

La Société Hans Gál

Hans Gál

Une vie en musique

1890

1987

La biographie illustrée

Français

Photographie : Lotte Meitner-Graf



Sommaire

Introduction	4
Enfance	5
Formation musicale	10
Premières œuvres	17
La Première Guerre mondiale	22
Der Arzt der Sobeide [Le Médecin de Sobeide]	25
Le renouveau après la guerre	27
Mariage et famille	31
Die Heilige Ente [Le Canard sacré]	36
Das Lied der Nacht [Le Chant de la nuit]	39
Les années 1920	43
La reconnaissance	47
Les travaux savants	49
La nomination à Mayence	51

La période de Mayence	54
La prise du pouvoir par les nazis	57
Die Beiden Klaas [Les Deux Klaas]	59
Le retour à Vienne	61
L'émigration	65
L'internement	69
Édimbourg	71
Les œuvres des années de guerre	73
Les nouvelles œuvres	75
Œuvres tardives	77
Recherches et écrits	80
La musique de Gál	82
Épilogue	84

Introduction

Le compositeur Hans Gál est né près de Vienne en 1890. Après d'importants succès dans les années 1920, il fut nommé directeur du conservatoire de Mayence en 1929. L'arrivée de Hitler au pouvoir en 1933 entraîna son renvoi immédiat et l'interdiction de toutes ses œuvres. Il retourna à Vienne, mais l'annexion de l'Autriche par Hitler en 1938 le contraignit de nouveau à fuir. Il émigra en Grande-Bretagne et s'installa à Édimbourg, où il poursuivit ses activités jusqu'à sa mort en 1987.

La biographie complète en 26 chapitres, avec ses illustrations et ses notes biographiques complémentaires. Les liens renvoient aux œuvres, aux enregistrements et aux documents complémentaires sur hansgal.org.

hansgal.org

Chapitre 01

Enfance

Hans Gál naquit le 5 août 1890 à Brunn am Gebirge, village proche de Vienne, pendant les vacances d'été de sa famille. Le nom Gál est d'origine hongroise, et ses deux parents venaient de la partie hongroise de l'Empire austro-hongrois. Son grand-père maternel, Leopold Alt, originaire de Sopron (Ödenburg), avait été apprenti tailleur ; après avoir appris à lire et à écrire à dix-huit ans, il s'installa à Vienne pour y étudier la médecine et participa aux barricades de 1848. Il devint médecin homéopathe. Sa fille aînée, tante Jenny de Gál, devint chanteuse d'opéra à Weimar à l'époque du jeune Richard Strauss. Le grand-père paternel de Gál était lui aussi hongrois et médecin. Josef Gál, le père de Hans, qui épousa Ilka, la fille cadette de Leopold, était venu de Hongrie à Vienne pour ses études ; lui aussi devint médecin homéopathe.

Gál avait trois sœurs : l'aînée, Edith (Ditta), née en 1888, Margarethe (Gretl), née en 1895, et Ernestine (Erna), née en 1899. L'appartement familial, au 14 Wipplingerstrasse, près du centre-ville, était agréable mais assez exigu, d'autant que le père réservait deux de ses six pièces à son cabinet d'homéopathie. Gretl et Erna partageaient une chambre ; Hans devait dormir dans la salle d'attente, mais disposait pour travailler d'un débarras où une petite table et une chaise étaient coincées entre une grande armoire à linge et une garde-robe tout aussi imposante. Malgré sa situation centrale idéale, l'appartement avait quatre pièces exposées au sud ; la chaleur de cette ville densément bâtie le rendait insupportable en été. À cette saison, la famille louait donc un logement meublé au 1 Probusgasse, dans le quartier périphérique de Heiligenstadt, au nord, à l'orée de la forêt viennoise et presque en face de la maison de Beethoven. Certains habitants âgés se

souvenaient de lui avoir lancé des boules de neige dans leur enfance. La maison possédait aussi un grand jardin. Hanna Gál se rappelait que

« Les enfants trouvaient des camarades de jeu, les parents jouaient aux cartes, etc. Le père Gál organisait des excursions collectives avec les habitants de la maison, pour lesquelles on louait une charrette à bras. [...] Un des résidents, amateur de marche, emmenait Hans dans ses promenades. Hans acquit ainsi une connaissance remarquablement précise des environs de Vienne : Mödling, Helenental, Rekawinkel, etc. Tous deux emportaient en outre toujours leurs carnets de croquis, et Hans fut initié aux mystères de la perspective. » [Correspondance personnelle, décembre 1988.]

À dix ans, Hans fut envoyé au Gymnasium, établissement secondaire classique qui constituait la seule voie vers l'université et une carrière jugée convenable. Il n'y fut guère heureux. Il évoqua plus tard

« les salles de classe d'une uniformité déprimante, mal chauffées, mal aérées, les couloirs sentant le désinfectant et les cabinets où nous passions le "respirium", et le traitement dur, rébarbatif et impersonnel que nous infligeaient des professeurs surmenés et moroses ». [Lettre à John Russell, biographe de Kleiber, 14.9.1956]

Son grand ami d'école était **Erich Kleiber**, qui devait devenir un chef d'orchestre illustre. On les appelait « les jumeaux », car ils étaient nés le même jour et étaient les plus petits de la classe :

« Nous gardions toujours nos cahiers assez près l'un de l'autre pour pouvoir y jeter un coup d'œil oblique et furtif pendant les épreuves écrites, et nous avions mis au point une technique très efficace pour nous souffler les réponses en cas de besoin. Je me revois, ou je revois Erich, recopiant fiévreusement dans le cahier de l'autre un devoir oublié, à huit heures moins cinq, juste avant que commence le martyre quotidien. Nous partagions aussi une aversion innée pour les

mathématiques. De l'exercice physique ? Pratiquement aucun. Il y avait la gymnastique, mais avec un professeur stupide et grossier, la pire brute de tous. Notre réaction naturelle, à nous les jeunes, consistait à nous faire aussi discrets que possible, par une sorte de résistance passive et morne, et à subir cela comme une part inévitable de l'ennui quotidien. Il y avait des jeux une fois par semaine pendant le trimestre d'été, mais ils n'étaient pas obligatoires, et je crois que ni Erich ni moi n'y sommes jamais allés ; nous n'aurions pas gaspillé pour cela une heure de notre précieux temps libre. C'était assurément une éducation malsaine. » [Ibid.]

Cependant, un demi-siècle plus tard, Gál dut reconnaître que cette scolarité avait eu quelque valeur et que, outre les humanités classiques, elle lui avait donné de solides bases de culture générale. Mais sa passion pour la musique, elle, ne lui venait pas de l'école :

« La musique ? Absolument rien. Il y avait un misérable cours de chant collectif, facultatif, auquel nous n'avons guère assisté au-delà du premier trimestre, peut-être. Il paraît étrange que, dans un pays généralement considéré comme l'un des plus musiciens au monde, la musique ait été pratiquement absente de l'enseignement secondaire supérieur. » [Ibid.]

Notes biographiques

Jenny Fleischer-Alt

Jenny Fleischer-Alt, sœur d'Ilka, la mère de Hans Gál, naquit à Bratislava en 1863. Avant même ses vingt ans, elle était déjà une chanteuse d'opéra très appréciée, se produisant à Vienne et à Prague. En 1884, à vingt et un ans, elle fut engagée au théâtre de la cour de Wiesbaden. Son répertoire comprenait de nombreux rôles-titres. En 1885, elle s'installa à Weimar et, un an plus tard, obtint un poste très bien rémunéré à l'opéra de la cour.

Outre ses apparitions à l'opéra, elle chantait à la cour grand-ducale, où la beauté et la clarté de sa voix ainsi que son art du chant lui valurent la faveur de la grande-duchesse. En 1890, le grand-duc Carl Alexander lui décerna le titre de « Grossherzogliche Kammersängerin » [Cantatrice de la cour grand-ducale].

La même année, elle épousa le peintre Friedrich Fleischer. Selon les conventions de l'époque, ce mariage l'obligea à abandonner sa brillante carrière à l'opéra. En 1900, le couple s'installa dans la vaste villa de Belvederer Allee, où il mena une vie élégante, sans enfants mais avec des bichons maltais, jusqu'à la mort de Friedrich en 1937.

(Pour la suite, voir « Émigration ».)

Erich Kleiber

Erich Kleiber naquit le 5 août 1890, le même jour que Hans Gál. Il étudia à Vienne puis à Prague, où il devint chef des chœurs de l'Opéra allemand. Après des postes dans les opéras de Darmstadt, Düsseldorf et Mannheim, il fut nommé en 1923 directeur musical de l'Opéra d'État de Berlin et y créa plusieurs œuvres, dont *Wozzeck* de Berg. Il conserva ce poste jusqu'en 1934, puis démissionna pour protester contre la politique national-socialiste. Il partit d'abord pour Amsterdam, puis pour Buenos Aires en 1938. Revenu en Europe en 1945, il fut particulièrement associé au Royal Opera House de Covent Garden. En 1954, il fut de nouveau nommé directeur de l'Opéra d'État de Berlin. Il mourut en 1956.

Illustrations



Hans Gál, 1895



Hans (à droite) avec sa
sœur Edith, 1892



Brunn am Gebirge — lieu
de naissance de Gál



Josef Gál, père de Hans



Ilka Gál, mère de Hans



Erich Kleiber

Chapitre 02

Formation musicale

La famille de Gál n'était pas particulièrement musicienne, mais son père aimait l'opéra et emmenait Hans et ses trois sœurs aux représentations, éveillant ainsi son intérêt pour la musique. Lorsque Hans eut huit ans, tante Jenny, venue leur rendre visite, remarqua son talent musical et insista pour qu'il prenne des leçons de piano. Il n'aimait pas travailler son instrument et avoua plus tard avoir avancé en cachette les aiguilles de l'horloge pour écourter ses exercices.

L'événement qui alluma véritablement cet intérêt fut toutefois un concert pour écoliers, où l'on jouait l'ouverture des *Meistersinger* [Maîtres chanteurs] de Wagner et la *Choral Symphony* [Symphonie avec chœur] de Beethoven. Il avait quatorze ans et assistait pour la première fois à un concert symphonique. La *Choral Symphony* [Symphonie avec chœur] le marqua si profondément qu'il obligea une de ses sœurs à la rejouer sans cesse avec lui au piano à quatre mains. Au cours des années suivantes, la musique devint une passion. Comme tout le monde, il « passa par une violente poussée de wagnérisme, comme si c'était la rougeole » [Lettre à John Russell, 14.9.1956]. Il assistait à l'Opéra à des représentations dont certaines étaient dirigées par Mahler ; quatre-vingts ans plus tard encore, il se rappelait très nettement sa manière de diriger. Une autre soirée resta gravée dans sa mémoire : une représentation de *Salome* [Salomé] de Strauss en 1907, donnée au Deutsches Volkstheater par une troupe en tournée venue de Breslau.

À quinze ans, après avoir eu plusieurs professeurs de piano, Hans était finalement devenu l'élève de **Richard Robert** (1861–1924), alors directeur du Nouveau Conservatoire de Vienne et l'un des pédagogues les plus estimés de la ville. Sous sa direction, Gál obtint en avril 1909 son diplôme

d'enseignement musical, qui comprenait l'histoire de la musique, le piano et l'harmonie.

Hanna Gál se souvenait :

« Dans le premier quart du siècle, trois professeurs de piano remarquables exerçaient simultanément à Vienne. À l'Académie, Emil Sauer, ancien élève de Liszt, formait avant tout ses élèves à la plus grande virtuosité. Leschetizky, mondialement célèbre, s'était lui aussi installé à Vienne. On reconnaissait ses élèves à leur son merveilleusement façonné. Le troisième professeur de piano tenu en haute estime était le professeur Robert. Ses élèves n'étaient pas de simples "joueurs de piano", comme disait Hans. Ils devaient savoir transposer à vue et pratiquaient l'accompagnement vocal ainsi que la lecture de partitions d'orchestre. Klara Haskill, avant que sa famille ne parte pour Paris, [Georg] Szell, Hans, [Rudolf] Serkin, Rudi [Rudolf] Schwarz et bien d'autres musiciens furent formés dans son école. Madame Robert s'occupait de la vie sociale des élèves de son mari. Szell y rencontra sa première épouse. » [Correspondance privée, 10.10.1989]

Grâce à ses relations dans le cercle de Robert, Gál apprit aussi à skier, ce qui, selon Hanna, « lui ouvrit un monde nouveau et lui procura un immense plaisir » [op. cit.].

À la fin de sa scolarité, Gál était déjà un pianiste accompli et avait composé, sans aucune formation technique, une centaine de mélodies, les versions pour piano de quatre ébauches d'opéras et d'innombrables pièces pour piano. Toutes furent ensuite détruites comme œuvres d'apprentissage.

En 1909, Robert lui obtint un poste de professeur d'harmonie et de piano au Nouveau Conservatoire de Vienne, lui permettant financièrement de poursuivre ses études. Toujours grâce à Robert, il eut la chance de trouver en **Eusebius Mandyczewski** (1857–1929) son maître idéal et son « père spirituel

». Mandyczewski avait appartenu au cercle des amis les plus proches de Brahms ; Gál travailla intensivement avec lui pendant deux ans (1909–1911) la forme musicale et le contrepoint. Il l’aimait et le vénérail, et resta en contact étroit avec lui jusqu’à sa mort (en savoir plus...).

À propos des relations de Gál avec Mandyczewski, Hanna Gál raconte :

« Célibataire, Hans passa deux fois ses vacances d’été à Mönichkirchen, village boisé dans les collines au-dessus d’Aspang. Mandyczewski y avait fait construire une maison selon ses propres indications. Lorsqu’elle fut achevée, un ami artiste peignit sur le mur une sainte Cécile jouant de l’orgue, à *fresque*. À l’auberge, Hans entendit deux habitants parler de la maison et de sa décoration. L’un demanda : “Pourquoi n’a-t-il donc pas peint la Vierge Marie sur la maison ?” Réponse : “Elle ne savait pas jouer du piano.”

Hans y était heureux. Il logeait très confortablement chez Mademoiselle Loni, ancienne cuisinière du curé, à qui celui-ci avait légué la maison. Il travaillait beaucoup, marchait chaque jour des heures durant dans les beaux bois et pouvait à tout moment aller voir Mandyczewski, jouer avec l’adorable petite Vicki, âgée alors d’environ quatre ans, et parler avec Monsieur ou Madame Mandyczewski de choses graves ou légères. Il n’aurait pu rêver mieux. »
[Correspondance personnelle, octobre 1989.]

Parallèlement (1909–1911), Gál entreprit des études universitaires de musicologie au Musikhistorisches Institut, auprès de Guido Adler (1855–1941), éminent historien de la musique et fondateur de la collection *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* [*Monuments de l’art musical en Autriche*]. En 1913, il acheva ses études par une thèse de doctorat intitulée « On the stylistic characteristics of the young Beethoven, and their relationship to the style of his maturity » [Sur les caractéristiques stylistiques du jeune Beethoven et leurs rapports avec le style de sa maturité], qui reçut

l'honneur rare d'être publiée dans les *Studien zur Musikwissenschaft* [Études de musicologie] d'Adler.

Notes biographiques

Richard Robert

Richard Robert naquit à Vienne en 1861. Après des études au conservatoire de Vienne, il travailla comme chef d'orchestre de théâtre et pianiste avant de se consacrer avec beaucoup de succès à l'enseignement. Outre Hans Gál, ses élèves comprenaient notamment Klara Haskill, Georg Szell, Rudolf Serkin, Alfred Rosé, Wilhelm Gross et Rudolf Schwarz.

Robert fut également critique musical et dirigea la revue *Musikalische Rundschau* [Revue musicale] de 1885 à 1891. En 1909, il prit brièvement la direction du Nouveau Conservatoire de Vienne, où il avait auparavant donné des cours de style musical. Il mourut à Vienne en 1924.

Eusebius Mandyczewski

Eusebius Mandyczewski naquit en Ukraine en 1857, fils d'un prêtre grec-orthodoxe. Il étudia avec Nottebohm à Vienne et devint archiviste de la Gesellschaft der Musikfreunde. À partir de 1879, il fut un ami proche de Brahms. Il enseigna au conservatoire de Vienne à partir de 1897.

C'était un homme d'une érudition et d'un savoir immenses, bien qu'il publiât relativement peu. Il dirigea l'édition intégrale des œuvres de Schubert et, avec Gál, celle de Brahms. Il mourut en 1929.

Mandyczewski

En 1957, à l'occasion du centenaire de la naissance de Mandyczewski, Gál évoqua son maître en ces termes :

S'il me fallait dire qui, y compris dans ma famille proche, a exercé l'influence la plus profonde et la plus durable sur mon évolution, je nommerais sans

hésiter un instant mon maître, Eusebius Mandyczewski. De ce que j'ai appris de lui, son enseignement, si important et fondamental fût-il, était la moindre part. L'essentiel de ce qu'il donnait à son élève était lui-même : son attitude, sa véracité sans faille, son intégrité artistique et humaine. Quiconque ne pouvait y accéder restait à distance de lui, et lui de cette personne. À dix-huit ou dix-neuf ans, on est trop jeune pour saisir consciemment ces choses ; je ne les ai comprises que bien plus tard. Mais ce que le jeune homme percevait assurément, d'instinct et dès le premier instant, c'était l'autorité d'une foi inconditionnelle dans la puissance agissante de ce que l'esprit des grands et des immortels avait créé au fil des siècles. Il transmettait le métier de la seule manière dont il devrait être enseigné : par l'exemple et l'instruction, selon la méthode des corporations de bâtisseurs gothiques. Je n'ai jamais vu de manuel, pas plus que je n'ai moi-même pu en utiliser dans mon enseignement.

Si le premier objectif du maître était de transmettre un savoir-faire, jamais il ne confondait la fin avec les moyens : apprendre à se trouver soi-même par l'élaboration libre de la forme. Pour lui, cela ne pouvait évidemment reposer que sur un seul fondement, d'une fermeté inébranlable : une vérité sans réserve. « Celui qui ne se sent pas capable de répondre au Jugement dernier de chaque note qu'il écrit ne devrait même pas commencer » : peut-être n'a-t-il jamais prononcé cette phrase, mais elle était au cœur de son enseignement. Il n'avait ni compréhension ni patience pour le faux, l'artificiel, les choses nées de la paresse, de la mode ou d'un besoin de publicité. Il n'était pas plus patient dans les jugements qu'il portait parfois sur ceux qu'il rejetait par principe. « Que voulez-vous dire ? disait-il, ce n'est qu'un coquin », ou encore « un vaniteux » ; et pour lui l'affaire était close. Ce qui surprenait, c'était son amabilité naturelle envers ces mêmes personnes. Il se méfiait des coquins et des vaniteux, mais je ne l'ai jamais vu traiter l'un d'eux autrement qu'avec une douce bienveillance. Face au phénomène du coquin, il lui suffisait de savoir qu'il existait, qu'il appartenait à l'ordre nécessaire du monde et qu'il fallait simplement garder ses distances

personnelles pour ne pas être contaminé. Ce qui valait pour les personnes valait aussi pour les actes ou les propos, quels qu'ils soient.

S'il existe une aristocratie de l'être et de l'esprit, Mandyczewski la possédait à un degré plus élevé que quiconque de ma connaissance. Cette noblesse de l'esprit était inscrite sur son visage, dans les traits parfaitement beaux, paisibles et contemplatifs d'un homme solidement ancré dans son monde intérieur et que la vie avait rendu stoïque. Après une opération grave, il répondit en souriant au médecin qui lui demandait s'il souffrait : « Je savais que ce ne serait pas agréable. »

Au regard de l'immense richesse de ses capacités et de ses connaissances, il publia peu, hormis sa participation aux grandes éditions intégrales des classiques — Schubert, Haydn, Brahms. Son savoir encyclopédique, soutenu par une mémoire infailible, était à la disposition de tous ceux qui souhaitaient en profiter. Les épais volumes qu'il aurait pu écrire ne virent jamais le jour, car il ne ressentit jamais le besoin de transmettre ses connaissances autrement que par le contact personnel. Tous ceux qui eurent la chance de le fréquenter en retirèrent un bénéfice inoubliable.

Il ne faut d'ailleurs pas oublier que même le plus sage des sages, Socrate, n'a laissé aucun livre.

Guido Adler

Guido Adler naquit en Moravie en 1855. Il étudia la théorie et la composition au conservatoire de Vienne auprès de Bruckner et de Dessoof. Pendant ses études universitaires, il cofonda, notamment avec Hugo Wolf, une « Société wagnérienne académique ». Nommé chargé de cours de musique à l'université en 1882, il participa ensuite à la fondation de l'importante revue *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* [Revue trimestrielle de musicologie]. En 1885, il fut nommé professeur d'histoire de la musique à l'Université de Prague et, en 1898, succéda à Hanslick comme professeur à Vienne.

De 1894 à 1938, il dirigea la collection *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* [Monuments de l'art musical en Autriche], qui publiait la musique autrichienne ancienne jusqu'à l'époque de Beethoven. Il dirigea également l'important *Handbuch der Musikgeschichte* [Manuel d'histoire de la musique], publié en 1924. Il fonda et dirigea aussi l'Institut d'histoire de la musique de l'université. De nombreux chercheurs et compositeurs furent ses élèves.

Adler est considéré comme le fondateur de la musicologie moderne. Il est particulièrement connu pour ses travaux d'analyse stylistique. Il mourut en 1941.

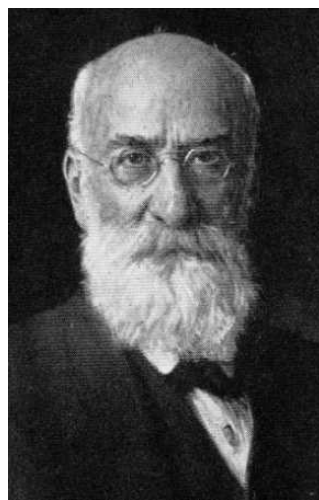
Illustrations



Jenny Fleischer-Alt (tante Jenny) sur scène, Weimar



Eusebius Mandyczewski



Guido Adler

Chapitre 03

Premières œuvres

Avant la Première Guerre mondiale, période qu'il considérait comme ses années d'apprentissage, Gál avait achevé un opéra, une symphonie qui lui valut en 1915, parmi 78 concurrents, le tout nouveau « Prix d'État de composition », ainsi que d'autres œuvres orchestrales et de musique de chambre. Elles furent pour la plupart « mises de côté ». Même la symphonie primée fut retirée avant l'exécution prévue et remplacée par une nouvelle composition ; quant aux œuvres données en avril 1915 au Wiener Musikverein lors d'un concert qui lui était entièrement consacré — dont un quintette pour piano et instruments à vent, un trio avec piano et plusieurs œuvres vocales —, presque aucune ne fut publiée. Un sort semblable attendait un quintette pour flûte et quatuor à cordes, joué par le **Rosé Quartet** en 1915, une ouverture pour la pièce de Grillparzer *Weh dem, der lügt* [*Malheur à qui ment*], donnée en 1916, et une autre pièce orchestrale, *Vorspiel zu einer Tragödie* [*Prélude à une tragédie*], exécutée au Konzertverein en 1917.

Certaines œuvres résistèrent pourtant au jugement critique de leur auteur. Parmi elles figurent des pièces pour chœurs d'hommes et de femmes de 1910–1911 (**op. 11** et **op. 12**), les plus anciennes qu'il ait conservées, et la cantate *Von ewiger Freude* [De la joie éternelle], de 1912, qui étendit sa renommée. Cette œuvre fut créée en février 1913 lors d'un concert de la Gesellschaft der Musikfreunde, par le chœur d'Albine Mandyczewski, sous la direction de Mandyczewski lui-même ; Universal Edition la publia en 1916 comme opus 1. [Remarque : toute sa vie, Gál n'attribua un numéro d'opus à une œuvre qu'au moment de sa publication ; l'ordre des opus ne coïncide donc avec celui de la composition que dans les circonstances les plus favorables.] Le texte de cette cantate d'une demi-heure est un poème

allemand de l'époque baroque, période à laquelle il devait revenir à d'autres occasions. L'œuvre témoigne aussi pour la première fois de son amour des voix féminines, qui se manifeste dans nombre de ses compositions ultérieures.

Parmi les œuvres instrumentales de cette période conservées figurent les *Drei Skizzen [Trois esquisses]* pour piano (op. 7), composées en 1910–1911, les *Five Intermezzi [Cinq intermezzi]* pour quatuor à cordes (op. 10), de 1914, le *Piano Quartet [Quatuor avec piano]* (op. 13) et les toujours populaires *Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie [Variations sur un air de taverne viennoise]* (op. 9), écrites en juillet 1914, juste avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Le titre renvoie aux *Heurigen*, ces tavernes viennoises, notamment à l'orée de la forêt viennoise, où l'on sert en novembre et décembre le vin nouveau, le « Heuriger », accompagné de nourriture et de musique. Le caractère enjoué de ces variations sur un air populaire de Heurigen, qui parviennent même à intégrer la célèbre mélodie O, du lieber Augustin [Ô, mon cher Augustin], saisit, sous une forme quelque peu caricaturale, l'insouciance qui régnait en Autriche à la veille de la guerre. Bien plus tard, Gál raconta la genèse de l'œuvre :

« Il y a plus d'un demi-siècle, un chanteur improvisateur bossu nommé Ungrad hantait les tavernes populaires de la banlieue viennoise. Si on lui glissait discrètement une gratification accompagnée des renseignements nécessaires, il improvisait sur la mélodie de ces variations des vers humoristiques, et pas forcément polis, visant telle ou telle dame. Ces attentions moqueuses étaient généralement bien acceptées. La présente pièce fut écrite le lendemain d'une de ces soirées, en guise d'hommage repentant à la victime. C'était en 1914, entre l'ultimatum autrichien à la Serbie et le déclenchement de la Première Guerre mondiale ; elle témoigne de la façon dont la jeunesse d'alors sous-estimait gravement la situation. J'ai malheureusement

oublié les vers du poète improvisateur ; de toute façon, ils auraient sans doute été impubliables. »

L'œuvre ne fut publiée qu'après la guerre, et connut alors un immense succès. Comme l'écrivit un critique :

« Les Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie [Variations sur un air de taverne viennoise] de Hans Gál sont d'une insouciance totale : de la véritable musique populaire viennoise. C'est le Schubert viennois, c'est l'Autriche, avec son amour du chant et sa joie de faire de la musique, qui cherche et trouve dans le "Heurigen" une expression exaltée. » [*Breslauer Zeitung*, 15.1.1925]

Ou encore :

« La nouveauté de la soirée, les Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie [Variations sur un air de taverne viennoise], s'est révélée splendide. Hans Gál a fait mouche. » [*Die Tonkunst, Berlin*. 1.12.1925]

Notes biographiques

Rosé Quartet

Le Rosé Quartet, qui acquit une renommée internationale au cours de ses cinquante années d'existence, fut fondé en 1882 par Arnold Rosé (1863–1946), beau-frère de Mahler. Enfant prodige, il réussit à dix ans le concours d'entrée au conservatoire et devint membre de l'Orchestre philharmonique de Vienne à dix-huit ans. Il fut premier violon de l'orchestre de la cour de Vienne et du Philharmonique de Vienne, ainsi que professeur à l'Académie d'État. Sa technique, sa sonorité, sa musicalité et ses qualités de meneur étaient très admirées.

Destitué de son poste de premier violon du Philharmonique après l'Anschluss de 1938 pour des motifs raciaux — son père avait changé le nom Rosenblum en Rosé en 1899 pour dissimuler ses origines juives —, il se réfugia à Londres en mai 1939 grâce à des fonds réunis par Carl Flesch. Le quatuor y poursuivit son activité. Il mourut en 1946.

Heurigen

Dérivé de *heuer* [cette année], le mot *Heuriger/Heurigen* désigne le vin nouveau de la saison et, par extension, les tavernes des environs de Vienne où il est servi.

La coutume autorisant les vigneronns à vendre leur propre vin dans des tavernes remonte à une ordonnance de l'empereur Joseph II, l'« ordonnance joséphiniennne », du 17 août 1784 : « Nous accordons par la présente à tous nos sujets la liberté de vendre en toute saison des aliments, du vin et du cidre de fruits de leur propre production, comme ils le souhaitent, quand ils le souhaitent et au prix qu'ils souhaitent. »

Le vin de la dernière récolte est vendu chaque année du 11 novembre au 31 décembre, accompagné de nourriture — généralement des plats campagnards autrichiens traditionnels — et de musique.

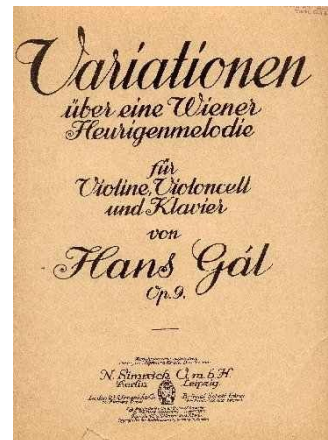
Illustrations



Le Musikverein de Vienne



Couverture de Drei Lieder
[Trois lieder], op. 11



Variations « Heurigen »
[sur un air de taverne
viennoise]

Chapitre 04

La Première Guerre mondiale

Au début de la Première Guerre mondiale, la carrière de Gál s'annonçait déjà prometteuse : ses œuvres avaient été jouées avec succès non seulement en Autriche, mais aussi en Allemagne. La guerre fut une interruption importune, qui anéantit inévitablement, au moins pour plusieurs années, une grande partie des acquis. Mobilisé en 1915, il servit d'abord en Serbie. Son « service actif » ne semble toutefois pas avoir été assez actif pour tarir sa création. À cette époque comme plus tard, son salut résidait dans une aptitude acquise dès sa jeunesse, dans l'exiguïté du foyer familial : faire abstraction de toutes les distractions extérieures pour se concentrer sur son travail. Plusieurs œuvres importantes virent ainsi le jour durant ces années bouleversées, notamment la cantate *Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt* [Le petit arbre qui voulait d'autres feuilles], de 1916, pour alto solo, chœur de femmes à six voix et petit orchestre, immédiatement publiée comme opus 2. À Belgrade, les airs populaires entendus dans les cafés servirent de point de départ aux *Serbische Weisen* [Mélodies serbes] pour piano à quatre mains (op. 3), composées sur place en 1916. Elles ne furent publiées qu'après la guerre, mais leur succès suscita bientôt divers arrangements « pirates », obligeant le compositeur à réaliser sa propre version orchestrale. Vint ensuite un quatuor à cordes, également achevé en 1916 et créé à Vienne la même année par le Rosé-Quartett. Contrairement à deux quatuors antérieurs, il résista suffisamment à l'autocritique plus exigeante de sa maturité pour être finalement publié en 1924 comme *String Quartet No. 1* [Quatuor à cordes n° 1] (op. 16). Erwin Kroll le décrit comme

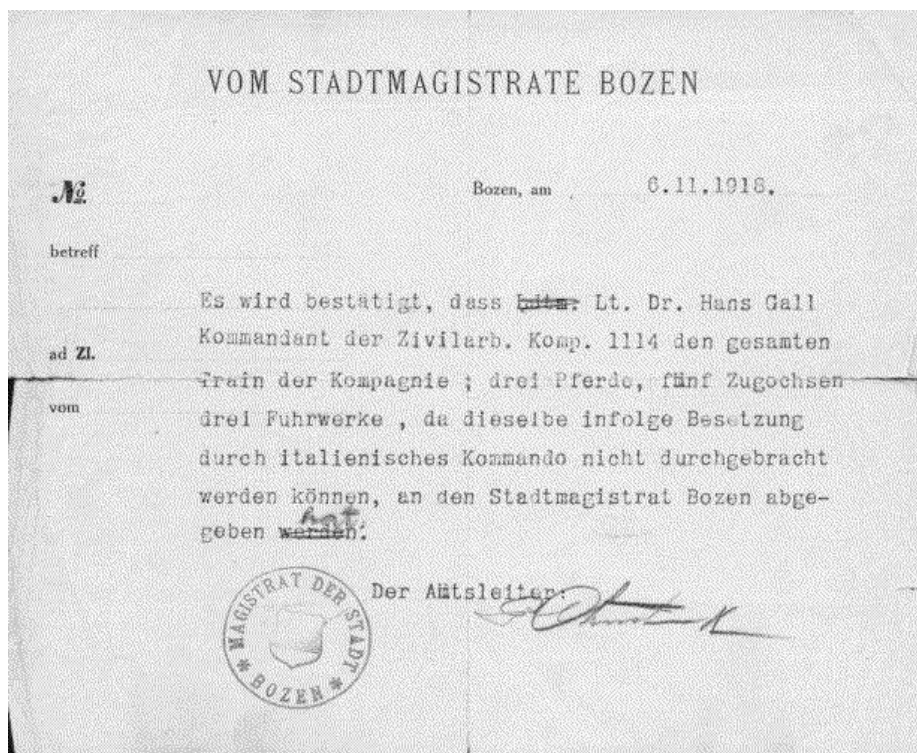
« l'une des rares créations récentes qui respirent véritablement quelque chose de l'esprit de Schubert. Ce quatuor est schubertien par son heureuse alternance du majeur et du mineur, sa richesse mélodique, ses rythmes piquants et son allégresse dansante ». [Vom Schaffen Hans Gáls [De la création de Hans Gál], *Simrock Jahrbuch [Annuaire Simrock]* 2, 1929, p. 172]

À l'automne 1917, Gál fut transféré dans les Carpates polonaises, au nord-est de l'Empire austro-hongrois. Il y appartenait à un détachement chargé de construire une voie ferrée de montagne, heureusement loin derrière le front. Mais, comme il l'expliqua, ses projets étaient plus ambitieux que la simple construction d'un chemin de fer :

« Avec ma mauvaise vue, je fus vite écarté de toute unité ayant affaire aux armes. Mon fusil était devenu trop dangereux pour les nôtres. Bref, on m'affecta à l'administration, où je me trouvais relativement en sécurité. Ma principale occupation, à cette époque, était d'écrire un opéra. » [Cité dans *Hans Gál zum 100. Geburtstag [Pour le centenaire de Hans Gál]*. Service culturel de la ville de Mayence, 1986.]

Cet opéra, *Der Arzt der Sobeide* [Le Médecin de Sobeide], fut achevé en Italie un an plus tard (voir [plus loin](#)). Ce n'était pas sa première tentative : à vingt ans, il avait déjà terminé, puis « mis de côté », un opéra intitulé *Der Fächer [L'Éventail]*, d'après un texte de Goldoni. Le dernier théâtre de ses activités militaires fut le Tyrol du Sud. Lorsqu'il comprit que la guerre était irrémédiablement perdue et que le front allait s'effondrer, il décida de se replier avec sa compagnie sans attendre d'ordres. À la frontière entre l'Italie et l'Autriche, il dut céder le moyen de transport de la compagnie, une charrette avec des chevaux et des bœufs. Le reçu, dûment tamponné par les autorités de Bolzano, a été conservé.

Illustrations



Reçu pour des chevaux, des bœufs, etc., Bolzano

Chapitre 05

Der Arzt der Sobeide [Le Médecin de Sobeide]

L'œuvre majeure des années de guerre est l'opéra-comique *Der Arzt der Sobeide* [Le Médecin de Sobeide], sur un livret de Fritz Zoref. Il date du service actif de Gál, durant l'hiver 1917–1918, alors qu'il était censé construire une voie ferrée de montagne avec un détachement dans les Carpates. Achievé ensuite en Italie, il fut ramené sain et sauf au pays, unique trophée de guerre. Publié en 1919 comme opus 4, il fut créé avec succès au théâtre de Breslau le 2 novembre de la même année, sous la direction de Julius Prüwer.

L'action se déroule dans la Grenade chrétienne et maure du XVI^e siècle. Waldstein qualifie l'opéra de « pièce de cape et d'épée teintée de la poésie des Mille et Une Nuits » et énumère certains attraits que ce sujet pouvait présenter pour le compositeur :

« Pour Gál, ce furent peut-être l'atmosphère joyeuse, la vivacité des situations et, sans doute aussi, la couleur locale qui furent décisives : l'incitation à un lyrisme direct, les rythmes de fandango, le gracieux mélange de sensualité méridionale et d'héroïsme ironique. » [Wilhelm Waldstein : *Hans Gál: eine Studie* [*Hans Gál : une étude*]. Vienne : Elisabeth Lafite, 1965, p. 22.]

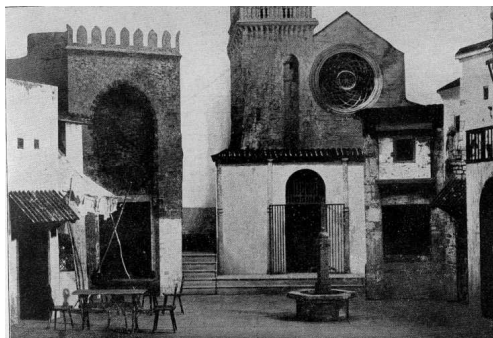
L'opéra présente déjà des traits caractéristiques des œuvres scéniques ultérieures de Gál : les passages purement vocaux sont orchestrés avec légèreté, laissant les voix se faire entendre, tandis que le compositeur se donne davantage de liberté dans les interludes orchestraux, qui peuvent être joués séparément et l'ont effectivement été. Comme son dernier opéra, *Die*

beiden Klaas [Les Deux Klaas], c'est aussi un opéra « à numéros », formé d'une suite de morceaux distincts. Les lignes mélodiques se développent librement, avec de nombreuses interpolations.

La création valut au jeune Gál les plus vifs éloges. L'extrait suivant donne une idée représentative de l'accueil réservé alors à l'œuvre :

« Toutes les qualités qui révèlent un maître de son art sont ici réunies. Une abondante richesse d'idées mélodiques parcourt l'œuvre entière, soulignant et rehaussant tout naturellement, avec une insistance particulière, les épisodes lyriques ; elle est portée par une liberté harmonique qui, malgré toutes ses audaces, semble absolument spontanée. Le sens d'un rythme vivifiant, qui empêche tout temps mort, est particulièrement réussi. Derrière le cours naturel des parties, et notamment des lignes vocales si chantantes, se cache une maîtrise technique accomplie, d'une aisance trompeuse... » [Georg Jensch : *Volkswacht*]

Illustrations



Der Arzt der Sobeide [Le Médecin de Sobeide], décor du premier acte, Breslau, novembre 1919



Le théâtre de Breslau aujourd'hui

Chapitre 06

Le renouveau après la guerre

Si Gál pouvait être reconnaissant à la guerre de quelque chose, c'était de la rupture forcée avec ses premières œuvres : elle lui avait donné le recul critique nécessaire pour ne publier que celles auxquelles il croyait encore par la suite. Cela ne concernait qu'une faible part des compositions antérieures à 1918, mais il continua de reconnaître ces œuvres choisies jusque dans sa vieillesse. Les œuvres écrites avant ses trente ans ne laissent souvent entrevoir que par des traits isolés la physionomie du Gál de la maturité ; elles ont pourtant toutes en commun une fraîcheur vive et naturelle, ainsi qu'un sens déjà bien développé de la forme et de la clarté.

Avec la fin de la Première Guerre mondiale commença la reconstruction de sa carrière musicale à Vienne. La décennie suivante fut décisive tant pour son évolution de compositeur que pour sa réception : c'est alors que son style personnel s'affirma pour l'essentiel. Mais, dans la crise politique et matérielle de l'Autriche d'après-guerre — sans parler de l'inflation galopante qui, en 1922, avait ramené la monnaie au quatorze-millième de sa valeur d'avant-guerre —, les conditions furent d'abord extrêmement difficiles et épuisantes pour le jeune compositeur. En 1919, il reçut le prix Rothschild et fut nommé Lektor de théorie musicale à l'Université de Vienne. Ce poste n'était pas rémunéré ; il dut attendre un an de plus avant d'obtenir une fonction officielle, assortie d'un traitement très modeste, de chargé de cours d'harmonie, de contrepoint, de forme et d'instrumentation : le poste qu'avait jadis occupé Bruckner. Il se produisait aussi de plus en plus comme interprète, notamment en musique de chambre.

Outre les leçons privées, son travail à la **Neue Wiener Bühne [Nouvelle Scène viennoise]**, où il était engagé pour écrire la musique de scène des pièces, lui apportait un complément de revenu bienvenu. C'est là qu'il rencontra **Karl**

Michael von Levetzow (1871–1945), futur librettiste de tous ses autres opéras. Gál composa la musique de la pièce de Levetzow *Ruth*, jouée dans ce théâtre. Il en tira ensuite une suite, exécutée par l'Orchestre philharmonique de Vienne, mais finit par la rejeter et la « mettre de côté », comme tant d'autres œuvres. Sa situation financière ne devint réellement sûre qu'en 1924 : après le succès phénoménal de *Die heilige Ente* [*Le Canard sacré*] (voir [plus loin](#)), il signa avec l'éditeur Simrock un contrat d'exclusivité pour ses compositions, en échange d'un revenu régulier.

Néanmoins, l'essor culturel des années vingt en Allemagne ouvrit à Gál une période d'ascension rapide. Les éditeurs le courtoisaient, et toutes ses œuvres étaient jouées. Il continuait à vivre et à travailler à Vienne, mais c'était surtout en Allemagne que les possibilités se multipliaient. Il s'y rendait fréquemment pour assister aux exécutions de ses œuvres.

Notes biographiques

Neue Wiener Bühne

La Neue Wiener Bühne [Nouvelle Scène viennoise] se trouvait au 33 Wasagasse. Construite en 1865 par Otto Wagner pour la baronne Pasqualati, passionnée de théâtre, elle s'appelait à l'origine Harmonie-Theater et prit le nom de Neue Wiener Bühne en 1908. C'était un théâtre de plein air comptant 900 places assises, 20 loges et 450 places debout. Sous la direction d'Emil Geyer (1913–1922), elle se fit connaître pour ses pièces d'avant-garde et expressionnistes, puis devint un théâtre de variétés en 1925. Elle ferma en 1928 et fut démolie en 1934, à l'exception de sa façade.

Karl Michael von Levetzow

L'écrivain autrichien Karl Michael Freiherr (baron) von Levetzow appartenait à une famille aristocratique. Né en Moravie, en Tchécoslovaquie, en 1871, il étudia le droit à Vienne, passa un an en Amérique du Sud, puis revint occuper un poste administratif à Trieste. Mais il partit bientôt pour Berlin, où il participa au cabaret Überbrettel d'Ernst von Wolzogen en 1902. Il mena ensuite une vie bohème et vagabonde, séjournant en Italie, en France, en Espagne, au Portugal, et même en Égypte et en Inde, tout en revenant régulièrement à Vienne. Dans les années trente, il finit par s'installer en Bohême. Il écrivit des poèmes (*Höhenlieder* [*Chants des hauteurs*], 1898), des pièces (*Der Bogen des Philoktet* [*L'Arc de Philoctète*], 1909 ; *Die ewige Angst* [*L'Angoisse éternelle*], 1912 ; *Ruth*, 1919 ; *Der goldener Pfad* [*Le Sentier d'or*], 1921), ainsi que des essais littéraires et politiques. Outre sa collaboration avec Gál, il écrivit les livrets des opéras de d'Albert *Scirocco* [*Sirocco*] (1919), *Die schwarze Orchidee* [*L'Orchidée noire*] (1928) et *Mr. Wu* [*Monsieur Wu*] (1932), de *Bluff* de Krenek (1924/1925) et d'*Enoch Arden* de Gerstner. Il mourut en 1945, alors qu'il attendait d'être jugé pour une accusation politique. (Voir aussi plus loin : *Die Heilige Ente* [*Le Canard sacré*] et *Das Lied der Nacht* [*Le Chant de la nuit*].)

Illustrations



Karl Michael von Levetzow

Chapitre 07

Mariage et famille

En 1922, au plus fort de l'inflation et des difficultés financières qui l'accompagnaient, Gál épousa Hanna Schick, issue d'une famille viennoise distinguée et cultivée, dont faisait partie le philosophe et psychologue **Wilhelm Jerusalem** (1854–1923). Ils s'étaient rencontrés grâce à la pianiste Louise Wandel. Celle-ci connaissait la mère de Hanna et, après une maladie, avait été invitée à séjourner chez les Schick ; Hans, un vieil ami, y vint lui rendre visite. Hanna avait déjà entendu certaines de ses œuvres en concert à Vienne, sans le connaître personnellement. Elle expliquait : « Lorsque cette pianiste me demanda quelle musique de chambre j'aimerais entendre, je citai, entre autres, le Piano Quartet [Quatuor avec piano] de Hans Gál. Ce jour-là, il joua du violoncelle. Six semaines plus tard, nous étions fiancés. »

La mère de Hanna appréciait Gál et peignit même son portrait. Mais elle devait avoir des réserves à l'idée de voir ce compositeur, de douze ans l'aîné de sa fille, devenir son gendre : avant leurs fiançailles, elle alla jusqu'à soumettre des échantillons de leur écriture à un graphologue réputé. Celui-ci déconseilla cette union, jugeant Hans manifestement trop égoïste. À l'occasion de ce qui aurait été le quatre-vingt-dix-neuvième anniversaire de Hans, et après soixante-cinq ans de mariage, Hanna reconnut que ce jugement était, en un sens, exact, mais

« ce qu'il ne pouvait naturellement pas voir, c'est que cet égoïsme n'avait rien de grossièrement matériel : il ne servait que son travail créateur, pour lequel il devait défendre, souvent sans ménagement, son temps et sa liberté. Mais ma mère était très inquiète et s'attendait vraiment à ce que notre mariage ne dure guère. » [Correspondance privée.]

Elle raconta aussi comment, quelques semaines avant leur mariage, Hans l'avait emmenée chez les Mandyczewski sans les prévenir :

« Madame M. ouvrit la porte, et Hans lui dit : “Madame le professeur, je vous amène une jeune dame qui voudrait que vous lui appreniez à cuisiner.” Madame M. resta un instant perplexe, puis s'exclama avec enthousiasme : “J'ai tout compris !”, et je fus chaleureusement accueillie. » [Correspondance privée, 5.10.1989.]

Hanna évoqua plus tard son enfance heureuse et privilégiée à Prague :

« Jusqu'en 1918, de vastes régions de Bohême appartenaient à quelques grandes familles aristocratiques. Ces seigneurs possédaient de magnifiques palais urbains à Prague et à Vienne, ainsi que des châteaux de chasse dans les endroits propices. Ils affermaient leurs domaines ruraux par des baux de longue durée. Au fil des ans, mon grand-père administra trois de ces domaines. Le premier était Welen, où naquirent toutes ses filles ; s'y ajoutèrent ensuite Letnan et Gbell. Gbell, propriété du comte Czernin, était le plus vaste et le plus beau des trois domaines, et le plus proche de Prague. Ma mère et ses sœurs pouvaient donc être conduites chaque jour dans un faubourg de Prague, d'où elles prenaient le tramway pour aller à l'école.

La maison principale se trouvait à l'extrémité du bloc des écuries. La très grande cour était bordée à droite d'une rangée de maisons : celle du régisseur, les résidences d'été permanentes des deux filles aînées mariées, ainsi que les logements des ouvriers saisonniers. À gauche se trouvaient les dépendances abritant les véhicules, les outils agricoles, les poules, les oies et les chevaux. Face à la maison principale, les étables occupaient toute la largeur de la cour et pouvaient accueillir plus de cent vaches laitières. Sur le devant de ces bâtiments se trouvait la porte donnant accès à l'immense jardin. Des fruitiers en espalier poussaient contre le mur arrière des étables. Devant eux, le long de l'allée de gravier menant au court de tennis, s'étendaient des

plates-bandes de fraisiers ; de l'autre côté de l'allée poussaient des cassissiers, des groseilliers à maquereau et des framboisiers. À droite de l'entrée du jardin, on trouvait d'abord des carrés de légumes, une pompe avec une cuve d'eau, puis un terrain légèrement surélevé parsemé de quelques arbres fruitiers. C'était le terrain de jeu de ma cousine Elly et de moi-même. Chaque jour, nos deux bonnes d'enfants remplissaient à la pompe deux baignoires d'enfant, plaçant l'une en plein soleil et l'autre à mi-ombre. Nous ne nous lassions jamais de passer de l'une à l'autre. Si nous avions faim, il y avait des carottes et des choux-raves au potager, et toutes sortes de fruits mûrs ou encore verts. Les deux bonnes s'asseyaient sous un arbre, bavardant et cousant, crochétant ou brodant pour leurs costumes. Plus tard, lorsque mon petit frère Karl et son cousin Heini, du même âge, surent marcher, ce fut moins facile pour elles. Les garçons s'échappaient, tombaient dans l'allée de gravier et s'écorchaient les genoux ; tous ces fruits leur donnaient mal au ventre, et bien sûr ils ne cessaient de se chamailler, de crier et de se battre.

En 1908 — j'avais alors six ans —, nous déménageâmes à Vienne. Ainsi prit fin mon long paradis estival à Gbell. » [Correspondance privée.]

Ce déménagement eut lieu quelques semaines seulement avant le jubilé de l'empereur Franz Josef, dont Hanna gardait un souvenir tout aussi précis :

« Il n'aurait évidemment pas été possible de nous aventurer en ville le jour même des festivités. Mais quelques jours auparavant, nous y allâmes dans l'une des voitures de la fabrique, et, assise sur le siège à côté du cocher, Monsieur Stummerer, je pus voir certains préparatifs et répétitions pour ce grand événement. Je me souviens surtout de la Votivkirche : sa riche décoration, baignée de lumière rose, évoquait une création de pâtissier. Nous parcourûmes toute la Ringstrasse et rentrâmes en longeant la rivière, entre le pont Brigitta et la gare Franz-Josef. » [Correspondance privée.]

Pour contribuer aux revenus du foyer, Hanna étudia l'orthophonie au service de consultations externes de l'hôpital. Un an après leur mariage, en 1923, naquit leur premier enfant, Franz, puis, un an plus tard, Peter.

Notes biographiques

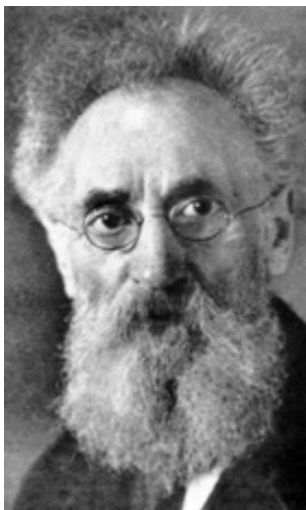
Wilhelm Jerusalem

Le philosophe Wilhelm Jerusalem (1854–1923) naquit en Bohême. Après des études de philologie classique à Prague et une période d'enseignement dans un Gymnasium, il étudia la philosophie à Vienne, où il devint professeur de philosophie et de théorie de l'éducation en 1920. Il est connu pour avoir défendu une réforme du système éducatif de la monarchie austro-hongroise et pour son intérêt pour l'éducation des minorités, notamment des personnes sourdaveugles.

Illustrations



Hanna Schick



Wilhelm Jerusalem



Portrait de Hanna Gál à la craie, par Johanna Kampmann



Ses fils Peter et Franz, enfants



Gál avec son fils Franz, 1923



Hans et Hanna Gál

Chapitre 08

Die Heilige Ente [Le Canard sacré]

La percée décisive de Gál vint du grand succès de son deuxième opéra, *Die heilige Ente* [Le Canard sacré], opéra-comique lyrique situé en Chine, créé à Düsseldorf en avril 1923 sous la direction de Georg Szell et publié par Universal Edition comme opus 15. Six autres théâtres le reprirent immédiatement ; au cours des dix années suivantes, il fut donné avec un succès constant dans plus de vingt théâtres, notamment à Breslau, Weimar, Aix-la-Chapelle, Chemnitz, Kassel, Königsberg, Prague et Berlin. En 1929, il fut présenté par Radio Vienne, première œuvre lyrique moderne montée par cette station. Dans plusieurs de ces représentations, le rôle principal était chanté par le célèbre chanteur d'opéra Josef Witt. L'œuvre figurait encore au répertoire des maisons d'opéra allemandes en 1933, lorsque les circonstances politiques interrompirent brutalement cette réussite. *Die Heilige Ente* [Le Canard sacré] fut la première collaboration de Gál avec le librettiste Karl Michael von Levetzow, rencontré lors de son travail à la Neue Wiener Bühne et pour la pièce *Ruth* duquel il avait composé une musique de scène. Richard Strauss avait déclaré : « Si je n'avais pas trouvé Hofmannsthal, j'aurais aimé travailler avec Levetzow. » [Cité par Waldstein, op. cit., p. 40.] Il sera encore question de Levetzow [plus loin](#).

Dans son essai de 1927 intitulé *On the problem of comic opera* [Sur le problème de l'opéra-comique], Gál ne mentionne pas ses propres opéras. Ce texte éclaire pourtant particulièrement sa relation au matériau littéraire et pourrait s'appliquer entièrement à sa *Heilige Ente* [Canard sacré] :

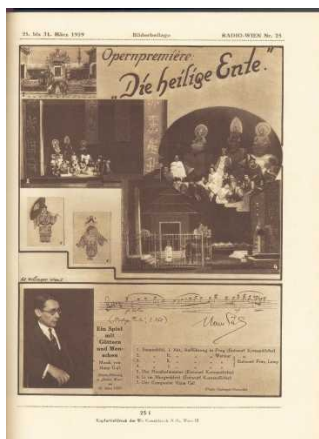
« L'opéra-comique ne peut véritablement agir — il ne saurait, par nature, recourir au procédé naturaliste d'une intrigue excitante et

brutalement éprouvante pour les nerfs — que s'il est également capable de susciter une vive émotion. L'opéra comique comme l'opéra sérieux doivent pouvoir le faire. Il lui faut pour cela — la plus évidente des banalités ! — de la musique. Une musique authentique, sincère et originale, chantée et inspirée ! Voici alors le secret créateur du musicien doué de sens dramatique : il lui faut un sujet qui le saisisse pour produire à son tour quelque chose de saisissant... Une chose me paraît claire : dans le domaine de l'opéra-comique, ce qui peut libérer l'énergie créatrice d'un artiste, s'il en est vraiment un, ne sera ni une farce stupide ni une parodie spirituelle, si habile soit-elle, mais une comédie de caractère traitant de thèmes humains vrais et profonds. Le cœur de tout véritable drame musical est dans l'humain... »

[*Musikblätter des Anbruch*, IX, nos 1/2, p. 91–92, 1927]

L'intrigue de l'opéra tourne effectivement autour de personnages humains, frôlant parfois le tragique, mais avec une bonne dose d'humour. Dieux, prêtres, mandarin, simple coolie, opium, échanges d'identité et, bien sûr, canard : tout cela offrait un vaste champ à l'imagination créatrice de Gál, de la tendresse expressive à l'humour ironique, le tout teinté d'Orient. L'effet scénique était remarquable. Paul Netti salua cet opéra, enraciné dans la tradition comique allemande, comme « un nouveau sommet dans la lignée Lortzing–Nicolai–Cornelius–Götz » [cité par Waldstein, op. cit., p. 41].

Illustrations



Die heilige Ente [Le Canard sacré] — collage du magazine Radio Vienna, 1929



Die heilige Ente [Le Canard sacré], Mayence, 29.11.1932 (3)



Die heilige Ente [Le Canard sacré], Mayence, 29.11.1932 (1)



Die heilige Ente [Le Canard sacré], Mayence, 29.11.1932 (2)



Die heilige Ente [Le Canard sacré], Josef Witt dans le rôle du coolie Yang



Die heilige Ente [Le Canard sacré], Cologne, 2003

Chapitre 09

Das Lied der Nacht [Le Chant de la nuit]

Après le succès de *Heilige Ente* [Le Canard sacré] vint le troisième opéra de Gál, *Das Lied der Nacht* [Le Chant de la nuit] (op. 23), drame romantique situé dans la Sicile du XIIe siècle, dont l'intrigue rappelle *Turandot*. [Écrit en 1924–1925, il est donc presque contemporain de *Turandot* et fut créé le 24 avril 1926, un jour seulement avant *Turandot*.] Il fut créé à Breslau en 1926, puis donné à Düsseldorf, Königsberg et Graz. Qualifié de « ballade dramatique », de nouveau sur un livret de Levetzow, il confirma la stature de Gál comme compositeur d'opéra. À propos de la première, le critique de la *Schlesische Tagespost* écrivit :

« Un grand succès. Pour moi personnellement, cette soirée fut, dans son ensemble, l'une de mes expériences d'opéra les plus puissantes ! Musique et conception poétique s'y unirent de la manière la plus heureuse. »

À Breslau, où tous les opéras antérieurs de Gál avaient été montés — ainsi, en 1924, qu'une parodie de carnaval intitulée *Die Heilige Rente: nach der Oper von Gans Egal* [La Rente sacrée : d'après l'opéra de Gans Egal] —, *Das Lied der Nacht* [Le Chant de la nuit] fut accueilli comme un nouveau sommet :

« On ne sait s'il faut souligner l'extraordinaire diversité et les couleurs expressives de sa musique, qui s'imposent dès l'exposition, ou la magnifique construction musicale du deuxième "tableau", rarement égalée dans le répertoire lyrique. À ce lyrisme exubérant, dans ses atmosphères comme dans sa solennité, répond la profondeur des idées symphoniques, dont le développement révèle la main d'un praticien accompli. Les combinaisons harmoniques sont pleinement modernes,

mais modernes au meilleur sens du terme : elles enrichissent la palette expressive, sont conçues par l'esprit et transmettent de bout en bout une expérience originale de la beauté... En somme, ce nouvel opéra constitue une avancée immense pour le compositeur : outre la maîtrise et l'invention déjà admirées dans *Heilige Ente* [Le Canard sacré], il ouvre pour la première fois toute la plénitude de son cœur. Il demeurera ainsi le témoignage le plus authentique de son talent à ce jour. » [Breslauer Zeitung]

Hanna Gál expliqua comment était née la collaboration avec Levetzow, dont Schönberg avait également mis des textes en musique dans son opus 1, et révéla quelque chose de la personnalité extraordinaire du librettiste :

« Après le succès de *Heilige Ente* [Le Canard sacré], Hans reçut d'innombrables manuscrits de poètes, d'écrivains et de gens qui se considéraient comme tels, proposant une collaboration pour un nouvel opéra. Hans n'y portait aucun intérêt et prenait à peine la peine de les lire. Ce ne fut que quelques années plus tard qu'il eut de nouveau envie d'écrire un opéra, mais il tenait absolument à Levetzow comme librettiste. Où était donc passé le bonhomme ? Une lettre à sa dernière adresse connue, à Paris, resta sans réponse. Finalement, un cousin aristocrate du poète apprit à Hans que Levetzow était en Corse et lui donna son adresse. [Il était apparenté à Ulrike von Levetzow, dernier amour de Goethe et sujet de sa *Marienbader Elegie* [Élégie de *Marienbad*].] Levetzow manifesta un vif intérêt ; Hans décida donc que nos vacances nous conduiraient en Italie et en Corse.

Après quelques jours bien trop courts à Venise et à Florence, nous arrivâmes à Livourne, d'où partait une fois par semaine un bateau pour Bastia. La traversée de la Méditerranée, d'un bleu incroyable, se passa sans incident. Nous dûmes passer la nuit à Bastia : assez épouvantable. Puis nous prîmes le train qui, une fois par jour, longeait la côte de Bastia à Ajaccio, ville natale de Napoléon. Il s'arrêtait dans chaque petite localité. À notre question concernant certaines commodités sanitaires, on nous répondit : "Le pays est large." Arrivés au logis de Levetzow, nous trouvâmes les lieux presque déserts. C'était une région

de paludisme ; en été, les habitants emmenaient leurs bêtes dans leurs quartiers d'estivage sur le plateau voisin. Levetzow ne pouvait en faire autant, car lui et son ami Jean Baptiste n'avaient littéralement pas un sou en poche. Heureusement, J. B. était un Berganzi, appartenant à l'une des familles de bandits les plus célèbres de l'île ; il avait du crédit partout.

Les deux amis n'avaient rien réussi à Paris et avaient décidé de venir en Corse vivre de chasse et de pêche. La chasse leur porta malheur : Levetzow croyait avoir tué un chamois, mais c'était le bouc du voisin, pour ainsi dire le reproducteur de tout le village. La pêche n'allait pas mieux, car Jean Baptiste n'aimait pas la soupe de poisson. Je ne sais comment ils s'en tiraient ; en tout cas, ils avaient toujours du vin et des cigarettes en abondance, et notre visite remit un peu d'argent en circulation. J. B. faisait la cuisine. Levetzow : "Tu n'as pas oublié le poivre ?" J. B. : "Non, je n'ai pas oublié le poivre." C'est assis sur le lit de Levetzow que furent esquissées et discutées les premières idées de *Das Lied der Nacht* [Le Chant de la nuit]...

Hans fut horrifié par les conditions de vie de son ami et remua ciel et terre pour le faire revenir à la civilisation. Quelques semaines plus tard, Levetzow arriva donc à Vienne. Le directeur d'Universal Edition lui versa des honoraires mensuels à valoir sur ses droits futurs ; ma mère lui acheta des tableaux dont il avait hérité : un début était fait. Il voulait donner des leçons de langues, mais cela tourna comme la chasse et la pêche en Corse. Sans Jean Baptiste, rien n'allait. Un jour, celui-ci parut à Vienne, un teckel en laisse. La différence de taille entre le teckel et Jean Baptiste était la même qu'entre J. B. et Levetzow. Naturellement, les bonnes résolutions de vie bourgeoise ne menèrent à rien ; il finit par devoir s'installer chez un neveu, dans une propriété hypothéquée de Moravie. Il y eut des ennuis politiques et fut emprisonné. Il mourut en prison avant que son affaire ne soit jugée.

Ce fut le seul véritable bohème que j'aie jamais connu. »
[Correspondance privée, 1989.] [En savoir plus...]

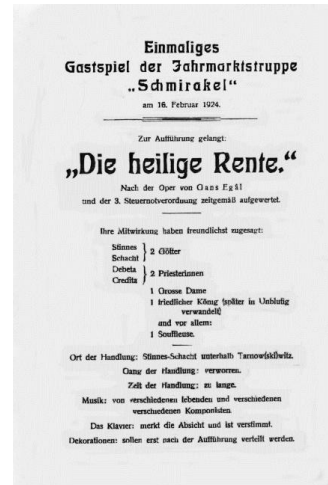
Illustrations



Das Lied der Nacht [Le Chant de la nuit], Graz.
Hela Quis dans le rôle de Lianora



Finale de Das Lied der Nacht [Le Chant de la nuit], création, Breslau, 1926



Affiche de la parodie Die heilige Rente [La Rente sacrée]

Chapitre 10

Les années 1920

Les opéras étaient au centre du travail de Gál dans les années d'après-guerre, mais il n'était pas moins actif dans d'autres domaines. Cette période féconde de 1919 à 1929 vit naître de nombreuses œuvres chorales, parmi lesquelles les *Phantasien nach Gedichten von Rabindranath Tagore* [*Fantaisies sur des poèmes de Rabindranath Tagore*] (op. 5), la cantate *Requiem für Mignon* [*Requiem pour Mignon*] (op. 26), la *Motette* [*Motet*] sur un poème de Matthias Claudius (op. 19) et les *Epigramme* [*Épigrammes*] sur des poèmes de Lessing (op. 27), tous deux pour chœur mixte à huit voix a cappella, ainsi que les *Drei Lieder nach Gedichten von R.M.Rilke* [*Trois chants sur des poèmes de R. M. Rilke*] (op. 31), pour chœur de femmes à trois voix avec piano.

La musique vocale joua d'emblée un rôle essentiel. Écolier, il assistait déjà aux répétitions du Singverein de la Gesellschaft der Musikfreunde ; étudiant, il participa aux « Bachiades » dominicales de Mandyczewski et cofonda en 1912, avec le hautboïste Alexander Wunderer, la Société Bach de Vienne. En 1927, il fonda sa propre Société des madrigaux, alors seul chœur viennois à interpréter des œuvres a cappella. On considérait Gál comme « l'un des premiers à susciter, par ses propres compositions, la renaissance de la pratique musicale a cappella » [Erwin Kroll, p. 175]. Lui-même écrivait dans un essai consacré à la « Musique de chambre vocale » :

« Ce dont notre vie musicale a besoin, c'est... d'un renouveau de la joie de faire de la musique, d'un nouvel élan pour la pratique musicale au foyer... Les trésors de l'époque a cappella ont été largement rendus accessibles ces dernières décennies grâce à de nouvelles éditions. Il y a là, pour la pratique musicale, un trésor à exhumer, comparable en importance à ce que la vie musicale a gagné par la redécouverte de

l'œuvre de Johann Sebastian Bach. Mais surtout, les créateurs de notre temps ont ici une tâche à accomplir dont l'effet pourrait être extraordinairement fécond pour l'ensemble de l'évolution musicale : il faut créer une nouvelle musique vocale qui, née de l'esprit de notre époque et utilisant les possibilités expressives nouvellement acquises, remonte aux sources longtemps enfouies de la véritable musique vocale ; une musique de chambre au sens propre, qui offre plaisir et stimulation non seulement à l'écoute, mais aussi au chant. » [Vokale Kammermusik [Musique de chambre vocale], *Musikblätter des Anbruch*, X, nos 9–10, 1928]

On trouve déjà dans ces œuvres une pleine autonomie et une maturité du style personnel, ainsi qu'une riche diversité, déterminée par les sujets, qui donne à ses compositions vocales un attrait particulier. Elles furent aussi très appréciées à l'époque, comme en témoignent les extraits de presse suivants :

[Epigramme [Épigrammes], op. 27] « Ces madrigaux comptent parmi ce qui s'est fait de meilleur dans ce domaine ces dernières années. » [Allgemeine Musikzeitung]

Ou encore :

« Jamais la musique chorale n'a été plus fraîche ni plus spirituelle, même à l'âge d'or du madrigal, au XVI^e siècle. » [Adolf Aber, dans les *Leipziger Neueste Nachrichten*]

Un flot continu d'œuvres pour piano et de musique de chambre vit aussi le jour : la *Suite for Cello and Piano* [Suite pour violoncelle et piano] (op. 6), la *Violin Sonata* [Sonate pour violon] (op. 17), le *Piano Trio* [Trio avec piano] (op. 18), le *Divertimento* pour octuor à vent (op. 22), composé pour le festival de Kiel de l'*Allgemeiner Deutscher Musikverein* [Association générale allemande de musique], et le *Second String Quartet* [Deuxième Quatuor à cordes] (op. 35). Ce dernier fut créé à Vienne par le Rosé Quartet, puis interprété par le *Kolisch Quartet* au festival de Zurich en

1932, où il reçut les plus vifs éloges : « une musique délicieuse, originale, magnifiquement mélodieuse et rythmiquement vivante, de la première à la dernière note » [Compte rendu du 62e Congrès des musiciens à Zurich, *Kieler Zeitung*, 16.6.1932].

Notes biographiques

Allgemeiner Deutscher Musikverein

L'Allgemeiner Deutscher Musikverein [Association générale allemande de musique] fut fondé à Weimar en 1861 par un groupe de compositeurs comprenant, entre bien d'autres, Franz Liszt, Franz Brendel, Richard Wagner et Hans von Bülow. Des compositeurs étrangers y participaient également, ce qui en faisait pratiquement une association internationale. Jusqu'en 1937, elle organisa des festivals annuels comportant des créations, interrompus seulement par la Première Guerre mondiale. Son influence déclina à la fin du XIXe siècle, puis reprit avec la nomination de Richard Strauss à sa présidence en 1901. Presque tous les compositeurs importants en étaient membres ; elle joua un rôle majeur dans la promotion de la musique nouvelle et d'avant-garde.

L'association fut absorbée en 1936 par la Reichsmusikkammer [Chambre de musique du Reich] de Goebbels, puis dissoute en 1937, dans le cadre d'une campagne contre la musique « moderne ».

Kolisch Quartet

Le Kolisch-Quartet fut fondé par le violoniste autrichien Rudolf Kolisch (1896–1978). À Vienne, Kolisch étudia le violon avec Sevcik, la musicologie avec Guido Adler et la composition. Un accident d'enfance lui ayant fait perdre une partie d'un doigt, il jouait du violon en gaucher. Après la Première Guerre mondiale, il devint l'élève et l'ami de Schönberg, qui épousa sa sœur. En 1922, il fonda le Wiener Streichquartett [Quatuor à cordes de Vienne], devenu ensuite le Kolisch-Quartet. L'ensemble acquit une réputation internationale, notamment pour l'interprétation des œuvres de Schönberg et de la Seconde École de Vienne. Ses membres s'étaient donné pour règle de tout jouer de mémoire.

Contraint d'émigrer en Amérique, le quatuor se sépara en 1939. Après la Seconde Guerre mondiale, Kolisch devint premier violon du Pro Arte Quartet et enseigna à l'Université du Wisconsin. Il mourut en Amérique en 1978.

Illustrations



Hans Gál (1), 1925



Hans Gál avec la Société des madrigaux de Vienne, 1929



Caricature de Hans Gál, 1927

Chapitre 11

La reconnaissance

Dans la seconde moitié des années vingt, chaque année apporta de nouveaux succès. Les tableaux d'exécutions d'œuvres nouvelles publiés par Simrock en révèlent le nombre : pour la seule période de juillet 1926 à juin 1927, ils recensent 24 exécutions de dix œuvres pour piano, de musique de chambre et de musique chorale de Gál ; l'année suivante, où les émissions radiophoniques prenaient déjà une place accrue, on trouve 38 mentions (*Simrock Jahrbuch [Annuaire Simrock]*, I, 1928, p. 159–160 ; II, 1929, p. 207 et 220). Les statistiques de l'*Oper-Jahrbuch [Annuaire de l'opéra]* d'Universal Edition, qui comptait alors 104 opéras à son catalogue, donnent une image comparable. Dans la liste des opéras les plus joués jusqu'à la fin de 1926, *Heilige Ente [Le Canard sacré]*, avec treize théâtres, se classe douzième ; cette liste comprend pourtant aussi des œuvres plus anciennes, comme *Jenufa* (1901), *Oberon* de Weber dans l'arrangement de Gustav Mahler (1913), ainsi que les succès récents, *Mona Lisa* de Schilling (1915), plusieurs opéras de Schreker et *Snowman [Le Bonhomme de neige]* de Korngold (1910).

Les œuvres orchestrales valurent elles aussi à Gál des succès notables après la guerre. Surtout, l'*Ouvertüre zu einem Puppenspiel [Ouverture pour un théâtre de marionnettes]* (op. 20) devint une pièce de concert appréciée dans le monde entier, avec plus de cent exécutions en peu de temps, de Stockholm à Bâle, sous la direction de Furtwängler, Keilberth, Szell, Weingartner ou Busch. Sa *Symphony in D [Symphonie en ré]* (op. 30), publiée comme sa « première » après que deux précédentes eurent été « mises de côté », lui valut un prix de la Columbia Broadcasting Corporation lors des célébrations du centenaire de la mort de Schubert en 1928. Le prix

artistique de la ville de Vienne, reçu en 1926, avait déjà récompensé ses compositions.

Durant cette période, Gál noua également de nombreuses relations amicales et professionnelles. Plusieurs musiciens éminents étaient ses amis depuis l'école ou ses études à Vienne, notamment les chefs Erich Kleiber, Georg Szell et Carl Prohaska, ainsi que le compositeur Egon Kornauth. Il se lia, entre bien d'autres, aux compositeurs Julius Bittner et Karl Weigl et au hautboïste Alexander Wunderer. Malgré des conceptions musicales très différentes, il entretenait de bonnes relations de travail avec Alban Berg et Anton von Webern, et était aussi en contact avec Erich Wolfgang Korngold.

Chapitre 12

Les travaux savants

Outre ses propres compositions et ses responsabilités pédagogiques, Gál travailla avec Mandyczewski, à la fin des années vingt, à l'édition intégrale des œuvres de Brahms. Il prit en charge les dix premiers volumes, Mandyczewski les seize autres. L'édition parut initialement chez Breitkopf & Härtel en 1926–1927. Leur étroite amitié lui fut alors précieuse. Hanna Gál se souvenait que

« À l'époque où ils préparaient tous deux l'édition intégrale de Brahms, Hans travaillait sans cesse aux archives de la Gesellschaft für Musikfreunde, dont Mandyczewski avait la garde. Ils se voyaient presque chaque jour. Hans, qui détestait d'ordinaire avaler la poussière des archives, était tellement captivé par l'intelligence de Mandyczewski, ses connaissances et son riche fonds de souvenirs que cette collaboration lui procurait malgré tout un grand plaisir. »
[Correspondance privée, 10.10.1989.]

Hanna se rappelait aussi des vacances assez inconfortables à Aspang, à cette époque, « sans gaz, avec une cuisinière difficile à utiliser et, surtout, une bonne d'enfants peu fiable » :

« Hans s'échappait aussi souvent que possible de cette misère domestique et montait chez les Mandy, à Mönichkirchen... Les vieux amis étaient malades et très malheureux. Les visites de Hans leur faisaient du bien. C'était l'époque où Mandy et Hans travaillaient à l'édition intégrale de Brahms. Les sujets de conversation ne manquaient pas, ce qui était bon et utile pour tous. Un an plus tard, Mandy était mort. » [Correspondance privée, octobre 1989.]

Ses activités savantes comprenaient aussi l'édition de volumes pour les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* [Monuments de l'art musical en Autriche]. Gál y consacra deux volumes aux valse de Johann Strauss père et fils, publiés en 1926 et 1928. Il réalisa bien d'autres arrangements et éditions, notamment une centaine de partitions pour la collection Philharmonia, nouvellement créée par Universal Edition. Son *Anleitung zum Partiturlesen* [Guide de lecture des partitions d'orchestre], également rédigé pour cette collection, avait paru en 1923.

Chapitre 13

La nomination à Mayence

Mandyczewski mourut en 1929. Cette disparition, jointe peut-être au succès de ses compositions en Allemagne, incita Gál à poser sa candidature au poste vacant de directeur du conservatoire de Mayence, en Rhénanie. Dans sa lettre, il écrivait : « Mes œuvres ont été publiées par des éditeurs allemands et jouées dans presque toutes les villes allemandes ; je pense donc, au regard de l'ensemble de mes activités jusqu'ici, que je ne serais pas considéré comme un étranger en Allemagne. » Il était l'un des 120 candidats, mais bénéficiait de solides recommandations : celles, notamment, de Wilhelm Furtwängler, alors chef de l'Orchestre philharmonique de Berlin, de Fritz Busch, chef et directeur de l'Opéra de Dresde, et des directeurs des opéras de Breslau et de Francfort. Il est également possible que Richard Strauss ait usé de son influence en sa faveur. Après une sélection rigoureuse, le comité le choisit à l'unanimité, décision ratifiée par les autorités municipales, et il entra en fonction le 3 décembre 1929. Sa famille le rejoignit en mars 1930 dans une splendide maison Art nouveau, dotée d'un grand œil-de-bœuf donnant sur le Rhin :

« La vue du Rhin et de son intense trafic me semblait toujours merveilleuse. Nous avons une fenêtre donnant sur le fleuve, ronde, de style Art nouveau, qui était pour ainsi dire un repère disgracieux de Mayence. Mais regarder par cette fenêtre ronde était merveilleux. »

Le poste n'était certes pas une sinécure : le conservatoire comptait environ mille élèves et soixante-dix professeurs, et Gál s'investissait pleinement dans ses activités. Il dirigeait lui-même les chœurs et l'orchestre, assurait la classe de direction et les cours de contrepoint, d'harmonie et de composition, tout en conservant quelques élèves de piano. Quelques semaines après sa

nomination, il exposa ses objectifs pour le conservatoire dans la presse locale :

« Même ceux qui sont déjà prédisposés à la musique doivent, pour ainsi dire, être éveillés à une sensibilité musicale plus haute, plus intense, véritablement artistique, comme musiciens aussi bien que comme auditeurs... Cette capacité d'écoute et d'expérience fécondes, que j'aimerais appeler réceptivité artistique, est aujourd'hui, comme peut le constater tout observateur attentif, en net recul malgré tous les efforts de diffusion de la culture. L'insuffisance majeure réside, en bref, dans la capacité du professeur à rendre vivante l'œuvre musicale pour l'élève auquel il doit la transmettre... L'enthousiasme réel, la vraie joie de la musique, ne naissent que d'un chef-d'œuvre, jamais d'une chose sans valeur ou insignifiante, qui ne saurait satisfaire durablement personne. La mauvaise musique est donc beaucoup, beaucoup plus nuisible qu'on ne le suppose : elle détruit non seulement le goût, mais aussi, indirectement, les plaisirs de la musique... La sensibilité artistique et l'enthousiasme musical ne peuvent... s'acquérir qu'auprès des chefs-d'œuvre des grands compositeurs ; et la meilleure voie est naturellement la *pratique musicale*. » [*Mainzer Anzeiger*, 31.12.1929]

Pour atteindre ces objectifs, Gál fit venir plusieurs musiciens distingués dans le corps enseignant, notamment la pianiste viennoise Louise Wandel. Il fonda aussi un chœur de femmes et un ensemble de madrigaux, ce qui lui valut le surnom plaisant de « Hans Madri-Gál ».

Otto Schmidtgen, alors élève du conservatoire, qui en deviendrait bien plus tard directeur et défendrait ardemment la musique de Gál, a laissé un portrait vivant de son enseignement :

« L'enseignement de Gál était extraordinairement enrichissant, nourri d'un savoir vaste et d'une connaissance du répertoire qui m'étonne encore aujourd'hui. Un enseignement d'une telle hauteur de vue se

laisse difficilement enfermer dans un “emploi du temps”... Jamais on ne parlait seulement de l’œuvre étudiée ; l’horizon était très large. Ainsi, en abordant Rosenkavalier [Le Chevalier à la rose], on discutait soudain de questions touchant Bach et Mozart. Cet enseignement n’avait rien de professoral au sens autoritaire ; il tenait plutôt de la conversation amicale... Nous sentions tous qu’il était une personnalité d’une trempe exceptionnelle, dominant les autres de la tête et des épaules. » [Waldstein, *op. cit.*, p. 91–92.]

Gál refusa cependant toujours que ses élèves étudient ses propres œuvres ; aucune ne fut jamais jouée au conservatoire. Elles étaient naturellement données en concert dans la ville, devant des publics qui les appréciaient.

Selon Hanna Gál, l’intensité de ce travail l’aida à surmonter la perte de son ami et mentor Mandyczewski. Comme elle le disait :

« Le travail stimulant et très fatigant de Mayence l’aida à traverser cette perte. À Vienne, cela aurait été terrible ! Plus de Mandy aux archives de la Gesellschaft der Musikfreunde, plus de Mandy dans la loge du directeur à la salle du Musikverein, plus de Mandy qui en savait davantage que la meilleure encyclopédie, plus de Mandy, le bon ami et conseiller ! » [Correspondance privée, octobre 1989.]

Chapitre 14

La période de Mayence

La période de Mayence fut pour Gál extrêmement stimulante et variée. Outre son activité au conservatoire, il siégeait avec **Ernst Toch** et Alban Berg à la direction de l'Allgemeiner Deutscher Musikverein [Association générale allemande de musique]. Cette organisation respectée organisait régulièrement des festivals de musique contemporaine, chaque fois dans une ville différente. Chaque œuvre soumise était examinée par un jury de deux personnes, chargé de rédiger un rapport détaillé. Berg et Gál s'occupaient de la section autrichienne. Il est remarquable, et révélateur de leur intégrité, que malgré leurs conceptions musicales radicalement différentes, ils aient presque toujours été d'accord sur l'originalité et la maîtrise musicale des œuvres.

Gál appréciait ces rencontres, qui lui permettaient de fréquenter des directeurs de conservatoire et des professeurs d'université de toute l'Allemagne. Il en revenait toujours avec une moisson d'anecdotes amusantes sur le monde musical allemand. Hanna l'accompagnait parfois, mais ils n'assistaient généralement aux concerts que si une œuvre de Hans figurait au programme. Ce fut le cas à Krefeld, pour la création des *Epigramme* [*Épigrammes*], à Königsberg pour la *Ballet Suite* [*Suite de ballet*] pour orchestre (op. 36), et enfin à Zurich, en 1932, pour une exécution de son deuxième *String Quartet* [*Quatuor à cordes*].

Pendant ce temps, sa propre création ne ralentissait nullement. À cette période appartiennent, outre la *Ballet Suite* [*Suite de ballet*] mentionnée plus haut, la féerie *Der Zauberspiegel* [Le Miroir magique] (op. 38), créée comme spectacle de Noël au théâtre de Breslau en 1930 ; la *Serenade for Violin, Viola and Cello* [*Sérénade pour violon, alto et violoncelle*] (op. 41), écrite en 1932 ; le *Violin Concerto* [*Concerto pour violon*] (op.

39), également de 1932 et créé à Dresde en février 1933 par Kulenkamp sous la direction de Fritz Busch ; et surtout un nouvel opéra, *Die beiden Klaas* [Les Deux Klaas] (op. 42), dont le destin sera évoqué **plus loin**. Gál jouissait désormais d'une reconnaissance générale et était largement considéré comme l'un des compositeurs les plus estimés de sa génération.

Les Gál retournaient en Autriche pour leurs vacances d'été, ou parfois en Suisse. Pour de plus courts séjours, ils se rendaient dans les forêts voisines du Rheingau et du Taunus. Ils passèrent aussi quelque temps dans une maison d'enfants de la Forêt-Noire, un contact dont ils auraient bientôt lieu de se féliciter.

Notes biographiques

Ernst Toch

Ernst Toch naquit à Vienne en 1887. D'abord autodidacte, il composa dans sa jeunesse, parallèlement à ses études de médecine, une musique de style postromantique. En 1909, sa Symphonie de chambre en fa lui valut le prix Mozart de Francfort et une bourse au conservatoire ; il décida alors de se consacrer entièrement à la musique. Il remporta le prix Mendelssohn en 1910 et reçut à quatre reprises, entre 1910 et 1913, le prix d'État autrichien de musique. En 1913, il fut nommé professeur à l'École supérieure de musique de Mannheim.

Après la Première Guerre mondiale, Toch se tourna vers l'expérimentation, élargissant la tonalité et utilisant la voix parlée. Il connut un grand succès dans les années vingt ; le revenu régulier versé par les éditions Schott lui donnait la sécurité financière nécessaire à la composition. Parmi les œuvres importantes de cette époque figure son *Piano Concerto [Concerto pour piano]* (1926). En 1928, il s'installa à Berlin avec sa famille et se consacra à la scène. La plus connue de ces œuvres est l'opéra en un acte *The Princess and the Pea [La Princesse au petit pois]*. Mais l'arrivée des nazis au

pouvoir l'obligea à fuir en 1933, d'abord en France et en Angleterre, où il écrivit ses *Big-Ben Variations [Variations Big Ben]* pour orchestre (1935), puis en Amérique, où il devint professeur de composition à l'Université de Californie du Sud.

Le style de ses œuvres des années vingt étant peu apprécié en Amérique, il revint à sa première manière romantique. Il y composa sept symphonies ; la troisième reçut un prix Pulitzer en 1957, et il obtint aussi un Grammy en 1960. Il écrivit également pour Columbia, Paramount et Twentieth Century Fox des musiques de films, souvent anonymes. Il publia plusieurs ouvrages sur la musique, dont le plus influent fut *The Shaping Forces in Music [Les Forces structurantes de la musique]* (1948). Il mourut à Los Angeles en 1964.

Chapitre 15

La prise du pouvoir par les nazis

La prise du pouvoir par Hitler, au début de 1933, mit brutalement fin à la carrière de Gál en Allemagne en raison de ses origines juives. Les nationaux-socialistes occupèrent Mayence en mars. La ville n'étant nullement un foyer nazi, il fallut même y envoyer un détachement de Worms. Ils hissèrent la croix gammée sur les bâtiments publics, dont le conservatoire, et la presse locale dénonça bientôt la « mainmise juive » sur celui-ci. Un article se terminait par ces mots : « Dehors, le Juif Gal ! Le Conservatoire de Mayence à l'art allemand ! » Le 29 mars, Gál reçut des autorités une lettre laconique : « Je vous suspends par la présente avec effet immédiat. » Sa secrétaire se rappelait que « le directeur Gál prit simplement son chapeau et partit ». Il ne perdit pas seulement son emploi : toute exécution et toute publication de ses œuvres furent désormais interdites en Allemagne, le privant d'un coup de ses moyens de subsistance. Le concerto pour violon avait été créé un mois auparavant, mais l'opéra *Die beiden Klaas* [*Les Deux Klaas*], que Fritz Busch préparait à Dresde, ne put plus être monté à cause des événements (*en savoir plus*).

Gál protesta d'abord avec véhémence contre son renvoi, invoquant vainement une disposition qui exemptait de destitution les « non-Aryens » ayant « combattu au front pour le Reich allemand ou ses alliés pendant la Guerre mondiale ». Il avait peine à croire que cette situation puisse durer. Peu après qu'Hitler fut devenu chancelier, Gál avait assisté à un concert pour le cinquantième de la mort de Wagner, où Hitler était assis non loin de lui. Il avait observé attentivement son visage et conclu que personne ne pourrait

le prendre au sérieux. Les événements devaient tragiquement lui donner tort.

La famille resta d'abord à Mayence, mais il devint vite évident qu'elle ne pouvait y demeurer. Sa présence mettait en danger ses nombreux amis : les sentinelles nazies postées devant la maison surveillaient soigneusement ceux qui venaient exprimer leur sympathie et leur soutien. Les enfants subissaient aussi des mauvais traitements à l'école. Les Gál partirent donc chez des connaissances en Forêt-Noire, dans la maison d'enfants où ils avaient déjà passé de courtes vacances. De là, Gál poursuivit ses démarches juridiques, qui s'étirèrent d'ailleurs sur une année. Fidèle à lui-même, il parvint à composer même dans cette situation désespérée : il en résulta *Nachtmusik* [*Musique nocturne*] (op. 44), pour soprano, chœur d'hommes, flûte, violoncelle et piano, sur un poème de Grimmelshausen dont les mots prennent ici tout leur sens : « Viens, ô rossignol, consolation de la nuit. » Plus tard dans l'année, refusant de rompre avec ses racines culturelles en émigrant, Gál retourna à Vienne avec sa famille.

Un dernier détail : le propriétaire des Gál à Mayence refusa tout loyer pour la période d'avril à août 1933, sa façon personnelle de protester contre le régime nazi.

Chapitre 16

Die Beiden Klaas [Les Deux Klaas]

La première victime musicale des événements allemands fut l'opéra *Die beiden Klaas [Les Deux Klaas]* (op. 42). L'ironie du sort semble s'être acharnée tout particulièrement sur cette œuvre. Achievée en 1933, alors que Gál était au sommet de sa carrière, elle était convoitée par les plus grandes maisons d'opéra. Une double création simultanée à Hambourg et à Dresde était prévue cette année-là, mais les circonstances politiques l'empêchèrent. Bruno Walter proposa ensuite de la monter à l'Opéra d'État de Vienne ; la direction émit toutefois des réserves, la jugeant offensante et susceptible de saper la morale publique : signes avant-coureurs de la persécution nazie de l'art « dégénéré ». La Volksoper de Vienne l'accepta néanmoins et la préparait au début de 1938, mais le projet fut abandonné lorsque le théâtre s'effondra financièrement, peu avant l'« annexion » de l'Autriche par l'Allemagne nazie. L'œuvre ne fut finalement créée qu'après la mort du compositeur, à York, en Angleterre, dans une traduction anglaise, cinquante-sept ans plus tard, pour son centenaire — et sans catastrophe.

Cet opéra à numéros, dans la tradition du Singspiel allemand, repose sur la version en bas allemand de la farce médiévale à l'origine du conte de Hans Christian Andersen Big Claus and Little Claus [Grand Claus et Petit Claus]. Il naquit, lui aussi, d'une étroite collaboration avec Levetzow. Le récit se mêle cependant à d'autres thèmes librement inventés pour former une satire à la fois intemporelle et contemporaine de l'hypocrisie sexuelle et de la « morale » petite-bourgeoise. La Sage-femme dépasse le personnage traditionnel de l'entremetteuse ou de la commère pour devenir une sorte de figure surréaliste de « Führer », entourée de voisines petites-bourgeoises

grotesquement comiques, qui se proclament les « Furies de la morale ». On peut y discerner des parallèles avec la politique de rue des dernières années de la République de Weimar. On sent surtout dans cet opéra l'humour satirique acéré de Levetzow, codirecteur avec Wolzogen du cabaret munichois Die Elf Scharfrichter [Les Onze Bourreaux] ; pourtant, le fond amer et sceptique se fond entièrement dans un humour populaire et truculent, auquel répond une musique gaie et pleine d'esprit.

Chapitre 17

Le retour à Vienne

Chassés d'Allemagne en 1933, les Gál revinrent à Vienne. Ils n'étaient pas seuls : durant les années vingt, l'intense vie musicale allemande avait attiré de nombreux musiciens autrichiens, souvent juifs. Beaucoup rentraient maintenant, tandis que d'autres émigraient en Tchécoslovaquie, en France, en Suisse, voire en Angleterre ou aux États-Unis. Revenir à Vienne était naturel pour les Gál : ils y avaient famille, amis et même quelques ressources, et Gál ne voulait pas s'arracher à ses racines culturelles. Pourtant, l'Autriche était loin d'être un refuge idéal pour les exilés de l'oppression nazie. Des tendances fascistes y étaient déjà manifestes, parallèlement à l'évolution allemande. Le chancelier Dollfuss réprima les mouvements socialistes au début des années trente, puis fut lui-même assassiné lors d'une tentative de putsch nazi en juillet 1934. Les germes de la future Anschluss, l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne, étaient déjà semés.

Les exilés de retour ne souffraient pas seulement de la perte de leur emploi. Avec ses nombreux opéras, orchestres et éditeurs, l'Allemagne constituait de loin le principal débouché des compositeurs autrichiens, et ce marché leur était désormais fermé. Les occasions d'exécuter les œuvres de Gál étaient devenues très rares. L'une eut lieu à Zurich en décembre 1934 : la création, sous sa direction, de la pièce *Hin und Her [Aller et retour]* d'Ödön von Horváth (1901–1938), autre Viennois réfugié d'Allemagne, dont il avait composé la musique. Fait révélateur, l'intrigue met en scène un homme sur un pont entre deux pays, qui cherche vainement à obtenir un passeport de l'un ou de l'autre.

Gál dut renouer les fils de son ancienne vie viennoise, mais sans emploi stable, il dépendait principalement des leçons privées pour vivre. Il dirigeait à l'occasion le nouvel Orchestre de concert de Vienne et reprit la Société des

madrigaux qu'il avait fondée en 1927, ainsi que les concerts de la Société Bach. L'œuvre majeure de cette période est la cantate *De Profundis [Des profondeurs]* (op. 50), sur un cycle de poèmes baroques réunis par lui-même. Cette vaste symphonie vocale en cinq mouvements, pour solistes, chœur, orchestre et orgue, est dédiée « à la mémoire de cette époque, de sa misère et de ses victimes ». Les textes, évoquant la guerre de Trente Ans, reflètent avec une intensité apocalyptique son pressentiment du désastre. Pourtant, cette œuvre écrite sans perspective immédiate d'exécution témoigne de sa foi inébranlable dans la valeur et la vitalité de la tradition musicale où elle s'enracine si fermement. En la composant, il se libéra, en tant que créateur, du traumatisme de 1933. Waldstein (op. cit., p. 62) souligne que chaque mouvement s'achève dans une tonalité majeure, positive et affirmant la vie malgré son désespoir. Selon ses mots :

« Les mouvements de cette cantate ne sont pas les actes d'une pièce qui se suivent et forment un tout par leur succession. Ils sont comme des variations sur un même thème : chacun arrive à la même conclusion, affirmant ce monde et cette vie avec toute leur amertume, réunissant le Créateur et sa créature dans une humble soumission. Les différences ne résident que dans le chemin, la lumière, la couleur, le paysage, les dangers menaçants et leur dépassement. » [Même référence.]

Une autre composition de cette période est *Improvisation, Variations and Finale on a Theme by Mozart [Improvisation, variations et finale sur un thème de Mozart]* (op. 60), pour mandoline et cordes. Gál réalisa aussi divers arrangements, notamment celui de la *G Major Symphony [Symphonie en sol majeur]* de Gluck (1934), et révisa un manuel d'histoire de la musique d'Olga Kurt-Schab en 1935.

Avant même l'annexion de 1938, il devenait de plus en plus évident que les Gál n'avaient aucun avenir en Autriche. Lorsque Hitler envahit le pays et l'« annexa » au Troisième Reich, il fut clair qu'il ne restait que la fuite, d'autant

que la population autrichienne l'accueillait à bras ouverts. Dans les trois jours suivant le passage de la frontière par les troupes allemandes, Hanna quitta l'Autriche pour préparer le départ de Hans et vérifier si la fuite était encore possible. Hans la suivit ; ils gagnèrent Londres avec l'intention d'émigrer en Amérique.

Notes biographiques

Ödön von Horváth

Le dramaturge et romancier autrichien Ödön (Edmund) von Horváth naquit en 1901 à Fiume, aujourd'hui Rijeka, en Croatie, alors partie de l'Empire austro-hongrois. Son père, diplomate, changeait souvent d'affectation : Belgrade, Budapest, Munich, Bratislava, Vienne. Ödön fut donc instruit dans plusieurs langues — « J'avais quatorze ans quand j'ai écrit ma première phrase allemande » — et grandit dans un milieu multiculturel : « Je suis un mélange typiquement vieil-autrichien, hongrois, croate, tchèque, allemand ; je crains que le seul élément que je ne puisse offrir soit le sémitique. » En 1923, sa famille s'installa à Murnau, en Bavière, où il se mit à écrire intensément. L'année suivante, il partit pour Berlin, où naquirent la plupart de ses œuvres, notamment les pièces *Die Bergbahn* [*Le Funiculaire*] (1926), *Zur schönen Aussicht* [*À la belle vue*] (1926), *Sladek, der schwarze Reichswehrmann* [*Sladek, le soldat de la Reichswehr noire*] (1928), *Italienische Nacht* [*Nuit italienne*] (1931), *Kasimir und Karoline* [*Casimir et Caroline*] (1931) et *Geschichten aus dem Wienerwald* [*Légendes de la forêt viennoise*] (1931). À partir de 1929, l'éditeur Ullstein lui versa une rémunération régulière ; en 1931, il reçut le prix Kleist.

L'œuvre de Horváth critique vivement les attitudes de la petite bourgeoisie, dont l'indifférence favorisa l'ascension des nazis. Après l'arrivée d'Hitler au pouvoir en 1933, son hostilité au régime entraîna l'annulation de la création de *Glaube Liebe Hoffnung* [*Foi, amour, espérance*]. La Gestapo

perquisitionna chez ses parents à Murnau et ses livres furent brûlés publiquement. Comme Gál, quoique pour d'autres raisons, il dut donc quitter l'Allemagne en 1933, puis l'Autriche en 1938. En 1933, il retourna en Hongrie pour ne pas perdre sa citoyenneté hongroise. À cette période appartiennent *Die Unbekannte aus der Seine* [L'Inconnue de la Seine] (1933), *Hin und Her* [Aller et retour] (1933) et *Himmelwärts* [Vers le ciel] (1934). Étonnamment, il revint à Berlin en 1934, y resta un an, puis s'installa en 1936 à Henndorf, près de Salzbourg. Il y écrivit *Don Juan kommt aus dem Krieg* [Don Juan revient de la guerre] (1936), *Ein Dorf ohne Männer* [Un village sans hommes] (1936), *Der jüngste Tag* [Le Jour du jugement] (1936), *Figaro läßt sich scheiden* [Figaro divorce] (1936), ainsi que les romans *Jugend ohne Gott* [Jeunesse sans Dieu] (1937) et *Ein Kind unserer Zeit* [Un enfant de notre temps] (1937). Gál collabora avec lui à plusieurs de ces œuvres.

Lors de l'annexion de l'Autriche par les nazis en 1938, Horváth gagna Paris en passant par la Tchécoslovaquie, l'Italie et la Suisse. Surpris par un orage soudain alors qu'il marchait sur les Champs-Élysées, il fut tué par la chute d'une branche.

Ses œuvres, comme celles de Gál, furent interdites pendant la période nazie, mais connurent une renaissance réussie dans les années soixante.

Chapitre 18

L'émigration

Les Gál arrivèrent à Londres en mars 1938 : Hanna d'abord, puis Hans une semaine plus tard. Les enfants les rejoignirent deux mois après. Parmi les sœurs de Gál, Gretl vint également en Angleterre au début de 1938 ; Erna, réfugiée en Norvège, les suivit juste avant l'invasion allemande de ce pays en 1940. La troisième sœur, Edith, et leur mère, Ilka, eurent moins de chance. En 1939, elles quittèrent Vienne pour rejoindre tante Jenny Fleischer à Weimar, mais les conditions y devinrent de plus en plus difficiles. Ilka mourut à l'hôpital en mars 1942 après un grave accident ; Jenny et Edith mirent fin à leurs jours en avril, juste avant leur déportation prévue vers un camp de concentration (en savoir plus...).

Comme tant d'autres réfugiés, les Gál s'installèrent d'abord à Londres, alternant entre des logements sordides et l'accueil d'hôtes généreux, sans perspective initiale de permis de travail. Un ancien élève, informé de leur sort par une émission de radio, les mit en relation avec un aristocrate de quatre-vingt-deux ans qui vivait seul dans sa demeure de campagne — seul, à l'exception de huit domestiques, sept jardiniers et un chauffeur — et ne mangeait que du porridge. Les Gál passèrent un mois en sa compagnie, puis reçurent d'autres invitations d'hôtes bienveillants et attentionnés.

Le contraste avec le monde qu'ils avaient quitté était considérable. Hanna évoqua leurs impressions d'alors :

« Le début du printemps 1938 fut d'une beauté tout à fait extraordinaire. Pendant des semaines, le soleil brilla intensément chaque jour. Les parcs étaient un rêve. Dans les Kensington Gardens tout proches, nous étions fascinés de voir des vieillards en bottes de caoutchouc, aussi bien que des enfants, entrer dans le bassin pour suivre et diriger leurs bateaux miniatures. On marchait et on jouait sur les pelouses, chose strictement interdite dans les parcs du continent.

La grande variété des jardinières fleuries et des arbustes, les parterres de tulipes et d'autres fleurs printanières si bien entretenus, tout cela nous fascinait et nous déconcertait. Dans notre pension respectable, la propriétaire revêtait pour le dîner une affreuse longue robe de soirée, mais toute la maison sentait le mouton jusqu'à en donner presque la nausée. Un jour, Hans se trouvait seul avec une dame assez âgée dans le salon, à écouter les informations de neuf heures, lorsque la femme de chambre l'appela au téléphone. À son retour, le bulletin était terminé, mais la vieille dame se tenait raide comme un piquet au milieu du salon vide pendant l'hymne national. Il n'oublia jamais cette scène. Ni le premier samedi d'avril : après une matinée très fatigante, il dormait profondément sur son lit lorsque Nelly, la femme de chambre, frappa pour lui annoncer la grande nouvelle : "Oxford a gagné." »
[Correspondance privée, 1.4.1988.]

Une rencontre fortuite avec **Sir Donald Tovey**, musicien et musicologue distingué en qui Gál reconnut une âme sœur, lui valut une invitation à Édimbourg, où Tovey occupait la chaire de musique de l'université. Tovey souhaitait l'y faire venir. Aucun poste n'étant alors vacant, il l'engagea provisoirement pour réorganiser et cataloguer la bibliothèque musicale Reid, lui offrant un emploi bienvenu durant l'été et l'automne 1938. Mais Tovey subit peu après une crise cardiaque et mourut avant de pouvoir obtenir le poste d'enseignement espéré. Gál retourna à Londres, où Hanna avait entre-temps reçu l'autorisation de travailler comme orthophoniste. Elle obtint finalement la jouissance d'une maison pendant une année entière, offrant enfin au couple et à leurs deux fils un foyer familial.

Mais peu après, à l'automne 1939, la guerre éclata et Hanna perdit immédiatement son emploi. Ils décidèrent alors de s'installer à Édimbourg : Hanna pouvait y assurer l'intendance de la maison de **Sir Herbert Grierson**, professeur émérite de littérature anglaise, ce qui leur permettait de se loger à peu de frais. Gál se sentait à l'aise dans ce milieu profondément cultivé, où l'on conversait, chantait et jouait de la musique de chambre. Il continua à composer, forma un chœur de madrigaux, fonda un orchestre de réfugiés et donna des concerts. Il noua aussi de nombreuses amitiés durables avec des

personnes intellectuelles et cultivées, pas forcément musiciennes, dont beaucoup, mais pas toutes, étaient réfugiées comme lui. Parmi elles figuraient Max Born, futur prix Nobel de physique, avec qui il jouait de la musique de chambre, la neurologue Käthe Hermann, le biologiste Willy Gross et le dentiste Hugo Schneider.

Notes biographiques

Tante Jenny

Tante Jenny continua à vivre à Weimar sous le nazisme. Bien que juive — elle s'était convertie au christianisme dans sa jeunesse —, son mariage avec l'« Aryen » Friedrich Fleischer la protégea des pires violences du régime jusqu'à la mort de celui-ci en 1937. On a cependant de bonnes raisons de penser que son échec à obtenir un contrat d'enseignement satisfaisant à l'École supérieure de musique d'État, à la fin des années vingt, avait des motifs raciaux. Après la mort de son mari, elle disposait d'une situation financière confortable.

Lorsque sa sœur malade, Ilka Gál, et sa nièce Edith, sœur de Hans, arrivèrent à Weimar, la maison comptait sept personnes : Jenny, Ilka, Edith et quatre vieux domestiques, tous à sa charge. En 1940 et 1941, la Gestapo y installa deux femmes juives âgées, puis le vieux musicien Eduard Rosé, frère d'Arnold, fondateur du célèbre Rosé Quartet, dont il avait lui-même été membre ; tous étaient sans ressources. Une loi de septembre 1939 avait limité l'accès des Juifs à leurs comptes bancaires à 1 700 marks par mois. Lorsque ce plafond fut abaissé à 150 en février 1942 et qu'elle ne fut autorisée à retirer que 500 marks pour toute la moissonnée, la situation devint désespérée, d'autant qu'Ilka subit un grave accident et dut être hospitalisée aux frais de Jenny.

Ilka Gál mourut le 4 mars 1942. Les demandes d'assouplissement des restrictions financières furent rejetées. Le 7 avril, Jenny et Edith s'empoisonnèrent ; Jenny mourut immédiatement, Edith quatre jours plus

tard. Elles échappèrent ainsi à une déportation imminente vers un camp de concentration.

Aussitôt après la mort de Jenny, la Gestapo confisqua la maison et son contenu. Malgré ses quatre-vingt-trois ans, Eduard Rosé fut déporté à Theresienstadt en septembre 1942 ; il y mourut en janvier suivant.

Donald Francis Tovey

Donald Francis Tovey naquit à Eton en 1875 et étudia les lettres classiques à Oxford. Pianiste et compositeur doué, il connut rapidement le succès, jouant à Londres, Berlin et Vienne, et devint un protégé de Joachim. Nommé titulaire de la chaire Reid de musique à l'Université d'Édimbourg en 1914, il y fonda le Reid Orchestra en 1917. Il continua à jouer et à composer dans un style classique, mais reste surtout connu pour ses travaux critiques et analytiques, notamment *Essays in Musical Analysis* [Essais d'analyse musicale] (1935–1945), *Musical Form and Matter* [Forme et matière musicales] (1934), *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* [Guide des sonates pour piano de Beethoven] (1931) et *Beethoven* (1944).

Il fut anobli en 1935 et mourut en 1940.

Sir Herbert Grierson

Sir Herbert Grierson naquit aux Shetland en 1866. En 1894, il fut nommé professeur de littérature anglaise à l'Université d'Aberdeen, premier titulaire de la chaire Regius Chalmers. En 1915, il prit la chaire d'anglais à Édimbourg.

Grierson était l'un des savants les plus distingués de son temps, spécialisé notamment dans la littérature du XVII^e siècle. Son édition très influente de la poésie de Donne contribua largement à la redécouverte de son œuvre ; il édita également les lettres de Sir Walter Scott. Il mourut en 1960.

Chapitre 19

L'internement

Les premières années de guerre furent angoissantes. Sur le continent, la situation militaire se dégradait et la menace d'une invasion se rapprochait. Les autorités prirent des mesures de panique. Hanna dut quitter la zone côtière, dont faisait partie Édimbourg, et Gál fut interné. Les étrangers avaient d'abord été classés en trois groupes : catégorie A, à interner ; B, soumis à des restrictions ; C, exemptés des deux. Mais avec la chute de la France, une population de plus en plus nerveuse et l'exhortation de Churchill à « les coffrer tous », l'internement fut étendu, à la Pentecôte 1940, à la catégorie B et à une grande partie de la catégorie C. Environ 27 000 « étrangers ennemis » furent internés, dont des réfugiés juifs qui, ironie tragique, avaient le plus de raisons de soutenir les Alliés contre l'Allemagne nazie. La politique visait certes à contrôler des ennemis potentiellement dangereux ; mais en frappant non seulement les véritables nazis, mais aussi ceux qui les fuyaient, et en les enfermant indistinctement ensemble, elle constituait non seulement une mesure injustifiée, mais une grave erreur de jugement.

Gál fut arrêté avec les autres réfugiés d'Édimbourg le dimanche de Pentecôte, en mai 1940, et d'abord installé dans un hôpital désaffecté. Après quelques jours pénibles, ils furent transférés au camp de Huyton, près de Liverpool, puis un mois plus tard à Douglas, sur l'île de Man. Parmi eux se trouvaient de nombreux intellectuels éminents ; une « université » du camp s'organisa rapidement, avec conférences, groupes d'étude, etc. Certains internés s'épanouissaient dans cette richesse intellectuelle. Gál trouvait lui aussi ces rencontres stimulantes, mais l'expérience était loin d'être agréable, entre les privations et, surtout, l'impuissance totale face à une bureaucratie bornée et mesquine, apparemment incapable de distinguer les nazis des « réfugiés de l'oppression nazie ». Il était aussi coupé des nouvelles de la

guerre et resta des semaines sans savoir ce qu'était devenu son fils aîné Franz, arrêté en même temps puis aussitôt séparé de lui. Son angoisse tourna à la panique lorsque le *SS Arandora Star*, transportant des réfugiés vers le Canada, fut torpillé en mer d'Irlande : Franz pouvait se trouver à bord. Gál contracta en outre au camp une maladie de peau si grave qu'il dut passer plusieurs semaines à l'infirmerie, avant d'être finalement libéré plus tôt.

Pour la première et unique fois de sa vie, Gál tint durant cette période un journal, intitulé *Music Behind Barbed-Wire: A Diary of Summer 1940* [*Musique derrière les barbelés : journal de l'été 1940*] (voir *Livres et articles*). Il y note avec précision ses observations sur la vie d'interné et ses réactions : l'inconfort, la mesquinerie et l'incompétence des autorités, les angoisses et les frustrations, mais aussi les valeurs humaines qui, malgré toutes les épreuves — et peut-être grâce à elles —, continuaient à s'affirmer. Beaucoup de ses amis d'Édimbourg étaient internés avec lui ; il retrouva aussi de vieux amis et connaissances venus d'autres régions du pays.

D'abord, Gál n'avait aucun goût pour la musique, mais son élan créateur revint peu à peu. À Huyton, il composa sa *Huyton Suite* [*Suite de Huyton*] (op. 92) pour flûte et deux violons, seuls instruments disponibles au camp. La gaieté de l'œuvre témoigne, une fois encore, de sa capacité à puiser dans ses forces intérieures malgré les circonstances. Il écrivit aussi la musique d'une revue du camp, *What a Life!* [*Quelle vie !*]. Les obstacles à sa réalisation et l'exaltation finale de sa mise en scène forment une toile de fond constante, tragicomique, dans une grande partie du journal. Malgré son aversion pour l'internement, il resta un jour supplémentaire après avoir obtenu sa libération afin d'assurer la seconde représentation. Ce fut un succès immense.

À l'automne 1940, grâce aux démarches de responsables politiques libéraux et d'autres personnalités, et à la lumière du naufrage de l'*Arandora Star*, on prit conscience de l'absurdité de la politique d'internement. Gál put rentrer à Édimbourg à la fin de septembre, libre.

Chapitre 20

Édimbourg

Après son internement, Gál revint à Édimbourg, mais sans emploi, logement ni revenu, les perspectives étaient sombres. Une occasion se présenta : le poste vacant de gardien et de responsable de la protection contre l'incendie dans une école de filles évacuée. Fidèle à lui-même, il en profita pour réunir régulièrement des musiciens dans les lieux en un Collegium Musicum. Chaque fois, ils répétaient puis jouaient un programme pour leurs familles. Les participants se souviennent encore des magnifiques sandwiches préparés par Hanna, malgré le rationnement de guerre.

Les épreuves n'étaient pourtant pas terminées : leur fils cadet Peter, manifestement incapable de supporter les tensions de la situation, mit fin à ses jours. La naissance de leur fille Eva, en 1944, peut être vue comme une volonté de surmonter cette tragédie dévastatrice.

La fin de la guerre apporta une nette amélioration. Le nouveau professeur de musique de l'Université d'Édimbourg, Sydney Newman, obtint d'abord pour Gál un poste permanent d'enseignant à la faculté de musique, lui assurant sécurité financière et centre d'activité. Ironie du sort, l'Académie de Vienne lui proposa peu après un poste elle aussi ; mais, après tant de bouleversements, il ne pouvait supporter un nouveau déracinement, d'autant qu'il avait maintenant passé la cinquantaine. Il resta actif à l'université bien au-delà de l'âge de la retraite et vécut à Édimbourg jusqu'à la fin. Compositeur, interprète, chercheur et professeur, il devint une personnalité connue de la vie musicale de la ville.

Gál participa aussi, avec Rudolf Bing, Viennois lui aussi, alors directeur du festival de Glyndebourne et futur directeur du Metropolitan Opera de New York, aux discussions sur la création d'un festival à Édimbourg. Il était

sceptique : comment Édimbourg, encore quelque peu provinciale sur le plan culturel, pourrait-elle rivaliser avec Salzbourg ? Bing mena pourtant le projet à bien avec la fondation, en 1947, du Festival international d'Édimbourg, devenu l'un des grands événements culturels mondiaux. Gál y fut étroitement associé pendant de nombreuses années. En septembre 1952, il participa notamment à une mémorable exécution des *Three Vocal Quartets* [Trois quatuors vocaux] (op. 64) et des *Liebeslieder-Walzer* [Valses d'amour] (op. 52) de Brahms, ainsi que de la *Fantasy* [Fantaisie] en fa mineur de Schubert, avec Clifford Curzon, Irmgard Seefried, Kathleen Ferrier, Horst Günter et Julius Patzak.

Les racines musicales de Gál restaient profondément ancrées dans la tradition austro-allemande, et il ne fit jamais partie de l'establishment culturel de sa patrie d'adoption. Dès 1948, il retourna à Vienne pour participer à une exécution. La même année, il revint en Allemagne pour la création de *De Profundis* [Des profondeurs], puis en 1956 pour celle de *Lebenskreise* [Cycles de la vie], commande du chœur de Mayence pour son 125e anniversaire. En 1958, il reçut le prix d'État autrichien, dont le montant permit à la famille de passer ses premières vacances en Autriche depuis la guerre. Il reçut aussi des doctorats honoris causa des universités d'Édimbourg (1948) et de Mayence (1977), l'Ordre de l'Empire britannique (1964) et la grande distinction de la République d'Autriche « Literis et Artibus » (1981).

Chapitre 21

Les œuvres des années de guerre

Après la guerre, Gál put tenter de renouer les liens rompus par quinze années d'interdiction et d'exil. Mais les temps avaient changé : les valeurs incarnées par sa musique avaient beaucoup perdu de leur prestige, non auprès du public, mais auprès de ceux qui orientaient le goût et la mode. En Angleterre, où il était presque inconnu avant 1938, il devait de toute façon tout recommencer pour trouver une place sur un sol étranger. Il continua pourtant à composer sans se laisser décourager, indépendamment de toute reconnaissance extérieure. En Allemagne et en Autriche, où sa réputation avait en partie survécu à la guerre, sa musique put de nouveau être jouée, mais à une échelle bien plus limitée. Sa cantate *De Profundis [Des profondeurs]* (op. 50), dédiée « à la mémoire de cette époque, de son agonie et de ses victimes », écrite à Vienne avant la guerre et créée par Otto Schmidtgen à Wiesbaden en 1948, y produisit un effet particulièrement profond. Les œuvres des années de guerre pouvaient enfin être créées, beaucoup en Allemagne sous la direction de Schmidtgen. Parmi les pièces orchestrales figurent la *Pickwickian Overture [Ouverture pickwickienne]* (op. 45), *Lilliburlero* (op. 48), sous-titré « Improvisations sur une mélodie martiale », qui prend pour thème l'air irlandais utilisé dans les émissions radiophoniques de guerre, le *Cello Concerto [Concerto pour violoncelle]* (op. 67) et la *Second Symphony [Deuxième Symphonie]* (op. 53), créée par Schmidtgen à Wiesbaden en 1948.

De nombreuses œuvres publiées bien plus tard remontent elles aussi à ces années de guerre : le *Violin Concertino [Concertino pour violon]* (op. 52), la *Viola Sonata [Sonate pour alto]* (op. 101), la *Sonata for Two*

Violins and Piano [Sonate pour deux violons et piano] (op. 96), et le *Trio for Oboe, Violin and Viola [Trio pour hautbois, violon et alto]* (op. 94), conçu pour accompagner la *Huyton Suite [Suite de Huyton]*. Le complet désordre chronologique des numéros d'opus porte clairement la trace des bouleversements dus aux persécutions nazies, à la guerre et à l'exil.

Chapitre 22

Les nouvelles œuvres

À la fin des années quarante et dans les années cinquante suivirent de nombreuses œuvres nouvelles, dont la *Third Symphony [Troisième Symphonie]* (op. 62), les suites orchestrales *Kaledonische Suite [Suite calédonienne]* (op. 54), *Mäander [Méandres]* (op. 69) et *Idyllikon [Idylles]* (op. 79), le *Piano Concerto [Concerto pour piano]* (op. 57), et la cantate *Lebenskreise [Cycles de la vie]* (op. 70), dédiée « à la Liedertafel de Mayence à l'occasion de ses 125 ans et à son chef Otto Schmidtgen ». Fondée sur des poèmes de Goethe et de Hölderlin, elle constitue un contrepoids positif à *De Profundis [Des profondeurs]*. Gál en disait :

« La vie avance par phases, où l'on reconnaît un changement continu et un développement incessant. Ces phases sont réparties en six épisodes, chacun abordant un aspect de la vie et un point de vue particuliers. La structure est symphonique dans la mesure où chacune des six parties est développée indépendamment, comme un mouvement de symphonie, et où les mouvements entretiennent entre eux des rapports correspondant au principe cyclique de la symphonie. » [Cité par Waldstein, op. cit., p. 93]

Lui-même considérait ces deux cantates comme le cœur de son œuvre.

Si tant de pièces orchestrales virent alors le jour, c'est certainement en partie grâce aux possibilités réelles d'exécution, non seulement en Angleterre, mais aussi en Allemagne et en Autriche. En Angleterre, l'impulsion vint surtout de son ancien élève Rudolf Schwarz, chef de l'Orchestre symphonique de Bournemouth et, soit dit en passant, seul chef à avoir dirigé les quatre symphonies du vivant du compositeur ; Kenneth Woods les a toutes dirigées

depuis. Ce fut une période heureuse pour Gál, interrompue brutalement par la mort prématurée d’Otto Schmidtgen en 1964. Comme toujours, à côté des grandes œuvres orchestrales, il écrivit une série d’œuvres vocales, pianistiques et de chambre. Parmi les œuvres chorales figurent *Four Part-Songs [Quatre chants polyphoniques]* (op. 61), *Two Songs for 4-Part Male-Voice Choir [Deux chants pour chœur d’hommes à quatre voix]* (op. 63), *Satirikon [Satires]* (op. 72), *Jugendlieder [Chants de jeunesse]* (op. 75), *A Clarion Call [Un appel de clairon]* (op. 76), *Of a Summer Day [D’un jour d’été]* (op. 77) ; parmi les œuvres pour piano, *Two Sonatinas [Deux sonatines]* (op. 58) et *Drei Marionetten [Trois marionnettes]* (op. 74) ; enfin, le *Clarinet Trio [Trio avec clarinette]* (op. 97) et la *Cello Sonata [Sonate pour violoncelle]* (op. 89).

Chapitre 23

Œuvres tardives

Après les années cinquante, Gál écrivit moins de grandes œuvres orchestrales. Dans les années soixante, il composa deux *Sinfoniettas* pour orchestre de mandolines (op. 81, op. 86) à l'intention de son ami viennois Vinzenz Hladky, qui dirigeait un tel ensemble à l'Académie de Vienne. Il avait déjà écrit pour ses mandolines *Improvisation, Variations and Finale on a Theme by Mozart* [*Improvisation, variations et finale sur un thème de Mozart*] et le *Capriccio for Mandolin Orchestra* [*Capriccio pour orchestre de mandolines*]. Il écrivit aussi le *Cello Concertino* [*Concertino pour violoncelle*] (op. 87). Dans les années soixante-dix parurent la suite orchestrale *Triptych* [*Triptyque*] (op. 100) et sa quatrième symphonie, *Sinfonia Concertante* [*Symphonie concertante*] pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et orchestre (op. 105). Ses vingt-cinq dernières années se caractérisent cependant surtout par une concentration sur la musique de chambre, pour des instruments et formations très variés : le *Concertino for Treble Recorder/Flute and String Quartet* [*Concertino pour flûte à bec alto ou flûte traversière et quatuor à cordes*] (op. 82), les sonates pour clarinette (op. 84) et hautbois (op. 85), les troisième et quatrième *String Quartets* [*Quatuors à cordes*] (op. 95 et op. 99), trois *Duos* (op. 90, n° 1, op. 90, n° 2, op. 90, n° 3), des *Trios* (op. 88 et op. 104), le *String Quintet* [*Quintette à cordes*] (op. 106) et le *Clarinet Quintet* [*Quintette avec clarinette*] (op. 107). Ces deux derniers datent de 1977, alors qu'il avait déjà quatre-vingt-sept ans.

Il reste à évoquer la grande œuvre pour piano de Gál, les *Twenty-Four Preludes* [*Vingt-quatre préludes*] (op. 83). Ils naquirent d'un séjour de deux semaines à l'hôpital en 1960, durant lequel il écrivit un prélude par jour, « pour ne pas perdre la main », disait-il en plaisantant.

« Ce qui avait commencé dans des circonstances si inhabituelles fut poursuivi, développé et révisé au cours des mois suivants. Plusieurs pièces furent remplacées, si bien que peu des “pièces d’hôpital” subsistent dans la version définitive. Après avoir achevé l’ensemble, le compositeur déclara que si Bach avait écrit en son temps le Wohltemperierte Klavier [Clavier bien tempéré] pour montrer qu’on pouvait composer dans toutes les tonalités — ce qui n’allait nullement de soi alors —, il était temps de montrer qu’on pouvait encore le faire aujourd’hui. » [Otto Schmidtgen : Hans Gál’s neues Klavierwerk [La nouvelle œuvre pour piano de Hans Gál], *Das Podium*, nos 1/2, 1961. Bulletin mensuel de la Mainzer Liedertafel et du Damengesangsverein, Mayence.]

Gál disait lui-même de l’œuvre :

« Les Préludes étaient un cadeau d’anniversaire que je me faisais à moi-même. Ce sont des études de sonorité pianistique, de technique du piano et de forme miniature concentrée. Chacun de ces trois éléments constitue pour moi un domaine de possibilités inépuisables. En les écrivant, j’avais le sentiment que j’aurais pu en composer vingt-quatre autres sans me répéter, tant est incroyable la variété de ce qui peut se passer entre les touches noires et blanches. Tous les Préludes sont aussi concis que possible afin de donner à une pensée une forme précise. » [Cité par Waldstein, op. cit., p. 38]

Autre cadeau d’anniversaire, cette fois pour ses *quatre-vingt-dix ans*, les *Twenty-Four Fugues [Vingt-quatre fugues]* pour piano (op. 108) furent même jouées plusieurs fois en public par Gál, en Grande-Bretagne et en Allemagne. En 1982, il écrivit deux œuvres pour violoncelle seul (op. 109a et op. 109b) ; l’année suivante parurent les *Four Bagatelles [Quatre bagatelles]* et une *Sonatina [Sonatine]* pour flûte à bec (op. 110a et b), alors qu’il affirmait depuis des années que son « atelier était fermé ». Sa prédilection tardive pour la musique de chambre reflète sans doute la

situation plus personnelle et intérieure d'un compositeur vivant loin de la vie publique et de plus en plus isolé. Il est certainement significatif que ses toutes dernières œuvres soient pour instruments seuls. Mais il faut aussi compter avec une expérience et une maîtrise toujours croissantes. À propos de son *Duo for Bassoon and Cello* [*Duo pour basson et violoncelle*] (op. 90, n° 1), il disait : « J'ai eu quarante ans avant d'apprendre à écrire à trois voix, et soixante avant d'apprendre à écrire à deux. » [Cité par Waldstein, op. cit., p. 38.]

Chapitre 24

Recherches et écrits

Gál était — et reste probablement aujourd’hui — mieux connu comme chercheur et écrivain que par sa musique. Au fil des années, ses livres lui valurent une large reconnaissance et un grand succès. Tous présentent un trait qui fait une part essentielle de leur attrait et de leur valeur : ils naissent d’une fréquentation de toute une vie de la musique des grands compositeurs, d’une connaissance profonde de leurs œuvres, mais aussi du regard personnel de quelqu’un qui connaît de l’intérieur les secrets du processus créateur. Ses écrits ne se bornent donc pas à exposer les « faits » ou les circonstances extérieures : ils vont sous la surface, souvent de façon peu conventionnelle.

Son premier livre d’après-guerre, *The Golden Age of Vienna [L’Âge d’or de Vienne]* (1948), peut sans doute être considéré comme un hommage à son pays natal — il est dédié « À mes amis autrichiens du monde entier ». Destiné au grand public plutôt qu’aux spécialistes, il replace pourtant, comme souvent chez lui, la musique et les musiciens de Vienne, de Gluck à Schubert, dans un vaste contexte historique et culturel, et propose des vues pénétrantes et originales sur la vie et l’œuvre des compositeurs.

Au début des années soixante, Gál consacra des monographies à Brahms (1961) et à Wagner (1963). Loin de pesants volumes d’érudition — il détestait les recherches en bibliothèque où l’on « avale de la poussière » —, ces livres procèdent d’une connaissance intime des œuvres. Ami et proche collaborateur de Mandyczewski, coéditeur de l’intégrale de Brahms, Gál entretenait avec ce dernier une affinité profonde qui lui permettait de pénétrer sa musique comme sa personnalité. Avec Wagner, il chercha une voie médiane entre la grandeur de la musique et la monstruosité de l’idéologie. La grande valeur de ces deux livres tient au regard du musicien

praticien, plutôt que du seul savant. Dans les années soixante-dix suivirent deux autres monographies, sur Schubert (1970) et Verdi (1975). La première est imprégnée d'un profond amour pour Schubert ; dans la seconde, l'expérience de Gál comme compositeur d'opéra reconnu contribue sans doute à sa compréhension des aspects dramatiques et littéraires aussi bien que musicaux de Verdi.

Outre ces monographies, Gál publia *The Musician's World: Great Composers in their Letters [Le Monde du musicien : les grands compositeurs à travers leurs lettres]* (1965), un autre recueil de lettres de Brahms (1979) et un guide des œuvres orchestrales de Schumann (1979).

Chapitre 25

La musique de Gál

La musique de Gál se distingue par une remarquable constance et par l'originalité de son style. Profondément enraciné dans la tradition musicale austro-allemande, il avait pourtant trouvé dès le début de la vingtaine son propre langage musical, auquel il resta fidèle tout en demeurant ouvert à de nouvelles formes et combinaisons. Il se tint toujours à l'écart des modes et des mouvements de sa génération comme des suivantes. La liste de ses œuvres publiées est longue et comprend des compositions de tous genres. Toutes se caractérisent cependant par une clarté et une précision qui découlent de sa maîtrise absolue du matériau. Sa musique associe une structure polyphonique à une mélodie fluide, un lyrisme libre et expressif à une retenue dans l'émotion. Souvent complexe, elle n'est jamais obscure ; fréquemment spirituelle, jamais triviale ; constamment optimiste, jamais superficielle.

Son style personnel ne peut être rattaché à une seule « influence » précise. On peut néanmoins discerner certaines affinités : les premiers classiques, dont la clarté, le relief des formes et l'humour enjoué constituent des éléments fondamentaux chez Gál ; Brahms, dont le romantisme lyrique mais contenu lui est tout aussi essentiel ; les harmonies chromatiques et la tonalité élargie des premiers modernes, avant le sérialisme ; un amour de la mélodie qui rappelle Schubert ; enfin le contrepoint, partie intégrante de son style dès ses débuts, devenu pour lui une seconde nature grâce à son intérêt de toute une vie pour J. S. Bach.

Au gré des changements capricieux de la mode musicale, en particulier dans l'après-guerre, le langage de Gál a souvent été mal compris, voire rejeté comme conservateur et comme un retour à une époque révolue. Sa longévité

a peut-être renforcé cette impression : on attendait d'un compositeur vivant qu'il soit « moderne ». C'est pourtant méjuger ses œuvres. Certes, il est resté fidèle aux valeurs musicales qui fondent les grands classiques, à une époque où elles étaient passées de mode, du moins dans certains milieux. Mais ses œuvres témoignent amplement des possibilités de développement novateur de la tradition dans laquelle il s'inscrivait, ainsi que de sa capacité à y apposer sa propre marque, en élaborant un style et un caractère musical clairement reconnaissables.

Chapitre 26

Épilogue

Hans Gál mourut d'un cancer le 3 octobre 1987, à quatre-vingt-dix-sept ans. Hanna évoqua ses derniers jours :

« Il ne souffrait toujours pas, ce dont je serai éternellement reconnaissante, mais il ne pouvait plus manger et s'affaiblissait de jour en jour. Pourtant, chaque jour, tout habillé, il descendait par le monte-escalier et restait dans sa chambre jusqu'à l'heure du coucher, lisant, écoutant de la musique... Contre l'avis bien intentionné du médecin, j'avais décidé de le garder chez nous le plus longtemps possible. Avec ses livres, sa musique, sa radio, il pouvait y mener une vie presque normale, même si le manque de nourriture l'affaiblissait toujours davantage. Ce ne fut que cinq jours avant la fin qu'il entra dans un établissement de soins palliatifs remarquablement tenu. Il y avait sa propre chambre, je pouvais rester auprès de lui aussi longtemps que je le souhaitais et, lorsque les douleurs redoutées apparurent deux jours avant la fin, on put le soulager. »
[Correspondance personnelle.]

Durant la dernière année de sa vie, il put constater des signes tangibles d'une reconnaissance accrue de sa musique, dont le premier enregistrement radiophonique britannique de *De Profundis [Des profondeurs]* et de l'intégrale de ses quatuors à cordes. Il ne vit pas la première exécution viennoise de *De Profundis [Des profondeurs]*, donnée en mars 1988 pour le cinquantenaire de l'annexion de l'Autriche.

Son épouse Hanna, à ses côtés pendant soixante-cinq ans, sans qui il n'aurait certainement vécu ni aussi longtemps ni aussi créativement, s'éteignit paisiblement en décembre 1989. Elle ne put donc assister ni à la création de

Die Beiden Klaas [Les Deux Klaas] (également intitulé Rich Claus, Poor Claus [Claus le riche, Claus le pauvre], op. 42) pour le centenaire de sa naissance, ni à la première reprise d'après-guerre de *Die Heilige Ente [Le Canard sacré]* par le Deutsche Oper de Berlin, dans la série *Forgotten Contemporaries: Opera at the Piano* [Contemporains oubliés : l'opéra au piano].

Au-delà des changements de mode, les événements politiques qui jalonnèrent la longue vie de Gál pesèrent lourd sur ses œuvres. Beaucoup furent épuisées et introuvables, et les exécutions bien trop rares. Mais les dernières années ont vu un renouveau et un intérêt accru. Des œuvres épuisées sont remises en circulation, tandis qu'exécutions et enregistrements se succèdent régulièrement. Espérons qu'une nouvelle génération pourra ainsi revivre et faire revivre la musique de Hans Gál.

Pour aller plus loin

[Chronologie de la vie de Gál](#)

[Arbre généalogique](#)

[Carnet de croquis](#)