil subi ou délibérément choisi par les différents compositeurs rassemblés sur cet enregistrement est bien réel géographiquement et s'explique par de multiples causes.

Mais même pour celui qui n'a jamais eu à éprouver dans sa chair un tel bouleversement, l'exil peut aussi être intérieur. Il peut frapper

chacun de nous, et souvent même faire naître en nous une mobilité d'esprit, un monde intérieur d'une richesse insoupçonnée et une faculté de mémoire étonnante. L'inévitable décentrement provoqué par ce sentiment, le dénuement qu'il implique peuvent alors permettre d'accueillir plus librement une voix que l'on désire faire sienne, une langue inconnue que l'on apprivoise. Et si c'était là la posture la plus juste à éprouver pour un interprète qui se veut polyglotte ?

**Ophélie Gaillard**

*Mexico, le 20 octobre 2016*

# *Le Monde de nos pères*

Pays de la liberté ouvert au monde, démocratie soucieuse des droits de l'homme, jeune nation en pleine expansion économique, les États-Unis attirent, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, des émigrants de toutes origines. Ils personnifient, à tort ou à raison, une terre de rédemption. Au cours de la guerre civile des années 1860 et 1890, ce sont dix millions de personnes qui se dirigent vers le Nouveau Monde. Entre 1890 et les années 1920, ce sont plus de vingt millions d'individus qui débarquent dans les principaux ports de la côte Est des États-Unis. Venus de tous les horizons, ils sont nombreux à quitter l'Italie, la Grèce, l'Irlande, l'Allemagne, l'Autriche, mais aussi la Pologne, ainsi que d'autres territoires du gigantesque empire russe. Près d'un tiers des Juifs d'Europe de l'Est traversent ainsi l'océan dans des conditions le plus souvent épouvantables, entassés dans les cales des bateaux. Ils fuient la misère, mais aussi et surtout, l'antisémitisme. Des pogroms d'une violence extrême secouent la Russie entre 1881 et 1884. Après une courte accalmie, ils reprennent en 1906, puis durant la Première guerre mondiale et la révolution de 1917 à 1924.

Ces populations juives le plus souvent misérables aboutissent au terme d'un périple éprouvant, à Ellis Island, cette petite île située face à la Statue de la Liberté qui annonce New York, où parqués et examinés comme des bestiaux, humiliés, ils franchissent pour la plupart les derniers espaces qui les séparent de leur nouvelle vie. Certains d'entre eux, considérés comme inaptes physiquement, sont néanmoins renvoyés sans ménagement vers leur destination d'origine.

Transplantés d'un monde à l'autre, pour survivre dans ce nouvel environnement souvent hostile et d'une modernité menaçante, ils recréent le monde d'autrefois. Dans le Lower East Side, à Brooklyn et dans diverses villes des États-Unis comme Chicago ou Baltimore, ce sont de nouveaux *shtetls* qui se reconstituent avec leur économie propre, leur vie associative et religieuse intense. Les Juifs y vivent dans de minuscules logis surpeuplés, insalubres, propices à toutes les maladies. Ils deviennent fréquemment colporteurs ou artisans, rejoignent les ateliers de confection où ils travaillent dans des conditions de précarité absolue. Au tournant du siècle,

le yiddish demeure la langue d'usage courante, celle des échanges socio-économiques, mais également celle de la créativité. Elle est utilisée par d'innombrables journaux, se fait entendre dans de nombreux théâtres, c'est à travers elle que se mènent les luttes sociales, les activités syndicales, les dures grèves contre une exploitation éhontée. De célèbres écrivains venus aux États-Unis comme Sholem Asch ou Israel Joshua Singer lui donnent tout son rayonnement.

Ce *Monde de nos pères* si lumineusement décrit par Irving Howe, va pourtant s'effacer peu à peu. Plongés dans cette société urbaine, compétitive et individualiste, les Juifs s'éloignent de leur communauté pour s'installer dans les banlieues, la solidarité s'effrite, les mariages exogamiques se multiplient, la vie religieuse orthodoxe d'autrefois se perd, le respect du shabbat disparaît : on préfère se rendre vendredi soir au théâtre, ouvrir son magasin le samedi. L'usage du yiddish tout comme celui de l'hébreu s'évanouit progressivement et avec eux, toute une culture. Les journaux et les théâtres perdent peu à peu leurs abonnés. La fréquentation des synagogues s'étiole aussi au bénéfice d'un judaïsme libéral, réformé, americanisé.

Ce processus rapide d'américanisation se heurte toutefois, à partir des années 1920, à un antisémitisme violent, à des pratiques discrimi-

natoires qui excluent les Juifs des universités, des clubs, de nombreux hôtels. La société protestante s'élève contre leur présence considérée comme envahissante et qui pervertirait ses mœurs par son influence au cinéma, sa supposée domination d'Hollywood ou encore des music halls. Henry Ford diffuse les *Protocoles des Sages de Sion*, le Ku Klux Klan et des ligues antisémites se mobilisent, et le Père Coughlin déverse à la radio des discours d'une grande agressivité écoutés par des millions d'Américains.

Dans ce nouveau contexte, en mai 1926, le président Coolidge présente une loi votée presque unanimement par les deux Chambres réduisant drastiquement toute immigration et imposant des quotas destinés à éliminer pratiquement la venue des émigrants juifs au profit des « Nordiques ». Dès lors, entre 1924 et 1931, ils ne sont que 73 000 à entrer aux États-Unis. Dans cette situation menaçante, l'acculturation s'accélère : suivant la logique du *melting pot*, ils changent de noms, s'éloignent de leurs origines. Ainsi, dans le monde du spectacle, Betty Perske devient Lauren Bacall, Marion Lévy se transforme en Paulette Goddard, Emmanuel Robinson Goldenberg préfère se nommer dorénavant Edward G Robinson. Et, plus tard, Robert Zimmerman se métamorphosera en Bob Dylan.

L'américanisation s'accélère qui rend

dériosoire, ambiguë, complexe, l'identité juive. Ainsi l'acteur Al Jolson qui a immigré de Lithuanie, incarne, grimé en noir, dans *Le Chanteur de jazz* (1927), le premier film parlant de l'histoire du cinéma, un chanteur qui s'éloigne du monde juif orthodoxe de son père, un chantre de la synagogue. Des enfants d'émigrés nés aux États-Unis comme Arthur Miller, Saul Bellow ou Philip Roth exprimeront à leur tour, plus tard, cette âme juive désormais morcelée, déracinée, inquiète, ironique vis-à-vis d'elle-même, inconsistante et perdue dans ce monde de la modernité, dissociée de la tradition.

D'autres figures du monde juif d'autrefois deviennent les porte-paroles du nationalisme américain, de l'identité américaine elle-même. Ainsi Israel Baline, dont le père assure de sa belle voix le service à la synagogue, se transforme en Irving Berlin : il est acclamé par des foules immenses avec *God Bless America* ou encore *White Christmas*. Le nom d'Oscar Hammerstein est étroitement lié à la comédie musicale de Broadway avec sa célèbre *Oklahoma!*. Dans la même veine, des musiciens nés aux États-Unis, fils ou descendants d'émigrés, sont associés dans le monde entier à la culture américaine : ainsi Aaron Copland fait siens les thèmes musicaux populaires dans *Fanfare for the Common Man*, ou *Appalachian Spring*, tout comme George Gershwin dans son

célèbre folk opera, *Porgy and Bess*.

Dans les années 1930, face à la menace hitlérienne, au risque de guerre et à la poussée isolationniste, les États-Unis se ferment. L'émigration juive se réalise maintenant au compte-gouttes. En affrontant mille obstacles administratifs, de rares personnalités intellectuelles issues principalement d'Allemagne sont néanmoins sauvées. Si Albert Einstein, Theodor Adorno, Arnold Schönberg ou Hannah Arendt et tant d'autres personnages célèbres parviennent à émigrer, provisoirement ou définitivement aux États-Unis, c'est dans un tout autre contexte, celui du questionnement de la modernité ou de la rationalité. Leurs préoccupations semblent bien loin des traditions d'autrefois, du yiddish ou encore de l'orthodoxie religieuse qui s'effacent devant l'ascension sociale individualiste, et la dispersion territoriale des immigrés contribue toujours davantage à l'éloignement du monde de nos pères.

Pierre Birnbaum



# Musiques d'exil

« L'exil a du bon. Il fait souffrir. Et, dit le vieux proverbe, *qui souffre, il vainc.* » Pour paradoxe qu'elle soit, cette formule qu'adresse Romain Rolland à Ernest Bloch le 28 décembre 1924 comporte tous les éléments qui caractérisent la vie du compositeur d'origine suisse, né à Genève en 1880. Ayant passé la majeure partie de sa vie aux États-Unis de 1916 à 1930, puis de 1938 à sa mort, Bloch se sentira constamment en exil, que ce soit en Suisse, en France ou dans ses postes successifs et précaires à Cleveland ou à San Francisco. Sa quête permanente d'un équilibre reste insatisfaite pour l'homme et l'artiste, avec le sentiment d'être partout un apatride : « la destinée a fait de moi un juif errant » dira-t-il à l'auteur de *Jean-Christophe*.

Quant à l'allusion à la souffrance dont parle Rolland, elle est constamment présente dans la remarquable correspondance entre les deux créateurs [*Lettres 1911-1933*, Payot, 1984] où l'on peut lire la souffrance du déracinement d'un musicien non reconnu dans son pays natal, de l'insupportable snobisme parisien ou de la haine de l'individu aux États-Unis : homme blessé, Bloch aspire à une nouvelle harmonie qu'il trouve dans

la Bible lue et relue au point de s'en dire « saturé ». Mais plutôt que de se reconnaître en une seule religion, Bloch parle en humaniste qui se situe au-delà de la référence aux Écritures saintes : « C'est une religion nouvelle qu'il nous faut – une seule – celle de la fraternité et de l'unité des hommes » (1928).

Ainsi la musique de Bloch est-elle appréhendable comme une musique d'*inspiration juive* replongeant aux sources de la Bible plus qu'épousant la religion elle-même – ce qui lui sera amèrement reproché par la communauté juive elle-même – pour exprimer « un cri humain avant tout, beaucoup plus que le "juif" » (1928). Dans les œuvres regroupées dans le « cycle juif » composé entre 1912 et 1916, qui traduisent la diversité d'expression dont Bloch est capable avec les *Trois Psaumes*, la *Symphonie n°2 « Israël »* et les *Trois Poèmes juifs* pour orchestre, *Schelomo*, son œuvre de loin la plus célèbre, est l'illustration directe de sa position originale, comme le montre l'historique de sa conception. Sous-titrée « *Rhapsodie hébraïque* », la partition est née du désir ancien de s'inspirer du Livre des Ecclésiastes sans pouvoir y parvenir car, avoua le compositeur, « la langue

française ne convenait pas à mes accents – pas plus que l'anglais ou l'allemand... et je ne savais pas l'hébreu. » C'est de la rencontre avec le violoncelliste Alexandre Barjansky – au « jeu passionné, ardent et multiple » (Bloch) – et sa femme sculptrice, que Bloch trouve l'interprète idéal des déclarations de Salomon (*Schelomo*), en composant une musique certes sans texte, mais éloquente au sens où le violoncelle exprime le propos de L'Ecclésiaste. Même si Bloch a rédigé plus tard un argumentaire décrivant le déroulement musical de l'œuvre, il n'existe aucun programme précis, l'essentiel de l'esprit étant contenu dans le leitmotiv « Tout est vanité » du texte originel, d'où un ton pessimiste, qui induit notamment la fin exceptionnellement non brillante chez Bloch, sur le ré grave du violoncelle *pianissimo*. Musique foisonnante à l'orchestre, *Schelomo* est riche en harmonies et en rythmes complexes, et en inflexions mélodiques caractéristiques (l'intervalle de seconde augmentée est omniprésent), laissant à la partie virtuose du violoncelle le soin de traduire la force du cri de Salomon. À partir de l'*Andante moderato* de référence, les différentes sections amplifient le discours, avec pour caractéristique principale une grande malléabilité du tempo, depuis le « quasi cadenza » initial jusqu'aux constants resserrements et élargissements expressifs qui parcourent l'œuvre. Le critique

suisse Mooser a parfaitement rendu compte de l'esprit de la partition en 1921 : « On peut ne pas goûter une musique si âpre, si véhemente et si déchirante. On ne peut ne point sentir tout ce qu'elle contient d'ardeur, de passion, et surtout de conviction profonde. » Bien que dédiée au couple Barjansky, la partition sera créée par Hans Kindler le 3 mai 1917 à New York sous la direction du compositeur.

Les trois courtes pièces aux titres explicites – « Prayer », « Supplication » et « Jewish Song » – qui composent *From Jewish Life*, contrastent fortement avec la partition précédente, tant en durée que par leur caractère évident de recueillement, le tout dans un langage modal infiniment plus abordable que celui de *Schelomo*. Écrites en 1924 originellement pour violoncelle et piano, elles s'inscrivent dans le répertoire intime des pièces de musique de chambre que Bloch a notamment consacrées au violon (*Baal Shem*) ou au violoncelle (*Méditation hébraïque*).

La situation d'Erich Wolfgang Korngold, juif d'Europe centrale, est également définie par le thème de l'exil, toutefois involontaire : invité à travailler à Hollywood dès 1934, il y est surpris quatre ans plus tard par l'*Anschluss*, qui l'oblige à rester aux États-Unis malgré lui. Il s'illustrera dans la musique pour le cinéma alors que sa carrière européenne était riche en succès, surtout après

son troisième opéra *Die tote Stadt* (La Ville morte) créé en 1920, dont le style était autant imprégné de l'harmonie et de l'orchestration de Strauss que du modèle vocal puccinien. L'aïr de Fritz à l'acte II, chantant le rôle du Pierrot malheureux dans un rondo nostalgique, est prémonitoire pour le futur exilé que sera Korngold : « mes désirs, mes chimères me reviennent en rêve »...

Comme beaucoup d'autres compositeurs à Hollywood, Korngold partageait ses activités musicales entre sa production pour le cinéma, qui a été récompensée par un Oscar en 1939 pour *Les Aventures de Robin des bois*, et sa musique pour le concert qui restait essentielle à ses yeux, bien que souvent mal reçue. La musique comme sujet d'un film était en vogue depuis le *Concerto de Varsovie* d'Addinsell (tiré de *Dangerous Moonlight*, 1940), ou le *Concerto macabre* de Herrmann (*Hangover Square*, 1945) : le scénario de *Deception* tourné l'année suivante, reposait sur un concerto pour violoncelle que le compositeur a immédiatement remanié et augmenté, créé peu après la sortie du film, le 20 décembre 1946 à Los Angeles par Eleanor Aller-Slatkin. Les trois parties épousant le schéma vif-lent-vif laissent place à deux grandes cadences solistes, après les deux thèmes contrastés de l'*Allegro moderato ma con fuoco*, respectivement très rythmique et intensément lyrique, et avant de clore la partition dans le

*Grandioso final.*

L'exil de Prokofiev est d'une tout autre nature, le compositeur ayant quitté la Russie au moment de la révolution, pendant une longue période partagée entre l'Europe et les États-Unis (1918-1936) avant son retour en URSS. C'est en 1919 qu'il a été sollicité par les musiciens du groupe Zimro, composé d'anciens camarades israélites que Prokofiev avait connus à Saint-Pétersbourg. Les musiciens qui se consacraient à la musique hébraïque et cherchaient à élargir leur répertoire, ont proposé à Prokofiev divers thèmes pour leur formation spécifique (quatuor à cordes, clarinette et piano). Le compositeur, qui a semblé d'abord peu intéressé, a répondu à cette demande peu après en livrant cette *Ouverture sur des thèmes juifs* fondée sur deux thèmes contrastés, œuvre à laquelle il s'attachera particulièrement en proposant une version orchestrée en 1934 (op. 34 bis).

La musique populaire juive, caractéristique d'une combinaison entre l'exultation des mouvements de danse et la nostalgie profonde, où la clarinette joue souvent un rôle essentiel, continue d'être entretenue, tant dans le répertoire traditionnel, tels la *Wedding Dance* ou *Azoy Tanzmen in Odessa* ici enregistrés, ou au travers des « *Freilechs* » basés sur des mélodies populaires laissant le plus souvent une place à l'improvi-

sation. Dans le même esprit, l'actrice et compositrice israélienne Chava Alberstein, épouse du réalisateur Nadav Levitan, contribue encore à enrichir ce répertoire avec sa *Berceuse pour Isaac*.

**Alain Poirier**

# *Le Concerto en ut en un mouvement* de Korngold, un personnage du film *Deception*

Au début du générique de *Deception* (*Jalousie* en version française), le nom de Korngold apparaît en capitales, quelques instants après celui de la Warner Bros. C'est l'une des dernières fois : après plus de dix ans de collaboration entre le studio et le compositeur exilé à Hollywood, celui-ci va tenter un retour musical en Autriche, sans succès. La gloire, il l'a en revanche goûlée en Californie où, sur ses dix-huit partitions pour le cinéma, deux ont remporté un Oscar : *Anthony Adverse* et *Robin des Bois*.

Ce qu'il y a d'inédit, dans *Deception* (1946), c'est que la musique même de Korngold est au cœur de l'histoire : dans ce triangle musical amoureux new yorkais à la sortie de la Seconde Guerre mondiale, le compositeur fictif Hollenius écrit un concerto pour violoncelle - puis le fait créer - dans le seul but de se venger de sa maîtresse, la pianiste Christine Radcliffe, qui

vient de le quitter pour Karel Novak, un violoncelliste qu'elle a aimé en Europe. L'œuvre devient le moteur de l'intrigue - presque un personnage. L'héroïne est, elle, incarnée par la reine de la Warner : Bette Davis.

Dès le premier plan, Christine monte les escaliers d'une modeste salle de concerts d'université. Sur scène, un soliste accompagné par un orchestre interprète le Rondo du *Deuxième concerto pour violoncelle* de Haydn. Les yeux de la jeune femme s'embuent. Après les saluts, elle l'attend dans sa loge. C'est Novak, son compagnon avant que la guerre ne les sépare et que cette pianiste ne fuie en Amérique. Pendant leurs retrouvailles, on entend, en fond, la suite du concert : c'est l'*Inachevée* de Schubert. À l'image, les émotions de Bette Davis et de son partenaire Paul Henreid collent avec les thèmes du début de la symphonie. D'ailleurs, c'est tout au long du film que le visage de l'actrice suit les mouvements de

la musique, qu'il s'agisse d'œuvres préexistantes (Schubert, Haydn, Beethoven, très présent dans le film) ou du score écrit par Korngold.

Mais revenons à notre *Concerto pour violoncelle* qui, s'il est un personnage, est aussi un piège : lorsque le célèbre compositeur Hollenius (Claude Rains à l'écran) apprend que sa maîtresse le quitte, il entre dans une rage folle. Il s'invite à leur mariage, qu'il gâche. Mais - pour se faire pardonner, dit-il - il écrit en une nuit un concerto qu'il propose à son rival. Fou de joie, Novak l'accepte : c'est une chance inespérée, pense-t-il, de se faire connaître sur ce nouveau continent ; il ignore tout de la relation qui a lié sa nouvelle épouse et le compositeur ; et il vénère la musique d'Hollenius, qu'il place au même rang que Richard Strauss et Igor Stravinski (« Il combine les rythmes d'aujourd'hui avec les mélodies d'hier », affirme-t-il dans cette définition qui sied tant à... Korngold). Ce qu'il ignore, c'est que sous le génial compositeur se cache aussi un sadique égocentrique qui va transformer son concerto en cadeau empoisonné. La première lecture violoncelle/piano de l'œuvre se révèle catastrophique. La répétition générale avec orchestre finit en dispute entre Novak et Hollenius, qui dirige aussi l'orchestre - et pousse à bout le soliste. Surtout, le maestro finit par menacer son ancienne protégée de révéler leur histoire passée à son mari. Acculée, exténuée par

ses mensonges successifs, la musicienne abat son riche mentor. Puis elle part assister à la création du concerto par son nouveau mari. L'interprétation du virtuose lui vaut un triomphe. La fête sera courte : rongée par le remords, elle avoue tout à Novak, dans sa loge, comme au début du film.

Tout au long de *Deception*, le Concerto pour violoncelle ajoute un suspense à l'intrigue : Novak va-t-il renoncer à le créer ? Hollenius va-t-il lui retirer l'honneur de le jouer ? Petit à petit, on découvre des bribes de l'œuvre. Avant même d'entrer dans la pièce où Novak la déchiffre, Christine reconnaît, inquiète, le style du maître. Plus tard, c'est Hollenius qui impose au violoncelliste de travailler sa composition en commençant... par la fugue de la fin. Jusqu'au concert, où le réalisateur Irving Rapper multiplie les plans audacieux comme cette contre-plongée du bas de la touche du violoncelle vers le visage de Karel Novak/Paul Henreid possédé par la musique.

Si le *Concerto en ut en un mouvement* écrit par Korngold et enregistré ici par Ophélie Gaillard diffère légèrement de la version entendue dans *Deception*, c'est que, pour les besoins de la mise en scène, le compositeur a coupé dans son œuvre, pour la réduire à six minutes de concert à l'écran.

Mais l'esprit reste le même : une œuvre dense, passionnée et tiraillée entre tragique et romantisme, à l'image du personnage incarné par Bette Davis, rongée par la crainte de décevoir deux musiciens qu'elle a aimés.

**Jean-Baptiste Urbain**

*Warner present*



BETTE DAVIS

PAUL HENREID  
CLAUDE RAINS



*“Deception”*

# Exile

Seit meiner Kindheit habe ich das Gefühl, dass meine Muttersprache die Musik ist. Sie ist meine ‚Heimat‘, wie die Deutschen sagen, ich durchstreife sie und entdecke sie immer mehr, während ich sie erkunde, und gleichzeitig nimmt sie mich in Besitz und durchdringt mich, ohne dass es mir bewusst wird. Es ist merkwürdig, zu erkennen, wie sehr sie jenseits – und vielleicht auch diesseits – der Sprache ist und unmittelbar zu jedem spricht, der sich außerhalb der Grenzen befindet. Gleichwohl nährt sich diese Metasprache aus jeder einzelnen Sprache, Komponisten lassen sich fast unfreiwillig von sprachlichen Besonderheiten leiten, und es ist ziemlich klar, dass Schumann nur in der Sprache von Goethe oder Novalis reden kann, während man sich die Musik von Prokofjew kaum anders als russisch klingend vorzustellen vermag, sogar in New York!

Kurz, musikalische Rhetorik wäre demnach ein Taschenspielertrick, der uns in der Geschichte zurückgehen lässt bis zum Mythos vom Turmbau zu Babel, während wir uns der Vielgestaltigkeit einer Vielzahl von Sprachen hingeben ...

Könnte das die Aussagekraft der Musik eines Schweizer Komponisten wie Ernest Bloch

erklären, der sich mit der Legende des Königs Salomon auseinandersetzt? Und wenn man *Sarah Sings a Lullaby to Little Isaac* spielt, dann ist es der Tonfall des Jiddischen, den Chava Alberstein hier eingebracht hat und der unsere Phrasierung bestimmt. Wenn sich Ernest Bloch in einem Brief an Romain Rolland selbst einen ‚wandernden Juden‘ nennt, dann darf man sich fragen, was dieser Genfer von seiner heimatlichen Kultur in sein Exil jenseits des Atlantiks mitgenommen hat, wenn nicht den Reichtum der hebräischen Sprache, der sich aus der Lektüre der Schrift erschließt? Es ist immerhin erstaunlich, dass sein geographisches Exil ganz offensichtlich dieser jüdischen Inspiration als mächtiger Katalysator gedient hat.

Meine Mitarbeit als Interpretin bei diesem Projekt wirft viele Fragen auf und lässt sich vielleicht über die Suche nach dem unverkennbar einzigartigen Charakter der jüdischen Kultur und ihrer Sprache – besser gesagt SpracheN – definieren. Dank eines jener stillen Momente, die den Wert einer Einspielung ausmachen, ließ ich die Fragen spontan in mir aufsteigen:

Wann entstand der Wunsch, dieser Musik

jüdischer Inspiration, die sich aus so vielen verschiedenen Wurzeln speist, doch von Emigranten auf dem amerikanischen Kontinent geschrieben wurde, auf meinem Cello Gestalt zu geben? Mein welterfahrenes Cello, das Metamorphosen so sehr liebt, was hatte es mir mitzuteilen über das Schicksal jüdischer Musiker aus Europa mit zuweilen tragischen persönlichen Geschichten, auf jeden Fall schlecht behandelt von der großen Geschichte? Wie sollte ich die innere Bereitschaft finden, den Weg noch einmal zurückzulegen, den diese Komponisten im Dämmerlicht der großen Katastrophe des vergangenen Jahrhunderts gingen? Wie sollte ich dieser Klage, jenem zärtlichen Wiegenlied oder dem fröhlich wirbelnden Wahn einer Klezmer-Melodie gerecht werden?

Vielleicht ist dieses Projekt, das so lange bis zu seiner Reife brauchte, schon vor vielen Jahren entstanden, bei einem Konzert des genialen Giora Feidman, der mich im wahrsten Sinne des Worts mitriss bei seinem Sprung aus einem extremen Pianissimo zum Ruf seiner Schofar-Klarinette voll donnernder Lebensfreude. Vielleicht war es die Stimme der großen Chava Alberstein, die mich bei der Zähmung des Jiddischen leitete, jener so weichen Sprache, die gleichwohl in den Widerstand gegangen ist, derart verunglimpt von der Geschichte, so fragil und zart, dass man

sie im Ohr behalten möchte ... Oder war es in der Jugend die begeisterte Lektüre der Romane von Chaim Potok, die mir später auf den *cheesecake von Brooklyn* Appetit machte?

Auf jeden Fall erinnere ich mich an meine Freude an den großen biblischen Geschichten, an diese erste reizvolle, wahllose und noch kindliche Lektüre, auch meine Ergriffenheit, als ich das Buch *Ecclesiastes* entdeckte. Ich fragte mich, wer so etwas hatte schreiben können, und wann? Die wissenschaftliche Kontroverse, die sich entwickelte hatte, auch in Israel, sowie die einschlägigen und notwendigen Forschungen zur Entstehung dieses grundlegenden Textes und zur historischen Figur Salomons – seine Autorschaft gilt als höchst hypothetisch – gelangten mir erst sehr viel später zur Kenntnis.

Aber es war Henri Meschonnic, der dank seiner poetischen und völlig anders gearteten Übersetzung des Buchs *Ecclesiastes* in mir die alte kindliche Begeisterung über den Gründungsmythos Salomons weckte. Das berühmte *'Vanité des vanités, tout est vanité'* [wörtlich: Eitelkeit der Eitelkeiten, alles ist Eitelkeit] zum Beispiel wurde in seiner musikalischen, betont rhythmischen und entstaubt klingenden Sprache zu *'buée de buée, tout est buée'* [Dunst aus Dunst, alles ist Dunst]!

Ernest Bloch hingegen verzichtete bei seiner Bearbeitung der Geschichte Salomons auf Text

und übertrug die Aufgabe, dieses große Fresko *Schelomo* poetisch auszustalten, von vornherein dem Cello. Freilich trägt die funkelnende Orchestrierung den Vortrag des Solisten mit epischem Atem und setzt zuweilen orkanartige Kräfte frei. Aber die Atmosphäre der Einsamkeit und Entbehrung, in der das Soloinstrument das Werk beschließt, gewinnt eine eigenartig homerische Dimension. Der Cellist befindet sich nicht mehr in der Aufführung, er verkörpert ein Schicksal, inmitten einer epischen Geschichte, die jenseits der Worte in Musik gesetzt ist.

Der Amerikaner Paul Auster, ebenfalls in Brooklyn verliebt, schrieb über Wort und Text: „Klänge lösen sich von der Stimme, gehen in die Luft ein, und wiewohl sie unsichtbar sind, führen sie eine Geste aus, so wie die Hand, wenn sie die Luft durchquert, um einer anderen Hand zu begegnen.“ An uns liegt es, mit den Klängen diese Geste im Raum auszubreiten.

So wollte ich zum Beispiel bei Blochs Triptychon des jüdischen Lebens die Begleitung des solistischen Cellos auffächern und von Klarinette, Zymbal und Kontrabass spielen lassen, statt wie ursprünglich vom Klavier. Das ist immer eine Frage der besonderen Würze, und die Klangfarben dieser Instrumente und ihre entsprechenden Funktionen in der Volksmusik schienen mir besser

im Einklang mit dem Hintergrund dieser poetischen Gebete des Schweizer Komponisten. Zu ihrer Erweiterung fehlten ein paar traditionelle Medleys und andere Schlaflieder, wie sie Cyrille Lehn für diese Einspielung feinsinnig arrangiert und mit den Mitgliedern des Sirba Octet geteilt hat.

Anders als die übrigen Komponisten dieses Programms war Prokofjew kein Jude, und sein Exil hatte ganz andere Gründe. Seine Ouvertüre über hebräische Themen jedoch, die das Ensemble Zimro bei ihm bestellt hatte, eine Gruppe nach New York ausgewanderter, miteinander befreundeter jüdischer Musiker, erinnert an Klezmer-Melodien, die im kollektiven Gedächtnis verankert sind.

Wenn Korngolds Konzert oder *Pierrots Tanzlied* aus seiner Oper *Die tote Stadt* von jeder jüdischen Inspiration weit entfernt und der harmonischen und melodischen Wiener Welt eines Richard Strauss oder Gustav Mahler sehr viel näher zu sein scheinen, so zeigen doch schon die ersten Bilder des Films *Deception* aus dem Jahr 1946, wie sehr der Zweite Weltkrieg und vor allem die Schoah allgegenwärtig sind und auf dem tragischen Schicksal der beteiligten Personen lasten.

,Die Trommeln des Exils wecken an den Grenzen

die Ewigkeit, die zwischen dem Sand gähnt‘ – das waren die mysteriösen Worte des Dichters Saint-John Perse im Exil. Das Exil, das die verschiedenen Komponisten dieser Einspielung auf sich nahmen oder absichtlich wählten, ist geographisch sehr real und hat die verschiedensten Ursachen. Doch selbst wer nie am eigenen Leib eine solche Erschütterung erfahren musste, kann dem Exil in seinem Innern begegnen. Das kann jeden von uns treffen und lässt in uns häufig sogar eine Beweglichkeit des Geistes erstehen, eine innere Welt ungeahnten Reichtums und eine erstaunliche Erinnerungsfähigkeit. Die unvermeidliche Dezentrierung, die durch dieses Gefühl hervorgerufen wird, die Entbehrung, die es beinhaltet, können somit viel freier einer Stimme Raum geben, die man zu seiner eigenen machen will, einer unbekannten Sprache, die man zähmt. Vielleicht wäre das genau die richtige Einstellung für eine Interpretin, der polyglott sein will.

Ophélie Gaillard  
Mexiko, 20. Oktober 2016

# *Die Welt unserer Väter*

Land der Freiheit, weltoffen, Demokratie, die Menschenrechte achtend, junge Nation mitten im wirtschaftlichen Aufschwung – das ganze 19. Jahrhundert hindurch lockten die Vereinigten Staaten Einwanderer aus allen Ländern und Schichten herbei. Sie repräsentierten, zu Recht oder zu Unrecht, einen Ort der Erlösung. Während der Bürgerkriege der 1860er und 1890er Jahre machten sich zehn Millionen Menschen auf den Weg in die Neue Welt. Zwischen 1890 und den 1920er Jahren waren es über zwanzig Millionen, die in den großen Häfen der amerikanischen Ostküste an Land gingen. Sie kamen aus aller Herren Länder, verließen in Scharen Italien, Griechenland, Irland, Deutschland, Österreich, aber auch Polen und andere Gebiete des riesigen russischen Reichs. Fast ein Drittel der Juden Osteuropas überquerten den Ozean unter häufig erbärmlichsten Bedingungen, eingepfercht in die Frachträume der Schiffe. Sie flohen vor der Armut, aber auch – und vor allem – dem Antisemitismus. Pogrome von beispielloser Gewalt erschütterten Russland zwischen 1881 und 1884. Nach einer kurzen Ruhepause begannen die Verfolgungen 1906 von neuem, dann während des Ersten

Weltkriegs und der Revolution von 1917 bis 1924.

Diese jüdischen Bevölkerungsgruppen, überwiegend bettelarm, erreichten am Ende einer strapaziösen Reise Ellis Island, die kleine Insel der Freiheitsstatue gegenüber, die New York verkündet, wo sie abgeladen, untersucht wie Vieh, gedemütigt wurden. Die meisten überwandern die letzten Hindernisse, die sie von ihrem neuen Leben trennten, und wer als körperlich ungeeignet galt, wurde ohne große Umstände an seinen Herkunftsort zurückgeschickt.

Von einer Welt in die andere verpflanzt, um in einer neuen, häufig feindlichen und bedrohlich modernen Umgebung zu überleben, ließen die Einwanderer ihre Lebenssphäre von einst aufs neue erstehen. Auf der Lower East Side, in Brooklyn und in verschiedenen Städten der Vereinigten Staaten wie Chicago oder Baltimore entstanden neue ‚Schtetl‘, Siedlungen mit autonomer Wirtschaft und einem intensiven Leben in religiöser Gemeinschaft. Die Juden lebten in winzigen überbelegten Unterkünften, deren hygienische Verhältnisse die Ausbreitung von Krankheiten begünstigten. Sie wurden häufig

wieder Hausierer oder Handwerker, arbeiteten in Konfektionsbetrieben unter absolut prekären Bedingungen. Um die Jahrhundertwende war Jiddisch immer noch die allgemeine Umgangssprache im sozialen und wirtschaftlichen Austausch, aber auch die Sprache der Kreativität. Sie wurde von unzähligen Zeitungen verwendet, war auf zahlreichen Theaterbühnen zu hören, und mit ihr wurden die sozialen Kämpfe geführt, Gewerkschaftsarbeit geleistet und in harten Streiks gegen schamlose Ausbeutung rebelliert. Berühmte Schriftsteller wie Sholem Asch oder Israel Joshua Singer, die in die USA gekommen waren, gaben ihr ihre Strahlkraft.

Diese Welt unserer Väter, wie sie Irving Howe so anschaulich schildert, wird jedoch allmählich verblasen. Hineingeworfen in diese städtische, individualistische und auf Wettbewerb ausgerichtete Gesellschaft, sonderten sich die Juden von ihrer Gemeinschaft ab und ließen sich in den Vorstädten nieder, die Solidarität zerbröckelte, Mischehen nahmen zu, das orthodoxe religiöse Leben der Vergangenheit ging verloren, der Sabbat wurde nicht mehr geachtet: Man ging lieber am Freitagabend ins Theater, öffnete seinen Laden am Samstag. Jiddisch wie auch Hebräisch kamen immer mehr außer Gebrauch, und mit ihnen verschwand eine ganze Kultur. Zeitungen und Theater verloren allmählich ihre

Abonnenten, der Besuch der Synagogen ging ebenfalls zurück zugunsten eines liberalen, reformierten, amerikanisierten Judentums.

Diese rapide voranschreitende Amerikanisierung traf allerdings mit Beginn der 1920er Jahre auf einen heftigen Antisemitismus mit diskriminierenden Praktiken, der Juden den Zugang zu Universitäten, Clubs und zahlreichen Hotels verweigerte. Die protestantische Gesellschaft wehrte sich gegen ihre Anwesenheit, empfand sie als aufdringlich und fürchtete, ihr Einfluss auf das Kino, ihre vermutete Dominanz in Hollywood oder auch im Varieteetheater würden die Sitten verderben. Henry Ford brachte die *Protokolle der Weisen von Zion* in Umlauf, der Ku-Klux-Klan und antisemitische Ligen wurden aktiv, und Father Coughlin verbreitete über den Rundfunk Predigten von großer Aggressivität, die von Millionen von Amerikanern gehört wurden.

In diesem neuen Umfeld legte Präsident Coolidge im Mai 1926 ein Gesetz vor, das die Einwanderung drastisch verringern, mittels Quoten die Aufnahme jüdischer Einwanderer zugunsten der ‚nordischen Rasse‘ praktisch ausschließen sollte und von beiden Häusern fast einstimmig angenommen wurde. Von da an kamen, zwischen 1924 und 1931, nur 73.000 in die USA. In dieser bedrohlichen Situation



vollzog sich die Integration in die neue Umwelt wesentlich schneller: Der Logik des *melting pot* gemäß wechselte man den Namen, distanzierte sich von seiner Herkunft. So wurde in der Unterhaltungsindustrie Betty Perske zu Lauren Bacall, Marion Lévy zu Paulette Guillard, Emmanuel

Robinson Goldenberg nannte sich von jetzt an Edward G. Robinson, und aus Robert Zimmerman wurde später Bob Dylan.

Die zunehmende Amerikanisierung machte die jüdische Identität lächerlich, mehrdeutig, vielschichtig. So verkörperte der aus Litauen

eingewanderte Schauspieler Al Jolson, schwarz geschminkt, in *The Jazz Singer* (1927), dem ersten Tonfilm der Filmgeschichte, einen Sänger, der sich von der orthodoxen jüdischen Welt seines Vaters, eines Synagogenkantors, entfernte. Kinder von Einwanderern, die in den Vereinigten Staaten geboren wurden, wie Arthur Miller, Saul Bellow oder Philip Roth, verliehen ihrerseits später ihrer zersplitterten, entwurzelten, unsicheren, sich selbst gegenüber ironischen, widersprüchlichen Seele, die sich in dieser modernen, von der Tradition geschiedenen Welt nicht mehr zurechtfand, ihre Stimme.

Andere Figuren der jüdischen Welt von einst wurden Wortführer des amerikanischen Nationalismus, der amerikanischen Identität überhaupt. So verwandelte sich Israel Baline, dessen Vater sich seine schöne Stimme für den Dienst in der Synagoge sicherte, in Irving Berlin: Unzählige Mengen bejubelten sein Lied *God Save America* oder auch *White Christmas*. Der Name Oscar Hammerstein ist mit seinem berühmten *Oklahoma!* eng mit dem Broadway-Musical verknüpft. Auf ähnliche Weise assoziiert man Musiker, die als Kinder oder Nachkommen von Einwanderern in den Vereinigten Staaten geboren wurden, in aller Welt mit der amerikanischen Kultur: Aaron Copland nahm sich in *Fanfare for the Common Man* oder *Appalachian*

*Spring* populärer amerikanischer Themen an, ebenso George Gershwin in seiner Folk-Oper *Porgy and Bess*.

In den 1930er Jahren schotteten sich die USA infolge der Bedrohung durch Hitler und der bestehenden Kriegsgefahr nach außen ab. Jüdische Einwanderer kamen jetzt recht spärlich. Unzählige administrative Hindernisse waren zu überwinden, doch einige Intellektuelle, vor allem aus Deutschland, brachten sich immerhin in Sicherheit. Wenn es Albert Einstein, Theodor Adorno, Arnold Schönberg oder Hannah Arendt und vielen anderen berühmten Persönlichkeiten gelang, vorübergehend oder dauerhaft in die Vereinigten Staaten zu emigrieren, so geschah das in einem ganz anderen Kontext, nämlich unter dem Aspekt, den Anforderungen der modernen Welt zu genügen. Ihre Anliegen schienen recht weit entfernt zu sein von den einstigen Traditionen, dem Jiddischen oder auch der religiösen Orthodoxie, die hinter dem sozialen Aufstieg des Individuums verblassen, und die Zerstreuung der Einwanderer auf weite Gebiete trägt weiterhin dazu bei, dass wir uns immer mehr von der Welt unserer Väter entfernen.

Pierre Birnbaum

# Musik im Exil

,Das Exil hat etwas Gutes. Es lässt leiden. Und das Sprichwort sagt, ‚wer beharrt bis ans Ende, wird selig‘. So paradox diese Formel auch klingen mag, die Romain Rolland am 28. Dezember 1924 an Ernest Bloch richtete, sie enthält alle Elemente, die das Leben dieses Komponisten Schweizer Abstammung kennzeichnen, der 1880 in Genf geboren wurde. Nachdem Bloch den größten Teil seines Lebens, von 1916 bis 1930, dann von 1938 bis zu seinem Tod, in den Vereinigten Staaten zugebracht hatte, fühlte er sich ständig im Exil, sei es in der Schweiz, in Frankreich oder in den einander folgenden und prekären Positionen in Cleveland oder San Francisco. Seine ständige Suche nach einem Gleichgewicht blieb unbefriedigend für den Menschen und Künstler, der das Gefühl hatte, nirgendwo eine Heimat zu haben: ‚Das Schicksal hat mich zu einem wandernden Juden gemacht‘, äußerte er gegenüber Romain Rolland, dem Autor von *Jean-Christophe*.

Was das Leiden betrifft, von dem Rolland spricht, so ist es ständig präsent in der beachtlichen Korrespondenz der beiden Kulturschaffenden [Lettres 1911–1933, Payot, 1984], wo vom Schmerz der Entwurzelung des in seinem

Geburtsland nicht anerkannten Musikers, von dem unerträglichen Pariser Snobismus oder der Feindseligkeit gegenüber seiner Person in den Vereinigten Staaten zu lesen ist: Bloch, ein verletzter Mensch, erstrebt eine neue Harmonie und sucht sie in der Bibel, die er immer wieder liest, bis er sich als ‚gesättigt‘ bezeichnen kann. Doch statt sich in einer einzigen Religion zu erkennen, spricht Bloch als Humanist, abseits aller Bezüge zur Heiligen Schrift: ‚Eine neue Religion brauchen wir – eine einzige – die Religion der Brüderlichkeit und der Einheit der Menschen‘ (1928).

Somit kann Blochs Musik verstanden werden als eine Musik *jüdischer Inspiration*, die sich der biblischen Quellen eher bedient, als sie sich zu eigen zu machen – was ihr vonseiten der jüdischen Gemeinschaft bittere Vorwürfe einbrachte –, um ‚einem vor allem menschlichen Schrei, viel mehr als einem jüdischen‘ Ausdruck zu verleihen (1928). Von den zwischen 1912 und 1916 entstandenen, zum ‚jüdischen Zyklus‘ zusammengestellten Werken, die mit den *Drei Psalmen*, der *Symphonie Nr. 2 ‚Israel‘* und den *Drei jüdischen Gedichten* für Orchester einen Eindruck vermitteln von seiner

Ausdrucksvielfalt, veranschaulicht *Schelomo*, sein bei weitem bekanntestes Werk, seine Ausgangsposition, wie sie sich in der zeitlichen Abfolge darstellt. Die Partitur, mit dem Untertitel ‚hebräische Rhapsodie‘, entstand aus Blochs lange gehegtem Wunsch, das Buch *Ecclesiastes* musikalisch zu verarbeiten, ohne dass er sich genau vorstellen konnte, wie das geschehen sollte, denn ‚die französische Sprache entsprach nicht meinem Tonfall – auch nicht die englische oder deutsche ... und Hebräisch konnte ich nicht.‘ In der Begegnung mit dem Cellisten Alexander Barjansky – mit ‚leidenschaftlichem, feurigem und facettenreichem Spiel‘ (Bloch) – und seiner Frau, einer Bildhauerin, fand Bloch den idealen Interpreten der Erklärungen Salomons (*Schelomo*): Er komponierte zwar eine Musik ohne Text, doch eloquent in dem Sinn, dass das Cello die Worte des Predigers äußert. Bloch hat die musikalische Abfolge in diesem Werk zwar später näher erläutert, doch ein genaues Programm ist nicht vorhanden, die Quintessenz liegt in dem Leitmotiv ‚alles ist eitel‘ des Originaltextes, aus dem sich ein pessimistischer Grundton ergibt, der diesen – bei Bloch ausnahmsweise nicht brillanten – auf dem tiefen *d* des Cellos *pianissimo* endenden Schluss bewirkt. *Schelomo*, eine üppig besetzte Musik, ist reich an Harmonien und komplexen Rhythmen sowie charakteristischen melodischen Modula-

tionen (das Intervall der übermäßigen Sekunde ist ständig gegenwärtig), die dem virtuosen Cello die Aufgabe überlassen, den mächtigen Schrei Salomons zum Ausdruck zu bringen. Auf der Basis des *Andante moderato* erhält sein Vortrag in den einzelnen Abschnitten eine immer größere Kraft, vor allem dank einer großen Geschmeidigkeit des Tempos, angefangen bei der ‚quasi cadenza‘ zu Beginn bis hin zu den ständigen ausdrucksvollen Straffungen und Erweiterungen, die das Werk durchziehen. Der Schweizer Musikkritiker Mooser hat den Geist der Partitur von 1921 auf den Punkt gebracht: ‚Man braucht nichts übrig zu haben für eine so bittere, so heftige, so erschütternde Musik. Aber man kann sich nicht all dem entziehen, was sie an Feuer, Leidenschaft und vor allem tiefer Überzeugung enthält.‘ Das Werk, das Bloch dem Ehepaar Barjansky gewidmet hatte, wurde am 3. Mai 1917 in New York von Hans Kindler unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt.

Die drei kurzen Stücke mit unmissverständlichen Titeln – ‚Prayer‘, ‚Supplication‘ und ‚Jewish Song‘ –, die den Zyklus *From Jewish Life* bilden, unterscheiden sich deutlich von der vorigen Partitur, sowohl im Hinblick auf ihre Dauer als auch ihre unverkennbare Besinnlichkeit, all das in einer modalen Sprache, die wesentlich leichter zugänglich ist als die von *Schelomo*. 1924

geschrieben und ursprünglich für Cello und Klavier bestimmt, gehören sie zu den intimen Kammermusikstücken, die Bloch speziell der Violine (*Baal Shem*) oder dem Cello (*Méditation hébraïque*) gewidmet hat.

Für Erich Wolfgang Korngold, einen Juden aus Mitteleuropa, war das Exil ebenfalls ein Thema, allerdings unbeabsichtigt. 1934 erhielt er eine Einladung, in Hollywood zu arbeiten, und dort wurde er vier Jahre später vom Anschluss überrascht, der ihn zwang, in den Vereinigten Staaten zu bleiben. Er machte sich in der Filmmusik einen Namen und hatte auch in Europa weiter Erfolg, vor allem nach seiner dritten Oper *Die tote Stadt*, die 1920 uraufgeführt wurde und in Harmonie und Orchestrierung von Strauss und im Vokalsatz von Puccini beeinflusst war. Die Arie des Fritz im zweiten Akt, der in einem nostalgischen Rondo die Rolle des unglücklichen Pierrot singt, verweist auf Korngolds Zukunft im Exil: „Mein Sehnen, mein Wöhnen, es träumt sich zurück ...“

Auch Korngold teilte, wie viele andere Komponisten in Hollywood, seine musikalischen Aktivitäten zwischen seiner Produktion für das Kino – 1939 erhielt er einen Oscar für *Robin Hood*, *Königin der Vagabunden* für die beste Filmmusik – und seiner Konzertmusik auf, der seiner Meinung nach der Vorrang gebührte, auch wenn sie

zuweilen schlecht aufgenommen wurde. Musik als Thema für einen Film war Mode geworden seit dem *Warsaw Concerto* von Addinsell (aus *Dangerous Moonlight*, 1940) oder dem *Concerto macabre* von Herrmann (*Hangover Square*, 1945): Das Szenario des im folgenden Jahr gedrehten Films *Deception* basiert auf einem Konzert für Violoncello, das der Komponist bald nach dem Filmstart überarbeitete und erweiterte, und diese Fassung wurde am 20. Dezember 1946 von Eleanor Aller-Slatkin in Los Angeles uraufgeführt. Die nach dem Schema schnell–langsam–schnell aufeinanderfolgenden drei Teile bieten – nach den beiden kontrastierenden Themen, dem sehr rhythmischen und dem betont lyrischen Thema des *Allegro moderato ma con fuoco* und vor dem abschließenden *Grandioso* – genügend Raum für zwei große solistische Kadenz.

Ganz anders geartet war Prokofjews Exil: Der Komponist hatte Russland während der Revolution verlassen, nachdem er vor seiner Rückkehr in die UdSSR eine lange Zeit (1918–1936) teils in Europa, teils in den USA zugebracht hatte. 1919 traten die Musiker des Ensembles Zimro an ihn heran, ehemalige jüdische Mitschüler am Konservatorium in St. Petersburg, die sich der hebräischen Musik widmeten und ihr Repertoire zu erweitern suchten, und schlugen ihm verschiedene Themen vor für ihre besondere

Formation (Streichquartett, Klarinette und Klavier). Der Komponist, der zunächst wenig interessiert schien, beantwortete die Anfrage bald darauf mit der *Ouvertüre über hebräische Themen*, die auf zwei kontrastierenden Themen basiert, einem Werk, das ihm besonders am Herzen liegen würde, denn er ließ ihm 1934 eine Orchesterfassung folgen (op. 34 b)

Jüdische Volksmusik, für die eine Kombination jubelnder Tanzsätze mit tiefer Nostalgie kennzeichnend ist und in der die Klarinette häufig eine wesentliche Rolle einnimmt, wird immer noch gepflegt, sei es im traditionellen Repertoire, zum Beispiel den Stücken *Wedding Dance* oder *Azoy Tanzmen in Odessa*, die hier eingespielt sind, oder auf dem Weg über ‚freilachs‘, die auf volkstümlichen Melodien basieren und meist der Improvisation Raum bieten. In eben diesem Geiste bereicherte die israelische Schauspielerin und Komponistin Chava Alberstein, Witwe des Regisseurs Nadav Levitan, dieses Repertoire mit ihrem *Lullaby to Little Isaac*.

Alain Poirier

# Korngolds Konzert in C in einem Satz als Filmfigur in *Deception*

Der Abspann des Films *Deception* (*Trügerische Leidenschaft* in der deutschen Fassung) zeigt gleich zu Beginn in Großbuchstaben den Namen Korngolds, bald nach den Warner Bros. Es ist eines der letzten Male: Nach über zehn Jahren Zusammenarbeit mit dem Filmstudio wird der Komponist, der in Hollywood im Exil lebt, noch einmal in Österreich Fuß zu fassen versuchen – ohne Erfolg. Ruhm hatte er allerdings schon in Kalifornien erlangt, wo ihm zwei seiner achtzehn Filmpartituren Oscars einbrachten: *Anthony Adverse* (*Ein rastloses Leben*) und *The Adventures of Robin Hood* (*Robin Hood, König der Vagabunden*).

Völlig neu in *Deception* (1946) ist, dass Korngolds Musik selbst im Zentrum dieser Dreiecksgeschichte steht: Der fiktive Komponist Hollenius schreibt Ende des Zweiten Weltkrieges in New York ein Cellokonzert – und lässt es dann aufführen – mit dem einzigen Zweck, sich an seiner Geliebten, der Pianistin Christine Radcliffe zu rächen, die ihn wegen Karel Novak verlassen hat, eines Cellisten, den sie in Europa geliebt

hatte. Das Werk wird zum Motor der Handlung – fast selbst eine Filmfigur. Die Warner-Königin Bette Davis verkörpert die Heldenin:

Christine eilt in der Hochschule die Treppe zu einem bescheidenen Konzertsaal hinauf, wo ein Solist, von einem Orchester begleitet, das Rondo des Zweiten Cellokonzerts von Haydn spielt. Der jungen Frau steigen Tränen in die Augen. Nach dem Applaus erwartet sie den Cellisten in seiner Garderobe. Es ist Novak, der Lebensgefährte der Pianistin, bevor der Krieg sie trennte und sie nach Amerika floh. Während ihres Wiedersehens ist im Hintergrund die Fortsetzung des Konzerts zu hören: Schuberts *Unvollendete*. Bildlich werden die Emotionen von Bette Davis und ihres Partners Paul Henreid mit den Themen zu Beginn der Symphonie verknüpft. Und während des ganzen Films folgt das Gesicht der Schauspielerin den Bewegungen der Musik, seien es vorhandene Werke (Schubert, Haydn, Beethoven, der sehr präsent ist) oder die von Korngold geschriebene Filmmusik.

Aber zurück zu dem Konzert für Violoncello, das, wenn es denn eine Filmfigur ist, auch eine Falle darstellt: Als der berühmte Komponist Hollenius (Claude Rains auf der Leinwand) erfährt, dass seine Geliebte ihn verlässt, gerät er in rasende Wut. Er lädt sich zu ihrer Hochzeit ein – und verdirbt sie. Doch er schreibt, angeblich, damit ihm verziehen wird, in einer einzigen Nacht ein Konzert und widmet es seinem Rivalen. Außer sich vor Freude nimmt Novak an: Es bietet ihm die unerwartete Chance, auf dem neuen Kontinent bekannt zu werden; er weiß nichts von der ehemaligen Beziehung seiner neuen Ehefrau zu dem Komponisten; und er verehrt Hollenius' Musik, die für ihn das gleiche Niveau hat wie die Werke von Richard Strauss und Igor Strawinsky („Er kombiniert die Rhythmen von heute mit Melodien von gestern“, heißt es in der Definition, die so gut auf ... Korngold passt). Er weiß allerdings nicht, dass sich hinter dem genialen Komponisten auch ein sadistischer Egozentriker verbirgt, der sein Konzert zu einem Danaergeschenk machen wird. Der erste Durchgang des Werkes mit Violoncello und Klavier gerät zur Katastrophe. Die Generalprobe mit Orchester endet mit einem Streit zwischen Novak und Hollenius, der auch das Orchester leitet – und bringt den Solisten zur Weißglut. Vor allem droht der Maestro seinem früheren Schützling,

Novak zu erzählen, dass sie eine Affäre hatten. Christine, in die Enge getrieben und durch die ständigen Lügen aufgerieben, tötet ihren reichen Mentor. Und dann hört sie sich an, wie ihr neuer Ehemann die Uraufführung des Konzertes spielt. Seine Interpretation wird zu einem Triumph. Die Freude bleibt jedoch kurz: Von Gewissensbissen gepeinigt, beichtet Christine Novak alles, in seiner Garderobe, wie zu Beginn des Films.

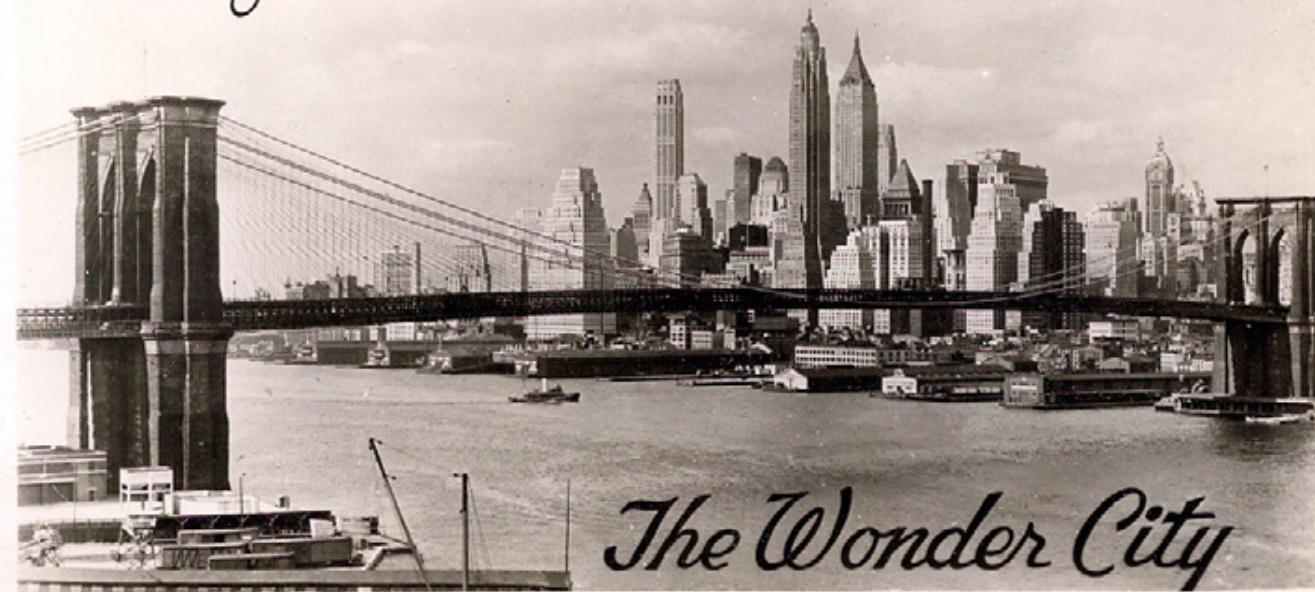
Den ganzen Film über sorgt das Cellokonzert in der Handlung für Spannung: Wird Novak auf die Uraufführung verzichten? Wird ihm Hollenius die Ehre entziehen, es zu spielen? Allmählich sind Bruchstücke des Werkes zu entdecken. Bevor sich Novak näher mit dem Stück befasst, erkennt Christine, beunruhigt, den Stil des Meisters. Später ist es Hollenius, der dem Cellisten aufträgt, seine Komposition zu erarbeiten, indem er ... mit der Fuge am Schluss beginnt. Bis zum Konzert, bei dem der Regisseur Irving Rapper unzählige kühne Einstellungen verwendet, so zum Beispiel die Froschperspektive vom Griffbrett des Cellos zum Gesicht von Karel Novak/Paul Henreid, der von der Musik besessen ist.

Wenn das Konzert in C in einem Satz, von Korngold geschrieben und von Ophélie Gaillard hier eingespielt, geringfügig von der in *Deception* zu hörenden Version abweicht, so deshalb, weil

der Komponist aus Gründen der szenischen Wirkung sein Werk so gekürzt hat, dass es auf der Leinwand nicht mehr als sechs Minuten füllt. Doch der Geist ist derselbe geblieben: ein dichtes Werk, leidenschaftlich und zerrissen zwischen Tragik und Romantik, so wie die von Bette Davis verkörperte Frau, die von der Furcht befangen ist, zwei Musiker zu enttäuschen, die sie geliebt hat.

**Jean-Baptiste Urbain**

*Just arrived in New York*



*The Wonder City*







opheliegaillard.com  
opmc.mc  
jamesjudd.net

Also available - Également disponible - Auch erhältlich



[apartemusic.com](http://apartemusic.com)