

Königskinder, l'autre chef-d'œuvre de Humperdinck

Marc-André Roberge

L'histoire de l'opéra allemand après Wagner est un sujet sur lequel la musicologie moderne s'est encore très peu arrêtée, préférant expliquer son évolution en se basant à peu près uniquement sur les œuvres les plus connues et en se limitant pour les autres aux opinions exprimées par des contemporains des compositeurs visés ou encore à un bref examen des partitions, ce au-delà de quoi il est malheureusement difficile d'aller étant donné que la plupart des œuvres ont complètement disparu du répertoire. On s'entend toutefois pour dire que la réforme effectuée par Wagner à partir de 1850 a incité maints compositeurs — et ce, surtout vers la fin du siècle — à l'imiter plus ou moins servilement. Il importe cependant de dire, à la décharge de ces compositeurs, que les innovations de Wagner ne pouvaient faire autrement que de créer un nouveau style de composition ; c'est l'application plus ou moins originale des techniques wagnériennes qui permet de placer un compositeur avant un autre. Parmi les nombreuses œuvres modelées sur les drames musicaux de Wagner, on ne mentionnera ici que la tétralogie *Die homerische Welt* (1896-1903) d'August Bungert (1845-1915), probablement l'exemple le plus audacieux.

Il était nécessaire, pour que puisse être rétabli l'équilibre rompu par les nombreux opéras d'inspiration wagnérienne accusée, qu'apparaissent des œuvres capables de former un contraste. Elles peuvent être groupées en trois catégories : opéra comique, *Volksooper* (opéra populaire) et *Märchenoper* (opéra basé sur un

conte de fées). Dans la première, on peut retenir *Die Abreise* (1898) du pianiste compositeur Eugen d'Albert (1864-1932), dont *Tiefeland* (1903) allait devenir l'opéra du XX^e siècle le plus joué sur les scènes allemandes pendant une trentaine d'années¹, et, dans la seconde, *Der Evangelimann* (1898) de Wilhelm Kienzl (1857-1941). L'exemple le plus célèbre de la troisième catégorie est sans aucun doute *Hänsel und Gretel* (1893) d'Engelbert Humperdinck (1854-1921), œuvre pour laquelle on a accueilli le compositeur comme une sorte de messie. Parmi les autres opéras de Humperdinck, seul *Königskinder* (1910) a tenu la scène d'une façon régulière pendant longtemps pour être ensuite oublié. Il s'agit là de l'une des nombreuses injustices de l'histoire de la musique, car cet opéra est d'une qualité égale sinon supérieure au précédent. Il semble donc à propos de mieux le faire connaître afin qu'il puisse un jour prendre dans le répertoire la place qui lui revient².



Tout comme *Hänsel und Gretel*, qui a d'abord existé sous la forme d'une mise en musique de certains extraits d'une pièce écrite par la sœur de Humperdinck, Adelheid Wette, et destinée à être jouée par les enfants de celle-ci pour ensuite devenir un véritable opéra, *Königskinder* (Les Enfants royaux) a été initialement conçu comme un mélodrame, c'est-à-dire une présentation scénique située à mi-chemin entre le théâtre et l'opéra et qui consiste en un texte parlé soutenu par un accompagnement. L'histoire de la composition de l'œuvre commence à

la fin de 1894, au moment où Heinrich Porges (1837-1900), un ami de Humperdinck, demande à celui-ci d'écrire une musique de scène pour une pièce de sa fille, Elsa Bernstein-Porges (1866-1949), plus connue sous le pseudonyme d'Ernst Rosmer. L'auteur lui ayant refusé la permission d'utiliser son texte comme libretto pour un opéra, Humperdinck choisit de le traiter sous forme de mélodrame. Il compose donc les introductions aux trois actes, met en musique les passages qui, dans le texte, sont réellement destinés à être chantés, mais utilise pour d'autres un nouveau style intermédiaire entre le chant et la parole qu'on appellera *Sprechstimme* à partir de Schönberg³ ; le simple dialogue parlé, enfin, est retenu pour la majeure partie de la pièce⁴. Ce n'est qu'en 1907 que Humperdinck put, l'auteur ayant levé son objection, remanier le mélodrame en opéra⁵.

L'œuvre, dans sa version initiale, a été créée à Munich le 23 janvier 1897. Bien qu'elle ait été accueillie avec enthousiasme, elle n'a pas réussi à se maintenir au répertoire⁶. Elle a cependant donné lieu à une controverse dans certains périodiques musicaux sur les mérites du mélodrame et a en outre mené à la publication d'études sur le sujet⁷. La version remaniée, par contre, a obtenu lors de sa création au Metropolitan Opera de New York le 28 décembre 1910 un accueil triomphal. La première allemande, donnée à Berlin le 14 janvier 1911, a été reçue avec plus de réserve par la critique. Malgré tout, et contrairement au Metropolitan où elle n'a été jouée que trente fois en quatre saisons con-

sécutives, l'œuvre figurait encore, plus de quinze ans après sa création, au treizième rang dans la liste des œuvres du XX^e siècle les plus jouées sur les scènes allemandes⁸. Les nombreuses transcriptions — pour piano à quatre mains, pour violon (ou flûte, ou encore harmonium) et piano, pour orchestre de cavalerie, d'infanterie ou de salon — qui ont été publiées de certains extraits témoignent d'ailleurs de sa popularité.

Königskinder, comme plusieurs autres opéras de valeur, n'a malheureusement pas été repris d'une façon régulière après 1945. Il ne semble d'ailleurs y avoir eu depuis ce temps que quatre productions. Cependant, grâce à l'enregistrement complet — le premier jamais réalisé — mis sur le marché en 1977, il est maintenant possible de comprendre pourquoi l'œuvre a déjà été très appréciée et pourrait l'être encore⁹. Étant donné que le livret accompagnant l'enregistrement ne contient qu'un essai d'introduction et le texte mais aucun résumé de l'intrigue, il convient d'en présenter un au lecteur.

Le premier acte se déroule dans une clairière du Hellawald, près de la hutte d'une sorcière qui garde sous l'emprise d'un sort la Gardeuse d'oies (*Gänsemagd*)¹⁰. Alors que celle-ci se mire dans une fontaine, arrive le Fils du roi (*Königssohn*) qui, fatigué de la vie de château, s'est enfui du palais. Ils s'éprennent bientôt l'un de l'autre et décident de partir ensemble. Au moment où il s'apprêtent à entrer dans la forêt, cependant, le maléfice jeté sur la Gardeuse d'oies l'empêche d'avancer. Le Fils du roi, interprétant cela comme un refus de le suivre, la quitte en lui disant qu'elle ne le reverra que le jour où une étoile ira se loger à l'intérieur de son lys.

La voix du Vielleux (*Spielmann*) se fait alors entendre de la forêt. Il est accompagné du Bûcheron (*Holz hacker*) et du Marchand de balais (*Besenbinder*). Tous trois ont été délégués en ambassade auprès de la Sorcière (*Hexe*) par les citoyens de Hellabrun qui, voulant mettre fin à la trop grande liberté qui règne depuis la mort de leur roi, sont à la recherche d'un successeur. Elle leur répond que quiconque franchira les portes de la ville sur le coup de midi sera l'élu. Le Vielleux, ayant aperçu la Gardeuse d'oies dans la hutte, décide de rester et renvoie les deux autres se partager la récompense promise. Elle lui fait part de sa rencontre avec le Fils du roi et annonce au Vielleux qu'elle veut partir avec lui à sa recherche. Il lui demande alors de rompre elle-même le charme qui la retient. Élevant vers le ciel la couronne que lui avait laissée le Fils du roi, elle implore l'esprit de ses parents. La condition exprimée plus tôt par celui-ci se réalise alors et, libérée du sort, elle s'enfuit, suivie de ses oies, avec le Vielleux.

Le deuxième acte a lieu sur la place publique de Hellabrun, où tous se préparent à accueillir le nouveau souverain. Le Fils du roi arrive à l'auberge, où la Vachère (*Stallmagd*) et la Fille de l'hôte (*Wirtstochter*) se querellent. Après le départ de la première, la seconde tente, mais en vain, de s'attirer les faveurs du Fils du roi, dont les pensées sont plutôt tournées vers la Gardeuse d'oies. Resté seul sur la scène, celui-ci songe un instant à retourner parmi les siens, mais il se ravise et décide de se préparer à sa carrière royale en apprenant lui-même à servir, ce sur quoi il se fait engager comme porcher par l'Hôte (*Wirt*). Plus tard, lorsque retentit le douzième coup de midi, les portes s'ouvrent, et la Gardeuse d'oies, entourée de son cortège d'oies et suivie du Vielleux, fait son entrée. Le Fils du roi se précipite alors à ses pieds et reconnaît en elle sa reine. Le peuple éclate de rire et

chasse les deux enfants à coups de bâton et de pierre.

Le troisième et dernier acte se déroule, comme le premier, près de la hutte de la Sorcière. L'été a fait place à l'hiver, et la hutte a été gravement endommagée. Le Vielleux, après avoir été libéré de prison, s'y est établi pour attendre la mort. Le Bûcheron, le Marchand de balais et les enfants de Hellabrun viennent lui demander de revenir égayer la ville avec sa musique. Celui-ci refuse mais accepte cependant de partir avec les enfants à la recherche du couple royal.

Pendant ce temps, le Fils du roi et la Gardeuse d'oies, qui ont erré longtemps dans les bois, arrivent dans la clairière. Ils frappent à la porte de la hutte pour mendier de la nourriture, ce que leur refuse le Bûcheron qui, avec son compagnon, s'était abrité à l'intérieur. Constatant la faiblesse croissante de la Gardeuse d'oies, le Fils du roi tente à nouveau sa chance en offrant aux occupants sa couronne en échange. Ceux-ci lui donnent alors un pain qu'ils trouvent dans un coffre. Les enfants se le partagent donc, ignorant qu'il s'agit d'un pain empoisonné qu'avait préparé la Gardeuse d'oies au premier acte sous les ordres de la Sorcière. Le vœu qu'elle avait prononcé avant de le lui remettre (« Qui s'en nourrit verra s'accomplir les merveilles dont il rêve. ») se réalise cependant et le couple royal s'éteint tranquillement en rêvant de bonheur.

À son retour, le Vielleux découvre le couple royal enlacé sur le sol, couvert de neige. Les enfants de Hellabrun arrivent et déposent les corps sur une civière qu'apportent le Bûcheron et le Marchand de balais. Le cortège se dirige vers la montagne au moment où le rideau tombe.

La parenté stylistique avec les œuvres de Wagner — et particulièrement avec ce chef-d'œuvre absolu de l'histoire de l'opéra qu'est *Die Meistersinger von Nürnberg* — est l'un des éléments qui ont assuré à *Königskinder*, comme à *Hänsel und Gretel*, la faveur du public allemand, qui y retrouvait non seulement certains personnages traditionnels de ses contes de fées mais aussi ce qui, chez Wagner, est le plus accessible, tant en ce qui concerne le sujet que le vocabulaire musical. Il est cependant important de retenir que Humperdinck a su ramener les moyens techniques wagnériens à une échelle plus modeste, plus appropriée au monde des contes de fées. Bien que plusieurs auteurs aient signalé que le style musical de Humperdinck est encore trop complexe pour le sujet traité, il reste que la compétence technique du compositeur se situe à un niveau tellement élevé que les critiques de ce genre perdent leur pertinence vis-à-vis de la réalisation d'ensemble.

Königskinder, encore plus que son célèbre prédécesseur, est l'un des meilleurs exemples de la grande technique compositionnelle qui a toujours caractérisé la musique allemande et que Wagner a su faire progresser de plusieurs crans. À ce titre, il constitue, avec *Salome* (1905) et *Elektra* (1909) de Richard Strauss (1864-1949), l'un des meilleurs opéras écrits entre *Parsifal* (1882) et *Der Rosenkavalier* (1911), et c'est comme tel qu'il devrait être reconnu, non seulement par les spécialistes mais aussi par les amateurs d'opéra, pour la plupart desquels cette période de 30 ans ne comprend guère plus que les trois plus célèbres ouvrages de Puccini.

Comme c'est le cas chez Wagner, la texture musicale est construite à partir d'un certain nombre de leitmotive qui, en plus de servir à identifier des personnages, des objets, des événements,

des émotions ou encore des concepts, donnent à l'œuvre unité et logique et permettent à l'auditeur de se sentir constamment en terrain connu malgré les transformations qu'ils peuvent subir pour répondre aux besoins d'une situation particulière¹¹. Parmi les nombreux exemples d'utilisation compétente de cette technique, on retiendra la superposition du motif de la Gardeuse d'oies à celui de sa beauté (qui en est l'inversion), que le compositeur fait entendre au moment où, au premier acte, la jeune fille se mire dans la fontaine (« Ei, bin ich schön! »)¹².

Parmi les compositeurs allemands de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, Humperdinck est sûrement l'un de ceux chez qui le sens de la mélodie est le plus poussé. Comme Wagner, il utilise un style arioso, c'est-à-dire situé à mi-chemin entre le récitatif et le chant, mais tendant plus vers ce dernier, comme c'est le cas dans *Die Meistersinger*. L'œuvre abonde en passages dont les lignes vocales, toutes proportions gardées, ne souffriraient pas d'être mises en parallèle avec celles de Wagner et de Strauss. C'est le cas de la déclaration d'amour que se font les protagonistes au premier acte (« Willst du mein Maienbuhle sein »). Il est surprenant de constater à quel point l'œuvre est négligée compte tenu du fait que les rôles du Fils du roi (ténor), de la Gardeuse d'oies (soprano) et du Vieilleux (baryton) sont probablement au nombre des plus beaux et des plus satisfaisants du répertoire de l'époque.

La beauté de l'écriture mélodique de *Königskinder* se trouve rehaussée par un bain à peu près ininterrompu de la plus pure euphonie, résultat non seulement de sa fusion intime avec une écriture harmonique très soignée mais aussi d'une orchestration hautement compétente, qui fait preuve d'une maîtrise beaucoup plus grande que celle de *Hänsel und*

Gretel. Une des caractéristiques les plus intéressantes de l'orchestration de Humperdinck — qui utilise les bois et les cuivres dans les mêmes proportions que Strauss dans *Tod und Verklärung*, op. 24 (1889) — consiste dans l'important rôle mélodique confié au cor, non pas en ce sens que celui-ci est traité comme un soliste mais qu'il doit jouer des lignes assez longues, qui ressortent de la texture contrapuntique. Cette façon de traiter les cuivres en leur donnant plus d'individualité est d'ailleurs l'un des éléments qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ont permis à l'orchestration de devenir moins purement fonctionnelle et plus expressive, ouvrant ainsi la voie à l'orchestration virtuose de compositeurs comme Wagner, Mahler et Strauss.

Compte tenu du grave état de stagnation dans lequel se trouve de nos jours le répertoire de la plupart des établissements d'opéra, qui, pour assurer leur survie, doivent souvent faire une place peut-être trop généreuse à de nombreuses œuvres qui seraient à l'agonie ou même mortes si ce n'était de quelques airs célèbres qui permettent à certaines vedettes d'entretenir leur carrière, il est difficile de comprendre pourquoi il faudrait se priver plus longtemps d'une œuvre de la qualité de *Königskinder*. Il serait nécessaire, pour que l'œuvre puisse reprendre dans le répertoire une place comparable à celle qu'elle occupait dans les années 20, que disparaisse tout d'abord le préjugé voulant que Humperdinck n'ait pu se surpasser après *Hänsel und Gretel* et qui en fait un compositeur associé à une seule œuvre comme c'est le cas pour les veristes italiens. Il serait ensuite indispensable qu'un plus grand nombre d'amateurs et surtout d'interprètes en apprennent l'existence — car il semble qu'il ne faille pas considérer la chose comme acquise — et aient

la curiosité de l'écouter. Si un besoin est ainsi créé, il sera facile d'y répondre et de réparer l'une des nombreuses injustices de l'histoire de la musique.

Notes

(1) Voir à ce sujet mon article « Le répertoire d'opéras du XX^e siècle des scènes de langue allemande entre 1925 et 1930 : étude statistique » (à paraître dans la *Revue de musique des universités canadiennes*, 5 [1984]).

(2) Pour un résumé plus complet de la période, voir Donald Jay Grout, *A Short History of Opera*, 2^e éd. (New York : Columbia University Press, 1965), pp. 446-53 ; et Edgar Istel, « German Opera since Richard Wagner », *The Musical Quarterly*, I, 2 (avril 1915), pp. 260-90.

(3) Schönberg, dans sa première œuvre faisant appel à ce type d'émission vocale, les *Gurrelieder* (1900-1901), utilise la même notation, soit des notes dont la tête est remplacée par un x. Il est fort possible qu'il ait été en contact d'une façon ou d'une autre avec la version mélodramatique de *Königskinder* : voir Edward J. Kravitt, « The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama », *The Musical Quarterly*, LXII, 4 (octobre 1976), pp. 571-90 ; 576n10.

(4) En fait, seules environ 500 des 2320 lignes de la pièce sont traitées mélodramatiquement ; voir Rudolf Stephan, « Zur jüngsten Geschichte des Melodrams », *Archiv für Musikwissenschaft*, XVII, 2/3 (1960), pp. 183-92 ; 185n3.

(5) Kravitt, op. cit., p. 577n13.

(6) Wolfram Humperdinck, « Aus der Entstehungszeit der *Königskinder* », *Zeitschrift für Musik*, CXV, 12 (décembre 1954), pp. 715-18 ; 718.

(7) Stephan, op. cit., pp. 184-85.

(8) Voir note 1.

(9) L'enregistrement est paru sous étiquette EMI Electrola 1C 157-30698/700 Q et a été repiqué en 1981 pour l'Amérique du Nord sous étiquette Arabesque 8061. On peut se procurer les meilleurs extraits sous étiquette EMI Electrola 1C 063-30848 Q. Les rôles principaux sont tenus par Adolf Dallopozza, Helen Donath, Hermann Prey, Hanna Schwarz, Karl Ridderbusch et Gerhard Unger ; le Münchner Rundfunkorchester est sous la direction de Heinz Wallberg.

(10) Les noms français des personnages sont ceux donnés dans la réduction pour piano : *Königskinder* : *Märchenoper in drei Aufzügen*, Text von Ernst Rosmer, Musik

von E. Humperdinck, vollständiger Klavierauszug mit Text von Rudolf Spiegel, französische Übersetzung von Robert Brussel (Leipzig [aujourd'hui Bonn-Bad Godesberg] : Max Brockhaus, 1911).

(11) Un guide approuvé par le compositeur en répertorie 52, soit 34 dans le premier acte et 9 dans chacun des 2 autres ; voir Lewis M. Isaacs et Kurt J. Rahlson, « *Königskinder* » (*Royal Children*) : *A Guide to Engelbert Humperdinck's and Ernst Rosmer's Opera* (New York : Dodd, Mead and Company, 1912).

(12) *Ibid.*, pp. 39-40.

Sourire en musique

Quant à Méry¹, je n'eus pas à cette époque le plaisir de faire sa connaissance ; nous ne nous vîmes que de loin, sans savoir l'un et l'autre qui nous étions. Méry, amené par la famille Bonaparte à la première représentation de *Rosmunda d'Inghilterra*², crut entendre un Italien. Ma manière de chanter lui plaisant, il poussa d'un bout à l'autre du spectacle des exclamations admiratives sur le talent expressif des gens nés sous le ciel d'Italie. « Ah ! disait-il, ce n'est pas un Français qui chanterait cela avec cet accent ! Quelle feu ! quelle âme ! Il n'y a décidément que ce pays-ci pour faire des artistes ! » La famille Bonaparte le laissait dire et s'amusait. Ce ne fut qu'à la fin de la soirée qu'on lui cria, tandis qu'il applaudissait à tout rompre : « Votre Italien s'appelle Duprez ! c'est un Parisien³ !

(1) Joseph Méry (1798-1865), journaliste et écrivain français, célèbre par son hostilité au régime de la Restauration.

(2) Opéra *seria* en deux actes de Gaetano Donizetti sur un livret de Felice Romani. Première au Teatro Pergola de Florence le 27 février 1834.

(3) Gilbert Louis Duprez, *Souvenirs d'un chanteur* (Paris : Calmann Lévy, 1888), p. 107-8.

Éléments de réflexion

Mon insatisfaction des grands producteurs de disques porte sur un seul point : c'est qu'ils ne veulent pas et n'ont jamais voulu, dans les périodes de vaches grasses comme de vaches maigres, enregistrer une œuvre pour la première fois. (. . .) Il y a une délicieuse histoire autrichienne qui me permettrait d'illustrer cela. . . Un jour, un aristocrate décrépit reçoit la visite d'un entremetteur de profession qui lui dit : « Monsieur le comte, j'ai une très charmante jeune femme à vous proposer. Elle a à peu près 21 ans, elle est belle comme un cœur, est riche, appartient à une bonne famille et est vierge. — Vous savez, cher ami, de répondre le comte, que j'ai besoin d'argent et que par conséquent il serait souhaitable que j'épouse une femme riche. Je ne pourrais pas par ailleurs me présenter dans ma famille avec une femme qui ne viendrait pas elle-même d'une bonne famille. Si elle est jolie, tant mieux ! L'âge également me convient. Mais je ne peux pas la prendre. . . parce qu'elle est vierge. — Comment ? dit l'autre, mais c'est la chose la plus rare qui soit aujourd'hui ! — Vous avez raison. Mais pourquoi voudriez-vous que je veuille de quelque chose dont personne d'autre avant moi n'a voulu ? » Telle est l'histoire des grandes compagnies de disques. Elles repoussent les vierges. Elles ne veulent enregistrer que ce qui l'a déjà été. (. . .) J'ai essayé, sans le moindre succès, de les intéresser, par exemple, au *Faust* de Schumann ou au *Bourgeois gentilhomme* de Strauss dans sa version intégrale. Il y a un grand nombre d'œuvres avec lesquelles on pourrait faire de grands disques, mais personne n'en veut¹.

(1) Extraits d'une entrevue accordée par Erich Leinsdorf à James Badal et parue dans le numéro de septembre-octobre 84 de *Fanfare*.