

ERICH WOLFGANG KORNGOLD
(1897-1957)

VIOLANTA

OPERA IN ONE ACT, Op. 8 • OPERA EN UN ACTE, Op. 8 • OPER IN EINE AKTE, Op. 8

Libretto/Livret: HANS MÜLLER

| | |
|-----------------|---------------------|
| Simone Trovai | WALTER BERRY |
| Violanta | EVA MARTON |
| Alfonso | SIEGFRIED JERUSALEM |
| Giovanni Bracca | HORST R. LAUBENTHAL |
| Bice | GERTRAUT STOKLASSA |
| Barbara | RUTH HESSE |
| Matteo | MANFRED SCHMIDT |
| First Soldier | HEINRICH WEBER |
| Second Soldier | PAUL HANSEN |
| First Maid | KARIN HAUTERMANN |
| Second Maid | RENATE FREYER |

BAVARIAN RADIO CHORUS
(Heinz Mende, Director)
MUNICH RADIO ORCHESTRA
MAREK JANOWSKI

PROPERTY OF
PROPERTY OF
CBC RECORD LIBRARY, TORONTO

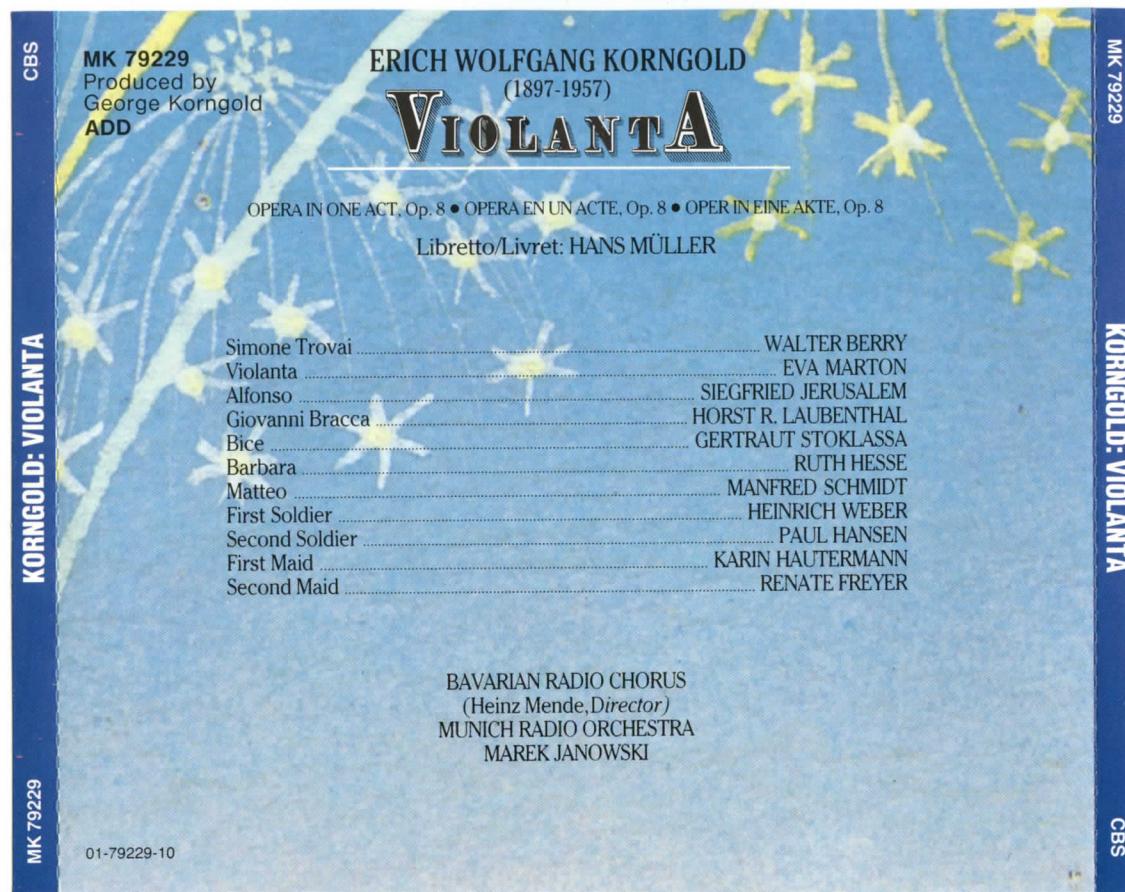
CD 25,585

01-79229-10

KORNGOLD VIOLANTA

EVA MARTON · SIEGFRIED JERUSALEM
WALTER BERRY · RUTH HESSE · HORST R. LAUBENTHAL
MUNICH RADIO ORCHESTRA · MÜNCHENER RUNDFUNK ORCHESTER
MAREK JANOWSKI





CD 25,585

PROPERTY OF

CBC RECORD LIBRARY, TORONTO

01-79229-10

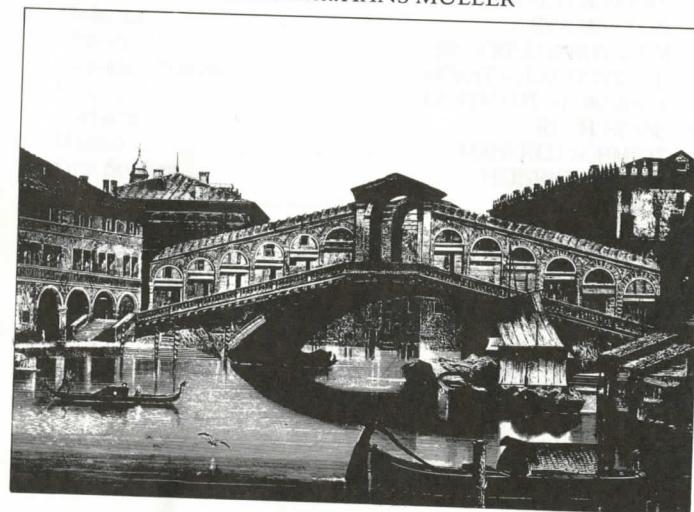
KORNGOLD VIOLANTA

EVA MARTON · SIEGFRIED JERUSALEM
WALTER BERRY · RUTH HESSE · HORST R. LAUBENTHAL
MUNICH RADIO ORCHESTRA · MÜNCHENER RUNDFUNK ORCHESTER
MAREK JANOWSKI



ERICH WOLFGANG KORNGOLD
1897–1957

Libretto/Livret: HANS MÜLLER



VIOLANTA

ERIC HONIGLOVSKY

Violanta



VIOLANTA

CAST • PERSONNAGES • PERSONEN

| | | |
|-----------------------|---------------------|----------|
| Simone Trovai | WALTER BERRY | bass-bar |
| Violanta | EVA MARTON | sop |
| Alfonso | SIEGFRIED JERUSALEM | fedor |
| Giovanni Bracca | HORST R. LAUBENTHAL | tenor |
| Bice | GERTRAUT STOKLASSA | sop |
| Barbara | RUTH HESSE | mezzo |
| Matteo | MANFRED SCHMIDT | tenor |
| First Soldier | HEINRICH WEBER | |
| Second Soldier | PAUL HANSEN | |
| First Maid | KARIN HAUTERMANN | |
| Second Maid | RENATE FREYER | |

BAVARIAN RADIO CHORUS
(Heinz Mende, Director)

MUNICH RADIO ORCHESTRA
MAREK JANOWSKI

K. Hof- und National-Theater.

München, Dienstag, den 28. März 1916.

Aukter Abonnement.

Kraufführung:

Violanta.Oper in einem Akt von Hans Müller.
Musik von Erich Wolfgang Korngold.

Personen:

| | |
|---------------------------------------|-----------------------------|
| Simone Trovai, Hauptmann der Republik | |
| Benedig | Herr Brodersen |
| Violanta, seine Gattin | Fräulein Krüger |
| Alfonso, natürlicher Sohn des Königs | |
| von Neapel | Herr Gruber |
| Giovanni Bracca, ein Maler | Herr v. Schail |
| Bice | Fräulein v. Gladung |
| Barbara, Violantas Amme | Fräulein Willer |
| Matten | Herr Kuhn |
| Erster Soldat | Herr Birkenloven |
| Zweiter Soldat | Herr Baumberger |
| Erste Magd | Fran Kuhn-Brunner |
| Zweite Magd | Fran Färber-Straßer |
| Soldaten, Schiffer, Wägde, Waslen. | — Benedig, 15. Jahrhundert. |



Wolfgang Korngold, 1919

(Total timing: 73:40)

CD

| Track | | Spielzeit Playing time Durée | Seite Page Page |
|-----------------|--|------------------------------------|-----------------------|
| [1] | VORSPIEL • PRELUDE • OVERTURE | 5:14 | 34 |
| SZENE • SCENE 1 | | | |
| [2] | Unsre Barke | 2:51 | 34 |
| [3] | He, was macht Du | 5:00 | 36 |
| SZENE • SCENE 2 | | | |
| [4] | Schweigt still! | 2:47 | 42 |
| SZENE • SCENE 3 | | | |
| [5] | Ich hol Dich. Komm! | 1:44 | 46 |
| [6] | Sie hasst ihn! | 2:58 | 48 |
| [7] | Wein! Blumen...! | 1:55 | 50 |
| SZENE • SCENE 4 | | | |
| [8] | Violanta?... Er kommt | 2:57 | 52 |
| [9] | “Aus dem Grabern” | 1:46 | 54 |
| [10] | Dann hör ich durch Nacht | 1:37 | 56 |
| [11] | Violanta!... du wirst ihn töten! | 2:08 | 58 |
| [12] | Ja, du wirst ihn töten! | 1:11 | 60 |
| [13] | Dicht Aug in Aug | 2:09 | 62 |

Spielzeit
Playing time
Durée

Seite
Page
Page

SZENE • SCENE 5

| | | | |
|-----------------|-------------------------------------|------|----|
| [14] | Barbara! Bring Lichter! | 2:42 | 64 |
| [15] | Wie ging das Märchen | 2:11 | 66 |
| [16] | So wünsch ich Dir | 3:08 | 66 |
| [17] | “Der Sommer will sich neigen” | 2:48 | 68 |
| SZENE • SCENE 6 | | | |
| [18] | Wie schön seid Ihr | 3:07 | 72 |
| [19] | Noch nicht das Lied! | 3:20 | 72 |
| [20] | Sterben wollt ich oft | 4:18 | 76 |
| [21] | Mona Violanta? | 5:20 | 78 |
| [22] | Nie hab ich gelebt | 3:21 | 82 |
| [23] | Reine Liebe | 2:56 | 84 |
| [24] | Violanta! Hörst Du? | 1:56 | 86 |
| SZENE • SCENE 7 | | | |
| [25] | Du riebst... Hier bin ich | 1:20 | 88 |
| [26] | Still... | 2:58 | 90 |

Spielzeit
Playing time
Durée

Seite
Page
Page

Nie werde ich die Sensation vergessen, die während meiner Kindheit anno 1916 in Wien durch die Uraufführung der Oper "Violanta" ausgelöst wurde. Autor des Werkes war Erich Wolfgang Korngold, der Sohn des einflussreichen Musikkritikers Dr. Julius Korngold. Erich Wolfgang, der die "Violanta" mit 16 Jahren komponierte, war bereits in jungen Jahren in Wien eine Berühmtheit. Dennoch war das Wiener Premierenpublikum skeptisch. Umso bereitwilliger liess es sich in den Bann ziehen, als es sich mit einer Oper konfrontiert sah, deren scheinbar unerschöpflicher Melodienfluß und deren dramatische Leidenschaft die Kraft eines Vulkans hatte. Besonders faszinierend schien Korngolds Fähigkeit, jugendliche Überschwang mit der Abgeklärtheit eines meisterhaften Theaterinstinkts und einem unerhörten Sensus für Orchesterfarben zu kombinieren. In einer Zeit, in der die Opernliteratur der Vorkriegszeit auf Bühne und Schallplatte eine Renaissance feiert, garantiert gerade "Violanta" eine besonders spannende Hörerfahrung.

Prof. Marcel Prawy
Chef Dramaturg
Staatsoper Wien

I shall never forget the sensation caused in Vienna during my childhood by Erich Wolfgang Korngold. The son of the influential music critic Dr. Julius Korngold, seventeen year old Korngold was already a "cause célèbre" and a sceptical Viennese opera public attended the premiere of "Violanta" in 1916 with a defiant attitude. The surrender was complete. Sold out performances and standing ovations accompanied "Violanta" during its twenty years in the repertoire of the Vienna State Opera. Clad in Korngold's characteristically unquenchable flow of melody and startling harmonies, "Violanta" is a volcano of dramatic passion conceived by exuberant youth yet tempered by a masterful feel for theatre and a palate of seething orchestral colors. Today, as we see a steady revival of the operas of the post World War I era, it is only fitting that "Violanta", a prime example of German verismo, be heard once again. Let the tone-arm drop, and prepare for a very special operatic experience!

Prof. Marcel Prawy, Executive Producer, Vienna State Opera

Je n'oublierai jamais l'émotion provoquée à Vienne par Erich Wolfgang Korngold, alors que je n'étais encore qu'un enfant. A dix-sept ans le fils du célèbre critique musical le Dr. Julius Korngold, était déjà une "cause célèbre" et le difficile public de l'Opéra de Vienne attendait en 1916 la première de "Violanta" avec un certain scepticisme. Le succès fut total. Des salles combles et un public enthousiaste accompagnèrent "Violanta" au cours des vingt années où l'œuvre fut inscrite au répertoire de l'Opéra de Vienne. Entraînées par le torrent infini de la mélodie et des harmonies surprenantes qui caractérisent l'art de Korngold, "Violanta" est un volcan de passion dramatique conçu par une exubérance juvénile tempérée par un sens superbe du théâtre et une préférence pour les couleurs orchestrales chatoyantes. Aujourd'hui, alors que l'on assiste à la redécouverte systématique des opéras d'après la première guerre mondiale, il est juste que l'on puisse écouter à nouveau Violanta, un des premiers exemples du vérisme allemand. Préparez-vous à une expérience lyrique étonnante !

Von Dr. Karl Böhm

Ich kann mich genau erinnern, als junger Mann die Aufführung von "Violanta" gesehen zu haben: Frau Jeritza, ein liebling von uns allen, sang die Titelrolle und machte grossen Eindruck auf mich. Aber auch das Werk hatte mir so gut gefallen, dass ich es, 1928, als ich Generalmusikdirektor in Darmstadt war, aufführte. Die Violanta war in der Aufführung Rose Landwehr, die eine herrliche Stimme hatte und sehr musikalisch war. Sie ging später freiwillig in die Emigration. Regie führte Herr Mutzenbacher. Die Oper wurde ein grosser Erfolg.

In den Dreissiger Jahren waren die Korngold Kompositionen ein grosser Erfolg und wurden vom Publikum begeistert aufgenommen. Die "Violanta" und "Die tote Stadt" haben durch ihre musikalische Intensität und durch ihre dramatische Kraft ihren Platz in der Operngeschichte verdient.

Persönlich habe ich die Familie Korngold gut gekannt, da wir gemeinsam unsere Ferien in Velden am Wörthersee verbrachten, wo die Frau meines Bruders, Elsa Böhm, die Besitzerin des Schlosshotels ist. Der Vater des Komponisten, Dr. Julius Korngold war ein bekannter Kritiker in Wien. Ich erinnere mich dass er seinen Sohn zum komponieren anspornte. Wenn wir alle zum baden gingen, sagte Dr. Korngold zu seinem Sohn: "Erich, nix baden – komponieren!"

Später komponierte Erich seine vierte Oper "Das Wunder der Heliane" teilweise am Wörthersee.

Es freut mich sehr dass "Violanta" endlich in einer Gesamtaufnahme erscheinen wird – fünfzig Jahre nach dem ich dieses Werk in Darmstadt dirigierte. . . !

By Dr. Karl Böhm

I can remember vividly hearing a performance of "Violanta" as a young man. Maria Jeritza, everyone's favourite, sang the title role and made a great impression on me. I admired the work very much, and in 1928, when I was General Music Director in Darmstadt, I chose to perform it. The Violanta at our premiere was Rose Landwehr, a highly musical singer who possessed a truly beautiful voice. Later, she voluntarily emigrated from Germany. The director, as I recall, was Herr Mutzenbacher. The opera became a tremendous success.

In the twenties and thirties, Korngold's compositions met with great success and were widely acclaimed by a delighted public. Both "Violanta" and "Die tote Stadt", through their musical intensity and dramatic power, have earned a secure place in operatic history.

Personally, I knew the family Korngold well, having spent many a holiday together in Velden am Wörthersee where my sister-in-law, Elsa Böhm, is proprietress of the Schlosshotel to this very day. I remember that young Korngold's father, Dr. Julius Korngold, a renowned Viennese music critic, constantly encouraged his son to compose – so much so that on one occasion when we all went to bathe in the lake he shouted after him: "Erich! Don't bathe – compose!"

Later, Erich worked on his fourth opera "Das Wunder der Heliane" during a sojourn at Wörthersee.

I am very glad that "Violanta" has finally been given a complete recording – fifty years after I first conducted it in Darmstadt. . . !

Par Dr. Karl Böhm

Je me souviens très bien avoir assisté dans ma jeunesse à une représentation de "Violanta". Maria Jeritza, qui était alors la cantatrice adulée de tous, chantait le rôle-titre et elle fit sur moi une grande impression. J'admirais beaucoup cette oeuvre et, en 1928, alors que j'étais directeur musical à Darmstadt, je décidai de la représenter. Lors de notre première, le rôle de Violanta était interprété par Rose Landwehr, une cantatrice extrêmement musicienne et qui possédait une très belle voix. Par la suite, elle quitta l'Allemagne. Le Directeur, je m'en souviens, était Monsieur Mutzenbacher. L'opéra fut un énorme succès.

Pendant les années 20 et 30, les œuvres de Korngold avaient un grand succès et étaient partout fêtées par un public enthousiaste. "Violanta" et "Die tote Stadt", de par leur intensité musicale et leur impact dramatique, se sont fait une place privilégiée dans l'histoire de l'opéra.

Sur le plan personnel, je connaissais bien la famille Korngold pour avoir passé de nombreuses vacances à Velden, au bord du Wörthersee, où ma belle-soeur, Elsa Böhm, était alors propriétaire du Schlosshôtel. Je me souviens que le père du jeune Korngold, le Dr. Julius Korngold, critique musical viennois en renom, poussait sans cesse son fils à la composition – à tel point qu'un jour où nous étions tous allés nous baigner dans le lac, il lui cria: "Erich! Ne te baigne pas – compose!"

Plus tard, Erich travailla à son quatrième opéra, "Das Wunder der Heliane", lors d'un séjour au Wörthersee.

Je suis très heureux que "Violanta" ait été enfin enregistré intégralement – cinquante ans après que je l'aie dirigé pour la première fois à Darmstadt. . . !

VIOLANTA

Wenn die Zeit und ihr Geschmack die Spreu vom Weizen sondern, kommt es vor, daß viele Komponisten hinweggefegt werden: gute, schlechte und mittelmäßige; aber manchmal wird eine solche Unerbittlichkeit wieder gutgemacht, meistens dadurch, daß ein feindliches, geistiges Klima ein wenig gemildert wird. Komponisten, die zu ihren Lebzeiten dem Wechsel alter Ordnungen zum Opfer fielen, kommen dann plötzlich als Ergebnis posthumer Rehabilitation wieder ans Licht. Zu ihnen gehört Erich Wolfgang Korngold, geboren 1897 in Brünn, der Hauptstadt der österreich-ungarischen Provinz Moravia (heute Brno in der Tschechoslowakei). Er wuchs in Wien auf, wo sein Vater Julius, von Beruf Rechtsanwalt, der Assistent und schließlich Nachfolger des berühmten und gefürchteten Musikkritikers Eduard Hanslick bei der *Neuen Freien Presse* wurde. Erich war ein Wunderkind. Mit neun Jahren überraschte er unter anderem mit der Kantate *Gold*. Sein Vater ließ ihn bei Robert Fuchs am Wiener Konservatorium studieren, und nach der üblichen Zeit spielte er seine Kompositionen Mahler vor, der ihn zum Genie erklärte und ihn dem Mann empfahl, dem er später seinen größten musikalischen Dank schuldete: Alexander von Zemlinsky, dem Schwager Schönbergs. Als Schüler von Zemlinsky komponierte Korngold die Pantomime *Der Schneemann*, die zum Namenstag des Kaisers am 4. Oktober 1910 an der Hofoper uraufgeführt wurde und den dreizehnjährigen Komponisten zum Wunderkind des Tages machte.

Von da an gab es kein Halten mehr für ihn. Er war vierzehn, als seine *Schauspielouvertüre* von Nikisch aufgeführt wurde, fünfzehn, als seine *Sinfonietta* von Nikisch, Weingartner und Strauss aufgeführt wurde; und vier Jahre später stellte Bruno Walter die beiden Einakter *Der Ring des Polykrates* und *Violanta* an einem Abend in der Münchner Staatsoper vor. Seine am meisten gefeierte Oper, *Die tote Stadt*, wurde 1920 vollendet und in Hamburg und

Köln (unter Klempner) gleichzeitig uraufgeführt. Zwei weitere Titel vervollständigen das Opernwerk: *Das Wunder der Heliene*, das zum erstenmal 1927 in Hamburg aufgeführt, von der Kritik ungünstig aufgenommen wurde, und *Die Kathrin*, die 1937 in Stockholm und 1950 in Wien aufgeführt wurde, die sich aber im Opernrepertoire noch weniger durchsetzen konnte. Zu den Werken der Zeit zwischen den Kriegen gehörten u.a.: die Ouvertüre *Sursum Corda*, Bühnenmusik zu *Viel Lärm um Nichts*, ein Klavierkonzert für die linke Hand sowie Lieder und Kammermusik. Einen großen Teil seiner Zeit verbrachte er jedoch damit, klassische Operetten von Strauß, Offenbach und Leo Fall neu zu orchestrieren, neu zu arrangieren und in einigen Fällen neu zu komponieren. Die Operetten und seine eigenen großen Opern dirigierte er an den Theatern und Opernhäusern Europas.

1934 nahm Korngold Max Reinhardts Angebot an, mit ihm in Hollywood an einer Filmfassung des *Sommernachtsstraums* zu arbeiten, für die er Mendelssohns Musik editieren und umarbeiten sollte. 1935 kehrte er noch einmal nach Hollywood zurück, um (in Zusammenarbeit mit Oscar Hammerstein II) eine Original-Film-Operette für Jan Kiepura und Gladys Swarthout zu schreiben. In dieser Zeit wurde er von Warner Brothers gebeten, eine dramatische Musik für *Captain Blood* zu komponieren, einen neuen Abenteuerfilm mit Errol Flynn. Zwischen 1935 und 1947 komponierte er die Originalmusik für 18 Filme und gewann zweimal den Akademiepreis. Seine Mitarbeit an *The Adventures of Robin Hood* verhinderte 1938 erfolgreich seine Rückkehr in das nazibeherrschte Europa, wo er mit hoher Wahrscheinlichkeit den Tod gefunden hätte. Als ein ernsthafter Komponist von Rang verhalf er aber amerikanischer Filmmusik zu neuen Dimensionen und zu einem Niveau, das sie in den frühen Jahren ihrer Entwicklung so sehr vermissen ließ. Ihre Eigenart wurde in bemerkenswerter Weise beeinflußt von Korngolds spätromantischem europäischen Stil, so wie viele andere Gebiete des Filmemachens von europäischen Emigranten beherrscht wurden.

Nach dem Krieg widmete sich Korngold wieder der Konzertmusik. Die *Symphonische Serenade* für Streicher, das

Violinkonzert in D und die *Symphonie in Fis* stammen alle aus dieser Zeit. Kurz vor seinem Tode machte er noch Pläne für eine zweite Symphonie und suchte nach einem Libretto für seine sechste Oper. Das musikalische Klima hatte sich jedoch zu grundlegend gewandelt, als daß sein Come-back mehr als nur ein Teilerfolg hätte sein können. Er starb 1957 im Alter von 60 Jahren mit dem Gefühl, daß seine Musik schon vor ihm gestorben war. Glücklicherweise hatte er damit nicht recht.

Wie es bei Wunderkindern üblich ist, reifte Korngolds musikalischer Stil erstaunlich früh aus: *Violanta*, die er mit achtzehn Jahren komponierte, zeigt bereits einen sicheren und festgefügten Stil, der sich von da an beharrlich gleich blieb. Weder stagnierte er, noch lassen sich charakteristische Stufen der Reife, der Entwicklung oder des Experimentierens nachweisen. Vielmehr lotete der Stil dieselben Bezirke des Gefühls immer wieder aus, jedoch mit wechselnden Perspektiven.

Unnachahmlich an Korngold ist die reiche Fülle des Details, die ihm dabei beschert wurde. Seine üppige Erfundengabe und seine wuchernde Fruchtbarkeit sind so beschaffen, daß sie wie eine Hecke oder ein Busch wilder Blumen eigentlich die Weite der Theaterbühne oder der Filmleinwand brauchten, um eine Energie umzusetzen, die in der Vielfalt und Grenzenlosigkeit ihrer Formen an die Natur selbst heranreicht. Doch das scheint nur so: können wir doch diesen Prozesse auch im kleinen Rahmen am Werk sehen: in einem Stück wie dem *Ersten Streichquartett*. *Die tote Stadt* zeigt Korngold bei den kühnsten Höhenflügen seiner Erfindungskraft. In den Werken des letzten Lebensjahrzehnts, ungefähr nach dem konzentrierten einsätzigen Cellokonzert, das aus dem Film *Deception* (1946) stammt, finden wir, daß die Auswüchse beschnitten sind und der Strom des Gefühls weniger reißend fließt, doch hat dieser Prozeß das Blut nicht abgekühlt. Diese Lebendigkeit des *Stils* im weitesten Sinne des Wortes ist eigentlich der Grund dafür, daß Korngold aus der Vergessenheit wieder auftauchen konnte. Er schrieb mit echtem *Stil*, mit Eifer, *con bravura*. Er entwarf seine Werke in der großartigsten Manier – einer Manier, die jedoch eigenständig und nicht vorgetäuscht war – und

dementsprechend führte er seine Werke auch aus.

Ein anderer tiefer Grund für seine Renaissance ist wohl der gleiche wie der für die Wiederentdeckung Mahlers und für die enorme Beliebtheit Elgars: die Direktheit und Freiheit des Gefühls. Der Geist des "Alles-Zulassens" ist in die äußersten Bereiche unserer Kultur und Tradition eingedrungen, und die Musik ist heute nicht mehr und nicht weniger immun gegen allgemeine Vorurteile, als sie je war. Aber das allein würde nicht genügen, einen toten Komponisten zum Leben zu erwecken, wäre er ganz und gar tot. Es ist bemerkenswert, daß Korngold zwar tief in der Tradition einer Zeit aufwuchs, die sich schon dem Tode zuneigte, als seine eigene musikalische Persönlichkeit erst zum Leben erwachte, daß aber die Konventionen, die er erlebte, in seiner Hand nicht zur leeren Spottgebärde einer sterbenden Kraft wurden, sondern zum edlen Ausdruck eines noch Lebenden.

VIOLANTA

Nach der Völlendung der Partitur von *Der Ring des Polykrates* machte sich Julius Korngold Sorgen darüber, wie weit das dramatische Talent seines Sohnes reichte. *Der Schneemann* war eine Pantomime gewesen, *Polykrates* eine komische Oper. War Erich musikalisch und emotional in der Lage, das Erhabene genauso wie das Lächerliche zu fassen? Wie würde er auf ein tragisches Sujet reagieren? Julius lud Hans Müller ein, einen erfolgreichen Wiener Dramatiker und ehemaligen Mitarbeiter an Julius' *Sonntagszeitung*. Müller bot ihnen zwei Libretti zur Wahl an. "Wir entschieden uns nicht für Girolamo Savonarola, den Reformator aus dem 15. Jahrhundert," erinnert sich Dr. Korngold in seinen unveröffentlichten Memoiren, "sondern für eine Heldin mit dem wohlklängenden Namen Violanta. Hier hatten wir ein blutrünstiges Renaissancedrama, in dem eine venetianische Schöne den Tod des Verführers ihrer Schwester plant, um sich dann selbst in ihn zu verlieben. Ein wildes Durcheinander von Karnevalsszenen; finstere Todesstimmung; die rätselhafte Helden in ihrem abrupten Übergang von Haß zu Leidenschaft; die geharnischte Gestalt des drohenden Ehemanns, bereit zum Mord – all

das war brauchbares Opernmaterial mit Anklängen an die veristischen Einakter, die gerade Mode wurden. Schon bevor er mit der Musik in Berührung kam, zeigte Erich, damals siebzehn, ein deutliches Talent für die Bühne. Mit sicherem Instinkt verbesserte er Motivierungen, erhöhte er die Spannung und ordnete er Szenen neu an, um die Handlung zu straffen. Erich bestand auf einer Atempause, einer stillen Episode nach dem wilden, leidenschaftlichen Duett des Ehepaars, in dem Violanta den Tod des Schürzenjägers verlangt, den sie in die Falle gelockt hat. Das ist die Szene, in der Violanta vor dem Spiegel von ihrer alten Amme für das Stelldeichein angekleidet wird. Diese Pause erhöht die Spannung, erzeugt die Stille vor dem Sturm und treibt die Handlung zum tragischen Höhepunkt."

Als 1914 der Ausbruch des Krieges die Abreise der Korngolds von ihrem Landhaus im Salzkammergut beschleunigte, waren in Erichs Gepäck Skizzen zu *Violanta* und zum *Streichsextett*. Im folgenden Sommer war die Oper vollendet, und Erich spielte sie in Alt-Aussee einer großen Anzahl von Menschen vor, die – angelockt vom Klavierspiel – ins Haus kamen. Unter ihnen war auch Clemens von Franckenstein, früherer Kommitone von Cyril Scott und Percy Grainger in Frankfurt und jetzt Direktor des Münchner Hoftheaters. Er arrangierte eine Doppelpremiere von *Violanta* und *Polykrates* in München unter Bruno Walter, der sich später erinnerte: "Ich werde nie vergessen, was es für mich bedeutete, den jungen Mann die zwei Opern spielen und singen zu hören, die ich aufführen sollte. Man hätte die Interpretation seiner Werke auf dem Klavier mit dem Ausbruch eines musikdramatischen Vulkans vergleichen können, hätten nicht die lyrischen Episoden und zarten Momente auch ihren einschmeichelnden Ausdruck in seinem Spiel gefunden." Kurz vor der ersten Probe erkrankte Erich an einer Mittelohrentzündung, die ihn jedoch nicht davon abhalten konnte, die Vorbereitung des gesamten Orchestermaterials vom Krankenbett aus zu beaufsichtigen. Die Premiere fand am 28. März 1916 statt und war ein gewaltiger Erfolg, obwohl der indisponierte *Heldentenor* in letzter Minute durch einen Operettentenor ersetzt werden

musste. Am 10. April kamen die beiden Werke in Wien auf den Spielplan. Die Besetzung der Titelrolle mit Maria Jeritza erwies sich als Wendepunkt in der Laufbahn dieser großen Sängerin, und an sie dachte Korngold auch, als er die weibliche Hauptrolle in seiner nächsten Oper, *Die tote Stadt*, entwarf.

Die Frage, die man sich im Zusammenhang mit *Violanta* wohl immer stellen wird, ist die: wie konnte ein junger Mann in Korngolds Alter eine Musik schreiben, die so gewandt und kompetent von Liebe und körperlicher Leidenschaft sprach, ohne daß er diese Erfahrungen je selbst gemacht hatte? (Er scheint als Heranwachsender unaufhörlich behütet und bewacht worden zu sein.) Auch könnte man sich fragen, wie es möglich war, daß ein Komponist, dessen praktische Orchestrerfahrung sich auf drei vorhergehende Werke beschränkte, die Meisterschaft der Orchestrierung besitzen konnte, die in jedem Takt von *Violanta* zum Ausdruck kommt; besonders wenn man daran denkt, daß Orchestrierung weniger eine Sache des Instinkts und der angeborenen Begabung ist als der Komposition. Irgendwie konnte Korngold all diese Dinge: er konnte komponieren, Klavier spielen, Partituren schreiben – und das alles brillant und ohne große Anstrengung. Man muß sich jedoch vor Augen halten, daß das Genie oft unmittelbar und intuitiv Dinge begreifen kann, die sich die Mittelmäßigkeit oft viele Jahre lang zurechtlebt. Whistler schrieb einmal: "Ein Bild ist dann vollendet, wenn alle Spuren der Mittel, die nötig waren, es zuwege zu bringen, verschwunden sind... Das Meisterwerk reicht nicht nach dem Schweiße des Angesichts, läßt nicht an Anstrengung denken und ist schon von Anfang an fertig." Auch Korngolds Fähigkeit schien wunderbarweise ganz "fertig von Anfang an". Doch nicht nur im Können, auch im Fühlen gibt es in der Kunst etwas wie Frühreife. Wir denken an Schubert und *Gretchen am Spinnrade*; an Rimbaud, der die schönsten Gedichte über das Meer geschrieben hat, ohne es je gesehen zu haben; an junge Komponisten, die Guillaume Lekeu und Lili Boulanger, die in einigen wenigen Werken fieberhaft die Weisheit und die Erfahrung eines ganzen Lebens komprimiert ausdrücken. Zwar war Korngold nicht wie

jenen ein früher Tod bestimmt, doch gilt auch hier, daß der Künstler Dinge von sich aus weiß und erfährt, die der Mann auf der Straße erst lange Zeit mit Hilfe anderer lernen muß. Man kann auch nicht sagen, daß Korngold sein deutlich ausgeprägtes Tristan-Thema (die Verwandlung gegenseitiger Ablehnung in Liebe und Todeswunsch) so behandelt, daß er den *Tristan* lediglich wiederkäut und mit Zuckerwasser aufbereitet, wie das manch ein jugendlicher Komponist bekanntlich getan hat. Man kann solche Komponisten mit Autoren vergleichen, die nicht über ihre eigene Lebensorfahrung schreiben, sondern über die anderer Autoren, so wie dies sie in ihren Büchern beschreiben. Korngold jedoch war mit achtzehn Jahren ein reifer, in seinem Beruf zum Meister gewordener Komponist, der seinen eigenen Stil voll und ganz beherrschte. Sicher kann man Einflüsse ausfindig machen, und die Kritiker waren eifrig, sie aufzuspüren; aber das Ganze ist mehr als die Summe der Teile, und wie Korngold seinen Stil fand, entwickelte oder erschuf, ist eine Frage, die niemals wirklich beantwortet werden kann, jedenfalls nicht mit Begriffen, die den wissenschaftlichen Geist befriedigen könnten.

KOMMENTAR

Das wohl deutlichste und wesentlichste Charakteristikum des Korngoldschen Stils ist schon in den frühesten Werken die harmonische, melodische und formale Disziplin. Nirgends kann man das klarer sehen als in *Violanta*. Die musikdramatische Struktur ist allein schon eine Studie wert. Das Orchestrervorspiel röhrt bereits an das Herz des dramatischen Konflikts, indem es nämlich ein Mosaik von Beziehungen, Themen, Motiven und Stimmungen präsentiert, die erst wieder auf dem Höhepunkt der Oper vorkommen: beim Zusammentreffen von Violanta und Alfonso, wenn beide erkennen, daß sie einander gegen ihren Willen, unheißvoll und doch schon aufs tiefste erfüllt lieben. Weil aber diese Vorspielmusik *in statu quo* derart bedeutungsträchtig ist, dann aber nach ihrer Exposition so lange nicht mehr vorkommt, warten die Zuhörer unbewußt auf ihre Wiederkehr, und wenn sie dann

wiederkehrt, verknüpfen sie mit ihr die jeweils entsprechende Bedeutung. Man kann jedoch nicht sagen, daß das Vorspiel lediglich die Vorwegnahme einer einzelnen Szene wäre. Es dient auch dazu, die Leitmotive vorzustellen, durch die die Protagonisten identifiziert und charakterisiert werden.

Nach dem Tiefen E als Orgelpunkt mit seinem Glockenklang hören wir als ersten Ton den rätselhaften, unbestimmten übermäßigen Dreiklang, der gleichsam eine Frage stellt und eine mysteriöse Aura verbreitet. Dann intonieren die Holzbläser das dramatisch wichtigste Thema der Oper, das venetianische Karnevalsthem. Violantas Motiv entwickelt sich aus dem Cis als liegendem Ton in der Oberstimme, das schon seit dem zweiten Takt flackert und glimmt. Es weitet sich aus zu einer warmen, höchst sinnlichen Melodie, die durch ein Spektrum blühender harmonischer Farben fließt und gleitet: ein echtes Porträt, ein Ölgemälde aus Klängen. Dann – dramatisch wohlüberlegt gegenübergestellt – erklingt das Thema Alfonso (Hörner und Celli), eine der schönsten melodischen Inspirationen Korngolds. Seine subtile Ungewöhnlichkeit in der Modulation und in der Intervalstrukturen verleiht dem Thema jenen Hauch der Fremtheit in den Proportionen, der die echte Schönheit ausmacht. Eine steile Klimax wird nun aufgebaut und gekrönt von der Wiederkehr des Violanta-Themas. Alfonso im wesentlichen melodisches Thema wird solchermaßen musikalisch von Violantas akkordischem Thema gleichsam umarmt. Die Zirkelform des Vorspiels wird vollendet von der Wiederkehr des Motivs für Violantas undurchschaubares Wesen. Wenn sich der Vorhang hebt und das Drama seinen Gang nimmt, wird uns klar, daß das Libretto mit viel Klugheit aufgebaut ist: zuerst hält es uns fern vom Strudel des Geschehens und zieht uns nur langsam ins Zentrum. Die erste Szene wird erleuchtet vom Geist des venetianischen Karnevals; thematisch wird sie genährt durch einzelne Teile des Karnevalsliedes. Zuerst klingen unsichtbare Stimmen zauberhaft über das Wasser: Gesang der Kahnführer und Gondolieri in der Ferne; dann hört man das Karnevalslied *fortissimo*, aber mit den Sängern immer noch hinter der

Bühne. Soweit also eine Szene anonymer Lustbarkeit. Nun aber wenden wir uns zum erstenmal vom allgemeinen dem einzelnen zu: der junge Matteo, von verzweifelter Liebe zu Violanta erfüllt, wird von einem Soldaten verspottet, der eine Parodie auf Matteos gefühlvolles Schmuckschlüpflied singt: in der Ganztonleiter abgewandelt wie das gesamte thematische Material aus dem Umkreis der Helden, aber letztlich abgeleitet vom Karnevalslied. Dieser Vorgang ist typisch für den einheitsstiftenden Prozeß der Motivverknüpfung und Integration. Wenn Barbara auftritt und sich nach dem Befinden ihrer Herrin erkundigt hört man den ersten Teil des Violanta-Themas, aber wegen der Perspektive der Szene dominiert das Karnevalslied weiter, vorwiegend in Matteos rauschhaften Fantasieausbruch. Auf dem Höhepunkt der Szene rauscht eine Tanzbewegung über die Bühne, und alle stimmen in das Karnevalslied ein.

Mit dem Auftreten Simones wechselt die Stimmung abrupt. Sein Thema – man hört es zuerst als er die Soldaten auf ihren Posten zurückschickt – ist brusk, emotionslos, fast schon kriegerisch und wird im folgenden an die Blechbläser weitergegeben. Die diatonische Gerdheit steht in starkem Kontrast zu dem angedeuteten Ganzton-Zauber, der jedesmal die Musik vorübergehend fährt, wenn Violantas unbekannter Aufenthaltsort genannt wird. Wenn der glänzende Bracca auftritt, ändert sich die Stimmung wiederum, und die Musik nimmt eine jagende, heroische Gangart an. Dramaturgisch gesehen ist Bracca ein Vermittler. Bislang haben wir alles, was wir über Violanta wissen, von Chargen vernommen: von Seemannern, Dienern, Soldaten – alle unter Simone stehend. Aber Bracca ist ein Freund und Vertrauter Simones, und er erklärt nun die dramatische Situation in allen notwendigen Einzelheiten. Alfonso Thema flammt kurz auf, als Bracca ihn zum erstenmal erwähnt, und dann ist es in einer verhüllten, drohenden Form zu hören, wenn Simone von der Verführung der Schwester Violantas durch Alfonso berichtet. Ein weiteres wichtiges Motiv ist das Haß-Motiv: Violantas: ein wilder, fast kampfartiger Schwall von Moll-Dreiklängen (Simone: "Sie haßt ihn!"). Und nun sind wir bereit, Violanta selbst zum erstenmal zu begreifen. Ihr Auftritt wird passend vorbereitet durch Braccas glühenden

Lobgesang auf alle Freuden dieser Welt: Wein, Blumen, Licht . . . und als Ziel aller Sehnsüchte Violanta selbst, deren feierlichherrschendes Thema den Gipfel der Szene ausmacht. Bracca geht ab und mit ihm alle Fröhlichkeit und aller Überschwang. Die Schatten werden länger; das Cis als liegender Ton in der Oberstimme, das schon im Vorspiel kurz auftaucht und das später noch viel Spannung erzeugen soll, blitzt nun auf wie ein Warnzeichen in der Ferne, wenn Violanta singt: "Dann höre ich durch Nacht und Stille mir nahen . . ." Die bereits aufgebauten Themen machen die Entwicklung des gegen Alfonso geheckten Planes mit: die auf Rache sinnende Violanta löst das Bild der glühend liebenden Violanta gleichsam aus; und das aggressive, männliche Thema Simones überlagert das sinnlich-weibliche Thema seiner Geliebten ("Dicht Aug' in Aug' werde ich gegenüber ihm stehen" singt sie, aber nach Simones Thema). Das Karnevalslied ist nun in der Tat, aber ironisch gebrochen, zur wirkenden Kraft des Todes geworden.

Wenn Simone abgeht, nimmt er all die brutale Gewalt der Akkordblöcke mit sich, von der wir so viel gehört haben, und die Musik tritt nun in ein Stadium gespannter, angstvoller Vorahnung ein. Für einen kurzen Augenblick geht von Barbara etwas Schlichtes, Tröstendes aus, ähnlich wie von Brigitte in *Die tote Stadt*. Ihr Wiegenlied ("Schlafl wohl . . . und träume sanft wie eh") erklingt in einem warmen, tröstlichen diatonischen C-Dur, im Gegensatz zu dem chromatischen, zersplitterten, abgehackten impressionistischen Gefüge der *Nachtmusik*, die in das Wiegenlied eingestreut ist.

Hier steht Korngold in der Tradition einiger sehr berühmter deutscher Komponisten und Dichter: Novalis, Heine, Wagner, Berg, die auch fasziniert waren von der Welt der Nacht, des Traums, der Dämmerung und der Schatten. Auch andere Werke Korngolds wie *Die tote Stadt*, *Das Wunder der Heliane*, *Between Two Worlds and The Sea Wolf* legen Zeugnis ab von dieser Faszination. Flöte, Piccolo, Celesta, Glockenspiel, gedämpfte Trompete, Posaune und Streicherpizzicati, alle haben eine wichtige Aufgabe in diesem scharffligen, atmosphärischen Zwischenspiel, das im Hinblick auf Harmonie und

Orchestrierung zu den schöpferischen Höhenflügen Korngolds zählt. Es entwirft nicht nur meisterhaft die äußere Szene – die hereinbrechende Dunkelheit, das Plätschern der Wellen in den Lagunen, und der sanfte Abendwind – sondern es spiegelt auch gleichzeitig die zunehmende innere Spannung Violantas wider, die auf das Nehen der Schicksalsstunde wartet.

Plötzlich dringt von ferne lärmende Festlichkeit in die Musik ein. Alfonso ist dabei und singt, zunächst noch nicht sichtbar, eine liebliche Ballade zum Lob der Jugend und ihres Zaubers ("Der Sommer will sich neigen"). In der zweiten Strophe kommentiert Violanta von einem Balkon herab ironisch das nahende Unheil des Sängers. Von diesem Augenblick an laufen alle thematischen Fäden der Oper zusammen: zunächst das Karnevalslied, das angesichts des Verführers Alfonso im Orchester auszubrechen versucht, dann aber von Violanta in Schach gehalten wird; dann Alfonso Thema, als er Violanta seine wahre unbefriedigte, sehnüchternde Natur offenbart; und schließlich der folgerichtige Höhepunkt in Violantas Thema, worin zum Ausdruck kommt, daß Don Juan zu guter Letzt sein Ideal gefunden hat. All das wird, wie wir wissen, im Orchestervorspiel bereits angedeutet. Und nun ist Violanta auch bereit, die dort gestellte "Frage" zu beantworten. Die Antwort kommt in Form eines neuen, leidenschaftlichen Motivs, das zuerst mit den Worten erklingt "Es muß nach euch beginnen". Das Motiv zeigt, daß auch Violanta ein Geschöpf aus Fleisch und Blut ist, nicht eine marmorne Göttin, die nur aus der Ferne verehrt werden darf. (Was die beiden anderen Themen anzudeuten scheinen.) Am Ende verkündigt der Aufruhr der Leidenschaft; die Liebenden sind zur Ruhe gekommen, und sie schicken sich an zu ihrem Liebesduett in strahlendem B-Dur, dessen Höhepunkt die Verherrlichung eines gemeinsamen Glücks ist, das nur im Tode zu finden ist. Am Ende ertönt von der Piccoloflöte eine fast beiläufige Erinnerung an Simones Motiv, und Violanta singt auf Alfonso Geheiß das Lied, das ihnen die ersehnte Erlösung bringen wird: das Karnevalslied, das nun eine dritte Bedeutungsnuance angenommen hat: die transzendenten Erfüllung. Die einzelnen Worte nehmen eine ganz neue Bedeutung an, wenn sie hinter der Bühne von

einem Chor gesungen werden (von der Menge im Freien) und so zu einer Art unbewußt-ironischem Kommentar zu der Tragödie werden, die sich inzwischen abgespielt hat ("Aus den Gräbern selbst die Toten . . ."). Sterbend sagt Violanta in visionärer Ekstase der Welt Lebewohl mit einem letzten süßduftenden Echo ihres Liebesthemas ("Süß der Wind, der über mich zieht . . ."), aber es ist das Karnevalslied, das ihre Erlösung verspricht und das daher ihre letzten Worte und die letzten Töne des Orchesters bestimmt.

Christopher Palmer

SYNOPSIS

Venedig im 15. Jahrhundert. Die Szene zeigt das Haus Simones Trovaïs, des militärischen Oberbefehlshabers der Republik Venedig. Es ist die Nacht des großen Karnevals, und die Lagune wird von Fackeln und Feuerwerkskörpern erleuchtet; man kann die Karnevalstrunkenen ein lästerliches Lied singen hören: "Aus den Gräbern selbst die Toten Tanzen . . ." Matteo, ein junger Soldat, der sich unsterblich in Simones schöne Frau, Violanta, verliebt hat, wird von anderen Soldaten und Dienstmädchen verspottet. Singen und Tanzen werden immer lebhafter, steigern sich ins Rauschhafte. Da stürmt Simone herein, treibt die Menge auseinander und befiehlt den Soldaten, auf ihren Posten zurückzukehren. Er wird noch zorniger, da niemand weiß, wo sich Violanta aufhält. Ihre Schwester, Nerina, beginnt Selbstmord, nachdem sie von Alfonso, Prinz von Neapel, verführt worden war; seitdem ist Violanta lustlos und melancholisch geworden und verweigert sich ihrem Gatten, denn sie denkt nur noch an Rache.

Giovanni Bracca, ein geckenhaft-gekleideter Künstler, tritt auf. Er ist äußerst gut gelauft und will, daß Simone ihn zum Karneval begleitet. Dieser sträßt sich, bis er erfährt, daß auch Alfonso dabei sein wird. Als sie eben aufbrechen wollen, erscheint Violanta. Ihre Haare sind aufgelöst und mit Konfetti bedeckt. Ruhig fordert sie Bracca, das Haus zu verlassen und erklärt ihm sprachlos Ehemann, wie sie zum Karneval gegangen sei, um Alfonso zu suchen. Sie habe ihn dann mit dem Karnevalslied von seinen Bewundern weggelockt. Ohne Alfonso ihre Identität zu

enthüllen, habe sie ein Rendezvous mit ihm in Simones Haus vereinbart, und nun soll ihn Simone dort ermorden. Simone ist über diesen Plan entsetzt, nicht zuletzt weil Alfonso, in seiner Rolle als Prinz von Neapel, eines Tages sein Vorgesetzter werden könnte. Violanta ist von dem Gedanken besessen, sowohl ihre Schwester als auch alle anderen reinen Frauen zu rächen, die Alfonso verführt hat. Sie lockt ihren Gatten mit dem Versprechen, nach dem Mord sich ihm nicht länger verweigern zu wollen. Gleichzeitig qualità sie ihm mit der Andeutung, daß ihr Haß sich jederzeit in Liebe verwandeln könnte, sollte die Tat nicht vollzogen werden. Von Eifersucht und Leidenschaft gepackt, gibt Simone nach, und sie schmieden einen Plan: Simone wird sich verstecken, bis Alfonso entwaffnet ist; Violanta wird das Karnevalslied, das Simone so verabscheut, als Zeichen singen, daß Simone eintreten und ihn niederstrecken soll. Simone geht ab, und Violanta, vor Erregung zitternd, bleibt alleine auf der Bühne zurück.

Barbara, Violantas alte Amme, tritt auf. Überrascht von der Aufregung ihrer Herrin, versucht sie sie mit einem alt-vertrauten Wiegenlied zu besänftigen. Als sie Violanta in dem von Kerzen beleuchteten Zimmer alleine läßt, kann man bereits das Geräusch der Ruder auf der Lagune hören. Alfonso nähert sich allmählich. Von seinem Boot aus singt er eine Serenade, begleitet auf einer Laute. Als er ihr Zimmer betritt, preist er Violantas ungeheure Schönheit erneut und drängt sie, das Lied zu singen, das sie zusammen gebracht hat. Sie besteht darauf, daß er vorher seinen Mantel und sein Schwert ablegt. Dann beginnt er selbst das Lied zu singen, aber Violanta hält ihn ein und erklärt ihm, es sei das letzte Lied, das er jemals hören werde. Daraufhin entdeckt sie ihm ihre wahre Identität und spricht von ihrer Absicht, Nerina zu rächen. Er unterbricht sie, um ihr die Geschichte seines Lebens zu erzählen: die einsame Kindheit ohne Mutter und Schwestern und die hoffnungslose Mischung vergänglicher Vergnügen und ständiger Verzweiflung, die sein jetziges Dasein prägt. Die Sehnsucht nach dem Tode, erklärt er, sei ihm daher keineswegs fremd, und er bittet sie, das Zeichen zu geben, damit die Tat schnellstens vollbracht werden kann. Violanta verstummt jedoch; sie kann kein Wort herausbringen. Alfonso wird auf

einmal klar, daß sie ihn tatsächlich liebt und sogar ihn seit dem Augenblick, als sie ihn zum ersten Mal sah, geliebt hat. Violanta schämt sich tiefst und befiehlt ihm, sich zu entfernen. Noch einmal bittet er sie, das Zeichen zu geben; wiederum weigert sie sich. Sie beklagt, daß sie von nun an das Leben einer Toten führen müsse: rein und doch unrein, eine Ehefrau und doch untreu, in den Verführer ihrer eigenen Schwester verliebt. Er fleht sie an, die Vergangenheit und die Zukunft zu vergessen und nur an den gegenwärtigen Moment der Ekstase zu denken; sie fallen sich in die Arme und besingen die Erhabenheit der reinen Liebe.

Ihre Wonne wird von Simone unterbrochen. Er ist ungeduldig geworden und ruft seine Frau. Violanta erkennt, daß ihr Traum zu Ende ist. Von Alfonso ermutigt, singt sie mit hysterischem Eifer das verhängnisvolle Lied. Simone stürmt herein und entdeckt die Liebenden, die sich leidenschaftlich umarmen. Nach Alfonhos Worten hat Violanta ihren Gatten nicht betrogen, da sie ihm nie wirklich gehörte. In wilder Wut versucht Simone ihn zu erstechen, aber Violanta wirft sich zwischen sie und erhält eine tödliche Wunde.

Bracca eilt herein, um Simone zum Karneval mitzunehmen, der mittlerweile auf dem Höhepunkt angekommen ist. Man hört im Hintergrund das verhängnisvolle Karnevalslied, während Violanta, die ihre zukünftige Reinheit und Erhabenheit besingt, in Simones Armen stirbt.

VIOLANTA

The winnowing processes of both fashion and time sweep many composers away, good, bad and indifferent; but sometimes their ruthlessness is countered, generally through a cessation of climatic hostilities, and composers who in their lifetime fell victim to the changing of old orders suddenly find themselves in the throes of posthumous rehabilitation. Such a one is Erich Wolfgang Korngold, born in 1897 in Brünn, capital of the Austro-Hungarian province of Moravia (now Brno, Czechoslovakia). He was brought up in Vienna where his father, Julius, by profession a lawyer, became assistant and eventually successor to the famous and much-feared music critic Eduard Hanslick on the *Neue Freie Presse*. Erich was a prodigy. By the age of 9, he had produced, among others, a surprising composition, a cantata *Gold*. His father sent him to study with Robert Fuchs at the Vienna Conservatory and in due course he played his compositions before Mahler who pronounced him a genius and recommended him to the man to whom he later claimed to owe his largest debt of musical gratitude: Alexander von Zemlinsky, brother-in-law of Schoenberg. While under Zemlinsky's tutelage, Korngold composed a pantomime, *Der Schneemann*, which received a gala premiere at the Hofoper on the Emperor's name-day, 4 October, 1910, and established its 13-year-old composer as the *Wunderkind* of the day.

From then on there was no holding him. He was 14 when his *Schauspielouverture* was performed by Nikisch, 15 when his *Sinfonietta* was performed by Nikisch, Weingartner and Strauss, and four years later Bruno Walter presented his two one-act operas *Der Ring des Polykrates* and *Violanta* as a double-bill at the Munich State Opera. His most celebrated operatic achievement, *Die tote Stadt*, was completed in 1920 and received a simultaneous premiere in Hamburg and Cologne (under Klemperer). Two more operas complete the canon: *Das Wunder der Heliane* which

was first produced in Hamburg in 1927 but ran into stormy critical weather, and *Die Kathrin* (1937; produced in Stockholm in 1939 and in Vienna in 1950) which gained an even less secure foothold in the repertoire. Other works of the inter-war period include the overture *Sursum Corda*, incidental music to *Much Ado About Nothing*, a concerto for piano (left hand) and orchestra, songs and chamber music; however, much of his time during these years was taken up with re-orchestrating, rearranging and in some cases re-composing classical operettas by Strauss, Offenbach and Leo Fall, and he travelled round the theatres and opera-houses of Europe conducting both these and his own grand operas.

In 1934 Korngold accepted Max Reinhardt's offer to work with him in Hollywood on a film version of *A Midsummer Night's Dream* for which he was to edit and adapt Mendelssohn's music. He returned there in 1935 to write (in collaboration with Oscar Hammerstein II) an original film-operetta for Jan Kiepura and Gladys Swarthout (*Give us this Night*) and while there he was asked by Warner Brothers to compose an original dramatic score for *Captain Blood*, a newly-completed adventure spectacular starring Errol Flynn. Between 1935 and 1947 he composed a total of 18 original film scores and won the Academy Award twice. His commitment in 1938 to *The Adventures of Robin Hood* effectively prevented his returning to a Nazi-dominated Europe where he would almost certainly have met his death. As a serious composer of stature he brought a new dimension and a sorely-needed dignity to film music in America as it was developing in those early years; its general trend and character was signally influenced by his European late-romantic idiom, just as many other areas of film-making were dominated by European expatriates.

After the war Korngold devoted himself once again to concert music; the *Symphonic Serenade* for strings, the *Violin Concerto in D* as well as the *Symphony in F sharp* all date from this period. At the time of his death he had made sketches for a second symphony and was searching for a libretto for a sixth opera. However the musical climate had changed too radically for his attempts at a 'come-back' to

be more than partially successful, and he died in 1957 at the age of 60 feeling that his music had died before him. Happily he has been proved wrong.

As is the way with prodigies, Korngold's musical style crystallised amazingly early: *Violanta*, composed at the age of 17, shows it already set sure in its mould, and thenceforward it preserved an undeviating identity. It did not stagnate, nor did it follow any characteristic pattern of growth, development and experiment. Rather did it explore the same areas of feeling but in constantly changing perspectives. And what is inimitable in Korngold is the sheer richness and superabundance of detail in which his explorations involved him. His is the kind of luxuriant invention and exuberant fecundity which, like that of a hedge or tangle of wild flowers, might seem to require the amplitude of theatre stage or cinema screen on which to spill an energy almost like that of nature in the diversity and abandon of its forms: might seem, were we not able to observe the same processes at work in small in such a piece as the *First String Quartet*. *Die tote Stadt* finds Korngold's invention at its fullest fling of imagination. In the works of the last decade, beginning perhaps with the concentrated one-movement *Cello Concerto*, which originated in the film *Deception* (1946), we find some of the excrescences pruned and the torrent of feeling less vehement; yet the process has involved no chilling of the blood. It is in fact this vitality of style in the broadest sense of the term which made Korngold bound to re-emerge from relative oblivion. He wrote with real style, zest, *con bravura*. He conceived his works in the grandest of grand manners, one which was endemic, not feigned, and executed them accordingly. Another root cause of his re-acceptance is perhaps that also of the re-acceptance of Mahler, and of the enormous popularity of Elgar: his emotional directness and uninhibitedness. The spirit of permissiveness has pervaded the farthest reaches of our culture and traditions, and music is no more immune now from the general trend of popular prejudice than it has ever been. But this in itself would not be sufficient to bring a dead composer back to life, were he well and truly dead. The wonder in Korngold's case is that although he grew up steeped in the

traditions of an era already moribund at the time his own musical personality was quickening to the birth, yet the conventions he inherited seem, in his hands, not the empty mockery of a decaying impulse but the noble expression of one still living.

VIOLANTA

After the successful completion of the full score of *Der Ring des Polykrates* Julius Korngold found himself pondering on the scope of his son's dramatic talent. *Der Schneemann* had been a pantomime, *Polykrates* a comic opera – was Erich musically and emotionally equipped to embrace the sublime as well as the ridiculous? How would he react to a tragic subject? Julius called in Hans Müller, a successful Viennese playwright and former contributor to Julius's own *Sonntagszeitung*. Müller offered them a choice of two librettos. "We decided against Girolamo Savonarola, the 15th century Italian reformer," recalls Dr. Korngold in his unpublished memoirs, "but in favour of a heroine with the melodious name of Violanta. Here we had a red-hot Renaissance drama in which a Venetian beauty plots the death of her sister's seducer only to fall in love with him herself. A mad bustle of Carnival scenes; moods of deathly gloom; the heroine becoming an erotic enigma in her abrupt shifting from hatred to passion; the iron-clad figure of the forbidding husband ready to commit murder; all of this was usable operatic material with echoes of the *verismo* 'one-actors' which were becoming the fashion. Even before he became involved with the music, Erich, then seventeen, showed his signal talent for the stage. With unfailing instinct he improved motivation, increased intensity and rearranged scenes to tighten the plot. It was Erich who insisted on a 'breather', a quiet episode after the furious, passionate duet of the married couple, in which Violanta demands the death of the philanderer whom she has lured into a trap. This is the scene in which Violanta, in front of a mirror, is dressed by her old nurse for the rendezvous. This break increased the tension, creates the stillness before the storm and propels the action toward the tragic climax."

In 1914 when the outbreak of war precipitated the

Korngolds' departure from their country retreat in the Salzkammergut, Erich's luggage contained sketches for *Violanta* and for the *String Sextet*. By the following summer the opera was complete and Erich was playing it in Alt-Aussee to large audiences of people who dropped in, attracted by the sound of the piano. Among them was Clemens von Franckenstein, one-time fellow student of Cyril Scott and Percy Grainger at Frankfurt, now general manager of the Munich Court Theatre. He arranged a joint premiere of *Violanta* and *Polykrates* in Munich under Bruno Walter who later recalled: "The experience of hearing the youth play and sing for me the two operas which I was going to perform, I shall never forget. One might have compared his interpretation of his own works on the piano to the eruption of a musico-dramatic volcano were it not that the lyrical episodes and graceful moments also found their insinuating expression in his playing." Shortly before the first rehearsal Erich fell ill with an inflammation of the middle ear, which failed however to prevent him supervising the preparation of all the orchestral material from his sick-bed. The premiere took place on 28 March, 1916 and was immensely successful, despite the fact that an operetta tenor had to replace the indisposed *Heldentenor* at the last minute. On 10 April the works reached Vienna. The casting of Maria Jeritza in the title role proved to be the turning-point in that great singer's career, and it was with her in mind that Korngold conceived the leading female role in his next opera *Die tote Stadt*.

The question which will never cease to be asked about *Violanta* is how a boy of Korngold's age could have written music so eloquently and authoritatively expressive of love and physical passion without having experienced either at first hand (he was, it seems, very strictly chaperoned as an adolescent at all times). By the same token one might ask how it was that a composer whose practical experience of the orchestra was limited to just three previous works at the time could possibly have acquired the mastery of orchestration which is evident in every bar of *Violanta*, bearing in mind the fact that orchestration is something less of a matter of instinct and inborn *savoir faire* than composition. Somehow Korngold knew: knew how to

compose, how to play the piano, how to score, all brilliantly and all apparently without any untoward expenditure of effort. We should remember however that genius often contrives to grasp instantly and intuitively what mediocrity may spend year after year laboriously laying up. Whistler wrote: "a picture is finished when all trace of the means used to bring about the end has disappeared . . . the work of the Master reeks not of the sweat of the brow, suggests no effort, and is finished from the beginning." Korngold's entire technique seemed to be, miraculously, "finished from the beginning". Emotionally, too, precocity is well-precedented in art: we think of Schubert and *Gretchen am Spinnrade*, Rimbaud writing some of the finest poetry of the sea without ever having seen the sea, young composers like Guillaume Lekeu and Lili Boulanger compressing feverishly into a handful of works what seems like the wisdom and experience of a lifetime. True, Korngold was not, like them, destined for a premature death; but again it is a question of the artist knowing and perceiving, *sua sponte*, things which the man in the street has to learn or be shown over a much longer period of time. Nor can we claim that Korngold in treating his assuredly Tristanesque theme (mutual antagonism turning into love and the death-wish) merely regurgitates *Tristan* with added water and sugar, as many an adolescent composer has been known to do, the equivalent of an author who writes not about his own experience of life but about that of others as described in their books. On the contrary, Korngold at 18 was a mature, fully-fledged, professional composer, completely in command of a style of his own. Of course influences are discernible, and critics have been quick enough to discern them; but the whole is more than the sum of the parts, and how Korngold found, evolved or summoned his style into being is a question which can never properly be answered in terms which the scientific mind would find satisfactory.

COMMENTARY

Perhaps the strongest and most essential characteristics of Korngold's style, even in its earliest manifestations, are its

harmonic, melodic and formal discipline. Nowhere can this be seen in clearer perspective than in *Violanta*. The musico-dramatic structure in itself is worth careful study. The orchestral prelude strikes straight to the heart of the dramatic conflict in as much as it presents a mosaic of textures, themes, motifs and moods which will not recur again until the climactic scene of the opera: the confrontation between Violanta and Alfonso in which they realise that they are involuntarily, catastrophically, yet all-fulfilling, in love. The very fact that this pregnant preludial music *in statu quo* is absent for so long after its exposition causes the audience subliminally to look for its reappearance, and to attach an appropriate significance to it when it does reappear. Not that the prelude is by any means solely a 'flash-forward' to this single scene. It serves also to present the seminal motifs which identify and characterise the protagonists. After the low E pedal with its deep bell, the first sound we hear is the enigmatic, indeterminate augmented triad, immediately posing a question and creating an aura of mystery. Then the woodwinds intone what is dramatically the most crucial theme in the opera, the Venetian carnival hymn. Violanta's motif takes shape out of the C sharp inverted pedal point which has been flickering and glimmering since the second bar; it expands into a warm, stately voluptuous chordal melody which flows and glides through a spectrum of glowing harmonic colours, a true portrait or oil painting in sound. Then – and of course it is dramatically appropriate that they should be so juxtaposed – arrives the theme of Alfonso (horn and 'cello), one of Korngold's finest melodic inspirations; its subtle unorthodoxies of modulation and intervallic structure lend it that touch of strangeness in the proportion which is one of the hallmarks of true beauty. A strong climax is now built up and crowned by the return of Violanta's theme: Alfonso's (essentially melodic) theme is thus musically embosomed, as it were, by Violanta's (essentially chordal). The circular shape of the prelude is completed by the return of the motif of Violanta's inscrutability.

As the curtain rises and the drama begins to unfold we realise that the libretto is cunningly designed, first to

distance us from the vortex and only gradually to draw us into its centre. The first scene is aflame with the carnival spirit of Venice and fuelled thematically by segments of the carnival song: but first, across the water, the magic of unseen voices, a song of bargemen or gondoliers in the distance; then, shortly, the carnival song *fortissimo* but with the singers still offstage. Thus far, then, a scene of anonymous merrymaking. Now we take the first step forward from the general to the specific: young Matteo, desperately in love with Violanta, is taunted by a soldier who sings a parody of his emotion-filled song of yearning – inflected, as is all the thematic material which revolves round the heroine, by the whole tone scale, but ultimately deriving from the carnival song (this is typical of the process of motivic cohesion and integration which imparts unity). When Barbara enters and inquires after her mistress' whereabouts, the first phrase of Violanta's own theme is heard; but because of the perspective in which the scene is set the carnival song continues to predominate, principally in the form of Matteo's rapturous outpourings of fantasy. At the climax of the scene a great dance movement sweeps the stage and all join in the carnival song.

With the entrance of Simone the mood changes abruptly. His theme (first heard as he orders the soldiers back to their posts) is brisk, emotionless, almost martial in character and is in fact subsequently given over to the brass; its diatonic forthrightness contrasts strongly with the tinge of whole-tone mystery which momentarily colours the music every time Violanta's unknown whereabouts are mentioned. When the flamboyant Bracca enters, the mood changes yet again and the music assumes a dashing, heroic stance. Bracca is, dramaturgically speaking, a go-between: up to now, all we know of Violanta has been derived from the lower orders, sailors, servants, soldiers, all in submission to Simone. But Bracca is a friend and confidant of Simone and it is he who now expounds the dramatic situation in all the necessary detail. Alfonso's theme flashes by as Bracca mentions him for the first time and is subsequently heard in a hooded, menacing transformation as Simone tells of Alfonso's seduction of Violanta's sister. Another important motif is that of Violanta's hate, a violent

spasm of minor triads (Simone: "sie hast ihn!"). Now we are ready to meet Violanta herself for the first time. Her entrance is prepared, appropriately enough, by Bracca's ardent-filled apostrophe to the joys of this world *en masse*: wine, flowers, lights . . . and, most to be desired of all, Violanta herself, whose stately, commanding theme forms the climax of the paragraph.

Bracca exits, and with him all gaiety and exuberance. The shadows lengthen, the inverted C sharp pedal point, already glimpsed in the prologue and which is to create much tension at a later stage, begins to flash like a distant warning signal at Violanta's "Dann höre ich durch Nacht und Stille mir nahen . . ." The themes already established follow the hatching of the plot against Alfonso, and as the Violanta bent on vengeance usurps the image of Violanta the ardent lover, so the aggressive masculine theme of Simone supersedes the carnally feminine theme of his spouse ("Dicht Aug' in Aug' werde ich gegenüber ihm stehen," she sings, but to *Simone's* theme). The carnival song is now surely and ironically established as the agent of death.

When Simone leaves he takes with him all the brutish block-chordal violence of which we have heard so much, and the music prepares for a tense and anguished period of anticipation. Temporarily Barbara proves a soothing and homely presence, not unlike that of Brigitte in *Die tote Stadt*. Her lullaby ("schlafl' wohl . . . und träume sanft wie eh'") is warmly scored and is cast in a reassuringly diatonic C major, as opposed to the chromatic nature of the splintered, scattered, impressionistic textures of the *Nachtstück* with which it is interspersed. Here Korngold follows in the tradition of some of the most illustrious German composers and men-of-letters – Novalis, Heine, Wagner, Berg – in his fascination with the world of night, dreams, half-lights and shadows; elsewhere in his own work, *Die tote Stadt*, *Das Wunder der Heliane*, *Between Two Worlds* and *The Sea Wolf* all bear witness to this preoccupation. Flute, piccolo, celesta, glockenspiel, muted trumpet and trombone and string *pizzicati* all have important parts to play in this edgily atmospheric interlude which in masterly fashion (harmonically and orchestrally it is one of the composer's most fantastic flights of

imagination) not only sets the outer scene – the gathering dusk, the lapping of water in the lagoon and the soft evening breeze – but also and simultaneously reflects Violanta's increasing inner agitation as the fateful hour approaches.

Suddenly the sound of distant revelry invades the music. Alfonso is at hand and is singing, though as yet unseen, a lovely ballad in praise of youth and its splendours ("Der Sommer will sich neigen"); in the second verse Violanta aloft on the balcony adds her own ironic comments on the singer's approaching nemesis. From this point on all the thematic threads of the opera begin to knit themselves together: first the carnival song which attempts to break loose in the orchestra at Alfonso's instigation but is checked by Violanta; Alfonso's theme as he reveals his true unsatisfied, inflamed nature to Violanta and its logical culmination in Violanta's theme, implying that at long last Don Juan has met his ideal – all foreshadowed, as we know, in the orchestral prelude to the first scene. Now Violanta is ready to answer the 'question' it seemed to be posing. She does so in the form of a new, impassioned motif first heard at the words "Es muss nach euch begehrn"; it indicates that Violanta also is a creature of flesh and blood, not a marble goddess to be worshipped from afar (which is rather the implication of the two other themes). Eventually the turbulence and ardour subsides; the lovers are finally at peace with one another and settle for their love duet in the glowing key of B major, the climax of which is a glorification of the mutual bliss that can only be found in death. At the end the piccolo sounds an almost casual reminiscence of Simone's motif, and Violanta sings at Alfonso's behest the song which will bring them both the deliverance they desire, the carnival song which has now acquired a third shade of meaning – that of transcendental fulfillment. The very words take on a quite new significance when they are sung by the offstage chorus (the crowd outside) as a kind of unwittingly ironic comment on the tragedy after it has occurred ("From their graves arise the dead to dance . . ."). The dying Violanta in a state of visionary ecstasy bids the world farewell, to one last sweet-scented echo of her love-theme ("Süss der Wind, der

über mich zieht..."), but it is the carnival song that promises her redemption and which therefore claims her and the orchestra's final words.

Christopher Palmer

SYNOPSIS

Fifteenth century Venice. The scene is the house of Simone Trovai, military commander of the Venetian republic. It is the night of the great Carnival and the lagoon is bathed in the light of torches and fireworks; revellers can be heard singing the blasphemous Carnival Song "From their graves arise the dead to dance..." Matteo, a young soldier, hopelessly in love with Violanta, Simone's beautiful wife, is mocked by other soldiers and serving-maids. The singing and dancing gains in intensity and reaches fever-pitch as Simone storms in, dispersing the crowds and ordering the soldiers back to their posts. His rage is aggravated by the fact that no-one knows where Violanta is to be found. She has been listless, melancholy and in no sense a wife to Simone ever since her sister Nerina, having been seduced by Alfonso the Prince of Naples, had committed suicide. Since then Violanta has been bent on vengeance.

Giovanni Bracca, a foppishly-dressed artist, enters in high spirits and tries to take Simone off to the carnival. He is reluctant to go until he hears that Alfonso is there. As they are about to leave Violanta appears, her hair in disarray and covered with confetti. She calmly orders Bracca to leave and then explains to her dumbfounded husband how she had gone to the Carnival in search of Alfonso and had enticed him away from his admirers by singing the Carnival Song. Without revealing her identity she had arranged an assignation at Simone's house where she intends to have her husband murder Alfonso. Simone is horrified at this plan, not least because Alfonso as Prince of Naples could one day become his commanding officer. But Violanta is maniacally resolved to avenge her dead sister as well as all the other pure women that Alfonso has seduced. She tempts her husband with promises of resumption of marital privileges after the murder, and taunts him by hinting that her hatred could easily turn to love were the deed not done. Fired with jealousy and passion Simone

concurs, and they agree on a plan. Simone will remain concealed until Alfonso is disarmed; Violanta will sing the Carnival Song so detested by Simone as a signal that he should enter and strike the fatal blow. Simone retires and Violanta is left alone, trembling with anticipation.

Barbara, Violanta's old nurse, enters; surprised at her mistress' agitation, she tries to soothe her by singing her an old familiar lullaby. When she departs, leaving Violanta alone in the candlelit room, the scud of oars over the lagoon gradually becomes audible. It is Alfonso drawing nearer. From his boat he sings a serenade to the accompaniment of a lute; when he enters her chamber, he continues to praise Violanta's great beauty, exhorting her to sing again the song that had brought them together. She insists that he should first take off his cloak and unbuckle his sword. This done, he begins to sing the song himself, but she stops him with the explanation that it will be the last song he will ever hear. At once she reveals her true identity and her intention to avenge Nerina. He interrupts her to explain the course of his life: his lonely childhood with neither mother nor sisters, and the hopeless mixture of transitory joys and permanent despair which is his present existence. A longing for death, he explains is therefore no stranger to him, and he asks her to give the sign and let the deed be done quickly. Violanta, however, is struck dumb; she finds herself unable to utter a word. Alfonso suddenly realises that she indeed loves him and has from the moment she first saw him. Burning with shame, she orders him to leave. Again he bids her give the sign, again she refuses. She bemoans the living death that she must now endure, pure and yet impure, a wife and yet unfaithful, in love with her own sister's seducer. He implores her to forget the past and the future and to think only of the present moment of ecstasy; they fall into each other's arms and sing of the sublimity of pure love.

Their bliss is interrupted by Simone who, growing impatient, calls out to his wife. Violanta recognises the end of a dream and, spurred on by Alfonso, sings the fateful song with hysterical abandon. Simone rushes in to find the lovers locked in an embrace. Alfonso declares that Violanta has not deceived her husband because she was never really

his. In a frenzy, Simone tries to stab him, but Violanta interposes herself and receives a mortal wound.

Bracca rushes in to take Simone off to the Carnival where festivities are in full swing. Revellers are heard singing the fateful Carnival Song, and Violanta, singing of the purity and sublimity she is to attain, dies in Simone's arms.

VIOLANTA

Les caprices de la mode et du temps à la fois balayent de nombreux compositeurs, bons, mauvais ou indifférents. Mais parfois cette chose inéluctable est contrée – généralement grâce à la cessation d'un climat hostile dû à la conjecture – et des compositeurs qui, leur vie durant, furent victimes du changement apporté aux vieux principes bénéficiant soudain d'une réhabilitation posthume. Ainsi se présente le cas d'Erich Wolfgang Korngold, né en 1897 à Brünn, capitale de la province austro-hongroise de Moravie (actuellement Brno, en Tchécoslovaquie). Il fut élevé à Vienna où son père, Julius, juriste de profession, devint l'assistant et finalement le successeur du célèbre et très redouté critique musical Eduard Hanslick à la *Neue Freie Presse*. Erich fut un enfant prodige. À l'âge de neuf ans, il était déjà l'auteur, parmi d'autres œuvres, d'une surprenante composition, une cantate: *Gold*. Son père l'envoya étudier avec Robert Fuchs au Conservatoire de Vienne et, au moment opportun, il joua ses compositions devant Mahler qui déclara génial le jeune Korngold. Il le recommanda auprès de celui envers qui le compositeur dira, par la suite, avoir la plus grande dette de gratitude musicale: Alexander von Zemlinsky, beau-frère de Schoenberg. Alors qu'il travaillait sous la tutelle de von Zemlinsky, Korngold composa une pantomime, *Der Schneemann*, qui, créée lors d'une première de gala au Hofoper pour la fête de l'Empereur, le 4 octobre 1910, établit son auteur de treize ans comme le *wunderkind* du moment.

Dès lors, plus rien ne pouvait l'arrêter. Il avait quatorze ans lorsque sa *Schauspielouverture* fut exécutée par Nikisch et quinze lorsque sa *Sinfonietta* fut dirigée par le même chef, Weingartner et Richard Strauss. Quatre ans plus tard, Bruno Walter présentait, à l'Opéra d'Etat de Munich et dans la même soirée, ses deux opéras en un acte: *Der Ring des Polykrates* et *Violanta*. Sa réussite la plus complète, dans le domaine de l'opéra, *Die tote Stadt*, était terminée en 1920 et fut créée simultanément à Hambourg et à Cologne (sous

la direction d'Otto Klemperer). Deux autres opéras complétent sa production: *Das Wunder der Heliane*, qui fut représenté pour la première fois à Hambourg en 1927 mais reçut, de la part de la critique, un accueil mitigé, et *Die Kathrin* (de 1937, représenté à Stockholm en 1939 et à Vienne en 1950) qui n'obtint qu'une place moindre encore dans le répertoire. D'autres œuvres de la période entre deux guerres, parmi lesquelles l'ouverture *Sursum Corda*, une musique de scène pour *Much Ado About Nothing*, un concerto pour piano (main gauche) et orchestre, des mélodies et de la musique de chambre. Toutefois, la majeure partie de son temps, pendant ces années, fut consacrée à la réorchestration, l'arrangement et, dans certains cas, la re-composition des opérettes classiques de Strauss, Offenbach et Léo Fall, en même temps qu'il parcourait les théâtres d'opéra d'Europe pour diriger aussi bien ces œuvres révisées par lui que ses propres grands ouvrages.

En 1934, Korngold accepta l'offre de Max Reinhardt de travailler à Hollywood avec lui à une version cinématographique de *A Midsummer Night's Dream* pour laquelle il devait réaliser et adapter la musique de Mendelssohn. Il y retourna en 1935 pour écrire (en collaboration avec Oscar Hammerstein II) un film-opérette original pour Jan Kiepura et Gladys Swarthout (*Give us the Night*). Pendant ce nouveau séjour à Hollywood, la Warner Bros. lui demanda de composer une partition originale pour *Captain Blood*, dans une nouvelle version, adaptée pour Errol Flynn, sous forme de film d'aventures à grand spectacle. Entre 1935 et 1947, il composa un total de dix-huit partitions originales de films et remporta, par deux fois, le prix de l'Academy Award. Sa participation, en 1938, au film *The Adventures of Robin Hood* l'empêcha de revenir dans une Europe sous la domination nazie où il aurait probablement trouvé la mort. En sa qualité de compositeur de formation classique et de grande envergure, il apporta une dimension nouvelle et la dignité nécessaire à la musique de film américaine telle qu'elle se développait à cette époque; sa tendance générale et le caractère qu'il lui donna étaient nettement influencés par son langage musical post-romantique européen, de même que de nombreuses

branches de l'industrie cinématographique américaine étaient sous la domination d'Européens expatriés.

Après la guerre, Korngold se consacra à nouveau à la musique de concert: la *Sérénade Symphonique pour cordes*, le *Concerto pour Violon en ré* et la *Symphonie en fa dièze* datent de cette période. Au moment de sa mort, il venait d'écrire des esquisses pour une deuxième symphonie et cherchait un livret pour un sixième opéra. Cependant, le climat musical avait trop radicalement changé pour qu'il puisse espérer un "come-back" qui soit mieux qu'un demi-succès et il mourut en 1957, à l'âge de 60 ans, persuadé que sa musique était morte avant lui. Heureusement, la preuve est faite qu'il se trompait.

Comme c'est souvent le cas avec les enfants prodiges, le style musical de Korngold était déjà entièrement formé très tôt: *Violanta*, composé à l'âge de 18 ans, montre ce style déjà installé dans son moule et, désormais, il aura une direction qui ne changera pas. Ce style ne s'est pas figé pour autant ni n'a utilisé une "formule" de développement ou de recherche. Il est plus juste de dire qu'il exploite les mêmes zones de sensibilité mais dans une perspective en perpétuel changement. Et, ce qui est inimitable chez Korngold, c'est la richesse transparente et l'abondance de détails dans lesquelles ses recherches l'entraînent. Son invention luxuriante et son exubérante fécondité sont de celles qui ont besoin de l'espace de la scène ou de l'écran pour pouvoir déployer toute leur énergie créative dans la diversité de leurs formes. A tout le moins, nous n'avons pas réussi à observer sur pièce toutes ces caractéristiques, sous une forme plus concise, dans une œuvre comme le *Premier Quatuor à Cordes*. Dans *Die tote Stadt*, l'imagination créatrice de Korngold atteint son sommet. Dans ses œuvres de la dernière décennie – en commençant, sans doute, par le *Concerto pour Violoncelle* (en un seul mouvement) qui était, à l'origine, la musique du film *Deception*, en 1946 – on peut constater que les "excroissances" sont élaguées et que le flot de la sensibilité est moins vêhement; mais cette dernière manière n'implique pas pour autant un tédiossement du flot créateur. En fait, c'est cette vitalité de style, au sens le plus large du terme, qui a fait resurgir Korngold de l'oubli relatif dans lequel il était tombé. Il composait véritablement avec

style, enthousiasme et *con bravura*. Il concevait ses œuvres dans la "grande manière" – d'une façon endémique, non feinte – et les exécutait dans la même veine. Une autre raison profonde de son retour dans la faveur des mélomanes est sans doute aussi la popularité extrême atteinte par Mahler et Elgar. De nos jours, le laxisme a atteint les points les plus éloignés de notre culture et de nos traditions et la musique est moins que jamais à l'abri de la tendance générale qui consiste à tout subordonner à la popularité. Cela en soi, cependant, ne suffit pas à ressusciter l'œuvre d'un compositeur mort, si cette œuvre est bel et bien morte. Ce qui est étonnant chez Korngold, c'est que, bien qu'il se soit formé dans la tradition d'une ère moribonde, entre ses mains les conventions dont il a hérité ne deviennent pas la parodie vide d'une tendance décadente mais l'expression noble de quelque chose de bien vivant.

VIOLANTA

Après le succès de la publication de la partition de *Der Ring des Polykrates*, Julius Korngold s'interrogea sur l'envergure du talent dramatique de son fils. *Der Schneemann* était une pantomime, *Polykrates* un opéra-comique. Erich était-il, musicalement et émotionnellement, armé pour traiter le sublime aussi bien que le comique? Julius demanda aide à Hans Müller, auteur dramatique viennois à succès et ex-collaborateur du journal où il écrivait, le *Sonntagszeitung*. Müller leur donna le choix entre deux livrets. "Nous avons renoncé à Girolamo Savonarola, le réformateur italien du XVème siècle," rappelle Julius Korngold dans ses mémoires inédites, "et opté pour une héroïne au nom mélodieux de Violanta. Nous tenions là un drame brillant, se passant à l'époque de la Renaissance, dans lequel une belle vénitienne manigance le meurtre du séducteur de sa soeur, uniquement pour tomber dans ses bras. Un grand déploiement de scènes de Carnaval, des atmosphères ténébreuses de mort . . . l'héroïne devenant une sorte d'étrange, érotiquement parlant, dans son soudain passage de la haine à la passion; le personnage ingrat du mari irréductible et prêt à commettre le meurtre – tout cela constituant un matériel valable, avec des échos de ces opéras véristes en un seul acte dont la

mode se propageait. Avant même qu'il ne s'engage dans l'écriture de la musique, Erich, alors âgé de dix-sept ans, fit la preuve de son talent dramatique. Avec un instinct infaillible il approfondit la motivation des personnages, accrut l'intensité dramatique et remania des scènes pour resserrer l'intrigue. C'est Erich qui insista pour qu'il y ait une respiration, un épisode calme, après le duo furieux et passionné entre mari et femme dans lequel *Violanta* exige le meurtre du séducteur qu'elle a attiré dans un guet-apens: c'est la scène où *Violanta*, devant un miroir, est préparée pour le rendez-vous par sa vieille nourrice. Cette interruption accroît la tension, crée le calme qui précède l'orage et conduit l'action vers son dénouement tragique."

Lorsque, en 1914, l'explosion de la guerre provoqua le départ précipité des Korngold de leur séjour campagnard du Salzkammergut, Erich avait dans ses bagages les esquisses de *Violanta* et du *Sextuor à cordes*. Au cours de l'été suivant, l'opéra se trouva achevé et Erich le joua, à Alt-Aussee, devant des auditeurs nombreux, accourus attirés par cette musique. Parmi ces premiers auditeurs se trouvait Clemens von Franckenstein, directeur général du théâtre de la Cour à Munich. Il organisa une double première, à Munich, de *Violanta* et *Polykrates*, sous la direction de Bruno Walter qui racontera par la suite: "Je n'oublierai jamais ce jeune garçon jouant et chantant pour moi les deux opéras que j'allais diriger. On aurait pu comparer son interprétation au piano de ses propres œuvres à une éruption volcanique si ce n'était que les épisodes lyriques et les moments apaisés trouvaient dans son jeu une expression de grâce touchante." Peu de temps avant le début des répétitions, Erich tomba malade - ce qui ne l'empêcha pas, de son lit, de superviser l'élaboration du matériel d'orchestre. La première eut lieu le 28 mars 1916 et fut un immense succès en dépit du remplacement, en dernière minute, du *Heldentenor* malade, par un ténor d'opérette.

Le 10 avril, les deux œuvres furent données à Vienne. L'interprétation du rôle-titre par Maria Jeritza marqua un tournant décisif dans la carrière de cette grande cantatrice et tourna en pensant à elle que Korngold conquit le rôle féminin principal de son opéra suivant *Die tote Stadt*.

La question qu'on ne cessera jamais de se poser à propos

de *Violanta* est: comment un garçon de l'âge de Korngold avait pu écrire une musique exprimant, avec autant d'éloquence et d'autorité, l'amour et la passion physique sans avoir l'expérience ni de l'un ni de l'autre? (Adolescent, il avait été sévement chaperonné à tout moment.) De plus, on pouvait se demander comment il était possible qu'un compositeur, dont l'expérience pratique de l'orchestre se limitait à trois œuvres antérieures à ce moment-là, avait pu acquérir la maîtrise, dans le domaine de l'orchestration, qui se manifeste dans *Violanta* à chaque mesure - sachant que l'orchestration est une chose moins basée sur l'instinct, et innée, que la composition. Je ne sais comment il se fait que Korngold savait: composer, jouer du piano, orchestrer... le tout brillamment et apparemment sans le moindre effort.

Nous devrions nous souvenir, pourtant, que le génie trouve le moyen de saisir, sur l'instant et intuitivement, ce que les médiocres récoltent laborieusement au fil des années. Whistler a écrit: "Une toile n'est terminée que lorsque toute trace des moyens utilisés pour en venir à bout a disparu..." L'œuvre du Maître ne sent pas la sueur de son front, n'évoque pas l'effort: elle est achevée depuis le commencement." Toute la technique de Korngold semble être, miraculeusement, "achevée depuis le commencement". Sur le plan émotionnel également, la précocité en art a connu des précédents fameux - nous pensons à Schubert et à *Gretchen am Spinnrade*, à Rimbaud écrivant quelques uns des plus beaux poèmes inspirés par la mer sans avoir jamais vu la mer, à de jeunes compositeurs tels que Guillaume Lekeu ou Lili Boulanger mettant fiévreusement dans une poignée d'œuvres ce qui semble être la sagesse et l'expérience de toute une vie. Mais, contrairement à ceux-là, Korngold n'était pas, il est vrai, promis à une mort prématurée; cependant, se pose à nouveau la question du très jeune artiste ayant la connaissance et la perception de la fin de la vie, chose que l'homme de la rue doit apprendre, ou qui doit lui être montrée sur une période de vie beaucoup plus longue. On ne peut prétendre que Korngold, en traitant ce thème - c'est en pensant à elle que Korngold conquit le rôle féminin principal de son opéra suivant *Die tote Stadt*.

La question qu'on ne cessera jamais de se poser à propos

purement et simplement *Tristan* "en y ajoutant de l'eau et du sucre", comme plus d'un compositeur adolescent a pu le faire - ce qui serait l'équivalent d'un écrivain qui ne traiterait pas de sa propre expérience mais écrirait d'après celle d'autres auteurs, telle qu'ils la décrivent dans leurs livres.

Au contraire, Korngold à dix-huit ans était un compositeur à part entière, professionnel et déjà parfaitement maître de son propre style. Bien sûr, il est possible de discerner des influences, et les critiques ont été assez prompt à le faire, mais le résultat final est supérieur à la somme des composantes. Enfin, comment Korngold a trouvé, développé ou établi son style est une question à laquelle on ne pourra jamais réellement répondre dans des termes satisfaisants pour un esprit scientifique.

COMMENTAIRE

La caractéristique essentielle et la plus évidente du style de Korngold dans ses premières manifestations est sans doute sa discipline en matière harmonique, mélodique ou formelle. Nulle part mieux que dans *Violanta* on ne peut le constater. La structure musico-dramatique en elle-même est digne d'une étude minutieuse.

Le prélude orchestral frappe droit au cœur du conflit dramatique en ce sens qu'il présente une mosaïque de textures, de thèmes, de motifs et de sentiments qui ne reviendront pas avant la scène culminante de l'opéra - celle de la confrontation entre *Violanta* et Alfonso, dans laquelle ils réalisent qu'ils sont, sans le vouloir, épis l'un de l'autre à un point qui conduit tout à la fois à la catastrophe et à l'accomplissement idéal. Le fait que la puissante musique de ce prélude, *in statu quo*, est absente pendant si longtemps après son exposition provoque chez le public l'attente de sa réapparition et fait qu'il attache à cette réapparition, quand elle a lieu, une signification particulière.

Non pas que le prélude soit uniquement, d'une quelconque manière, une sorte d'anticipation de cette seule scène. Il sert également à présenter les motifs qui identifient et caractérisent les protagonistes. Après la pédale de mi grave et son timbre profond, le premier son que nous

entendons est l'énigmatique quarte augmentée qui pose immédiatement une question et crée une aura de mystère. Puis les bois jouent ce qui est dramatiquement le thème crucial de l'opéra, l'Hymne du Carnaval de Venise. Le thème de *Violanta* prend naissance sur l'accord de do dièze qui est apparu, vacillant et tremblant, sur la pédale depuis la deuxième mesure. Il se développe en une chaude et voluptueuse suite mélodieuse d'accords qui s'épanche et flotte à travers un spectre de couleurs harmoniques rougeoyantes, un véritable portrait, peint en musique. Ensuite - et, bien sûr, il est parfaitement judicieux dramatiquement de les juxtaposer ainsi - apparaît le thème d'Alfonso (exposé aux cors et aux violoncelles) l'une des plus belles inspirations mélodiques de Korngold. Ses subtiles audaces de modulation et de structure en matière d'intervalles apporte cette note d'étrangeté qui est l'une des marques de la vraie beauté. La tension atteint à présent un point culminant qui se trouve couronné par le retour du thème de *Violanta*: celui d'Alfonso, essentiellement mélodique, est donc comme encaissé dans celui de *Violanta*, essentiellement harmonique.

La forme circulaire du prélude est complétée par le retour du motif décrivant l'aspect énigmatique de *Violanta*.

Comme le rideau se lève et que le drame commence à se dérouler, nous réalisons que le livret est habilement conçu de manière à nous éloigner d'abord de son vortex puis, et graduellement seulement, à nous amener en son centre. La première scène est enflammée par l'ambiance du Carnaval de Venise dont le feu est nourri, sur le plan thématique, par des fragments de la chanson du Carnaval: mais d'abord, venant de l'eau, des voix invisibles et magiques, la chanson de bateliers ou de gondolières dans le lointain; puis, très vite, la chanson du Carnaval *fortissimo*, mais toujours avec les voix en coulisse. Dans le lointain, donc, une scène d'allégresse anonyme.

Allons à présent du général au particulier: le jeune Matteo, qui se consume d'amour pour *Violanta*, est l'objet des sarcasmes d'un autre soldat qui chante une parodie de son chant amoureux plein d'émotion - modulé, comme l'est tout le matériel thématique qui tourne autour de l'héroïne, à l'aide de toute la gamme chromatique mais

dérivé, en définitive, de la chanson du Carnaval. Ce processus est typique de ce qui fait la cohésion entre les différents motifs et de l'intégration qui donne à l'œuvre son unité. Lorsque Barbara entre et demande où se trouve sa maîtresse, on entend la première phrase du thème propre à Violanta mais, à cause du contexte dans lequel se trouve la scène, la chanson du Carnaval continue à prédominer, principalement sous la forme débordante de fantaisie donnée par Matteo dans son ravissement. Au point culminant de la scène, un grand mouvement de danse envahit le plateau et tous se rallient à la chanson du Carnaval.

Avec l'entrée de Simone, l'ambiance change de manière abrupte. Son thème (qui apparaît pour la première fois lorsqu'il ordonne aux soldats de retourner à leur poste) est vif, dépourvu d'émotion, presque de caractère martial et il est, de ce fait, confié aux cuivres. Son aspect résolument diatonique contraste fortement avec la teinte de mystère (à base de chromatisme) qui colore la musique par instants, chaque fois qu'il est fait mention des endroits où Violanta pourrait se trouver. Lorsqu'entre le flamboyant Giovanni Branca, l'ambiance change encore et la musique affecte une attitude fougueuse et héroïque. Sur le plan dramaturgique, Branca est un messager; jusqu'à présent, tout ce que nous savons à propos de Violanta, nous le tenons de gens de condition humble – des mariniers, des servantes, des soldats – tous soumis à Simone. Tandis que Branca est l'amie et le confident de Simone et c'est lui qui expose, à présent, la situation dramatique avec tous les détails nécessaires. Le thème d'Alfonso fait une brève apparition lorsque Branca parle de lui pour la première fois et, par la suite, nous l'entendons sous une forme masquée et menaçante pendant que Simone relate comment Alfonso a séduit la soeur de Violanta. Autre motif important, celui de la haine de Violanta, un spasme violent d'accords mineurs (sur le mot de Simone: "sie hast ihn!"). A présent, nous sommes prêts à rencontrer Violanta en personne pour la première fois. Son entrée est préparée, assez judicieusement, par l'apostrophe pleine d'ardeur de Branca aux joies de ce monde "en bloc": le vin, les fleurs, les illuminations et – chose désirable entre toutes – Violanta elle-même, dont le

thème majestueux et imposant constitue le point culminant de la séquence.

Banca s'en va et, avec lui, toute gaîté et toute exubérance. Les ombres s'allongent, l'accord renversé de do dièze – déjà entendu dans le prologue et qui revient ici pour créer, à un stade plus direct, une tension maxima – commence à poindre, comme un lointain avertissement au "Dann höre ich durch Nacht und Stille mir nahen . . ." de Violanta. Les thèmes déjà exposés suivent les péripéties du complot contre Alfonso et, de même que le désir de vengeance de Violanta prend le pas sur son personnage d'amoureuse passionnée, le thème agressif et masculin de Simone remplace celui, charnellement féminin, de sa femme ("Dicht Aug' in Aug' werde ich gegenüber ihm stehen" chante-t-elle, mais sur le thème de Simone). La chanson du Carnaval s'installe à présent, sûrement et ironiquement, comme agent de mort.

Lorsque Simone sort, il emporte avec lui toute la violence brutale, figurée par une masse d'accords, dont il a été tellement question et la musique se prépare à une période, tendue et angoissée, d'attente. Pendant un instant, Barbara apporte une présence apaisante et familière, assez semblable à celle de Brigita dans *Die tote Stadt*. Sa berceuse ("Schlag wohl . . . und träume sant wie eh") est orchestrée avec chaleur et située dans un ton majeur diatonique rassurant – s'opposant à la nature chromatique des textures éclatées, dispersées et impressionnistes de la *Nachtmusik* à laquelle elle s'enchâne.

Ici Korngold suit la tradition des plus illustres compositeurs et hommes de lettres allemands – Novalis, Heine, Wagner, Berg – dans la fascination exercée sur lui par les mots évoquant la nuit, les rêves, les clairs-obscurs et les ombres. Ailleurs dans son oeuvre, *Die tote Stadt*, *Das Wunder der Heliane*, *Between two Worlds* et *The Sea Wolf*, tout porte la marque de cette préoccupation. Flûte, piccolo, célesta, trompette avec sourdine et trombone ainsi que les cordes en *pizzicati*, tout ces instruments ont des parties importantes à jouer dans cet interlude d'atmosphère tendue qui, de main de maître (tant sur le plan harmonique que de l'orchestration, c'est l'un des envols les plus fantastiques de l'imagination du compositeur), non seulement situe le décor

extérieur – la tombée du crépuscule, le clapotis de l'eau de la lagune et la douce brise du soir – mais aussi, et simultanément dépeint l'agitation intérieure croissante de Violanta tandis que l'heure fatale approche.

Soudain, l'écho de réjouissances dans le lointain envahit la musique. Alfonso est proche et il chante, quoiqu'encore invisible, une jolie ballade en l'honneur de la jeunesse et de ses splendeurs ("Der Sommer will sich neigen"). Pendant la deuxième strophe, Violanta ajoute, du haut du balcon, son propre commentaire ironique à la némésis du chanteur qui approche. A partir de ce moment, tous les fil thématiques de l'opéra commencent à se tisser entre eux: c'est d'abord la chanson du Carnaval qui tente de se déchaîner dans l'orchestre, à l'instigation d'Alfonso, mais qui est arrêtée par Violanta; le thème d'Alfonso, au moment où il révèle à Violanta sa nature insatisfaita et passionnée, et sa combinaison logique avec celui de Violanta, comme pour signifier que ce Don Juan de longue date a rencontré son idéal – tout ceci étant préfiguré, comme nous l'avons vu, dans le prélude orchestral de la première scène. Violanta est prête maintenant à répondre à la question qui semble lui être posée. Elle le fait sous la forme d'un nouveau motif, passionné, que nous entendons pour la première fois sur les mots "Es muss nach euch begehrn"; il nous montre que Violanta elle aussi est un être de chair et de sang, et non pas une déesse de marbre qu'on adore de loin – ce que sous-entendent plutôt les deux autres thèmes. Finalement, la turbulence et l'ardeur s'apaisent, les amants sont enfin en accord l'un avec l'autre et ils chantent leur duo d'amour dans la brûlante tonalité de si majeur avec un point culminant sur la bénédiction réciproque qu'on ne peut trouver que dans la mort. A la fin, le piccolo joue une réminiscence presque désinvolte du thème de Simone et Violanta, sur la demande d'Alfonso, chante ce qui doit leur apporter à tous deux la délivrance qu'ils souhaitent ardemment: la chanson du Carnaval, qui acquiert alors une troisième nuance de signification – celle de l'accomplissement transcendental. Les paroles de la chanson elle-même prennent un sens tout à fait nouveau lorsque celle-ci est chantée par le choeur en coulisse (la foule au dehors), comme une sorte de commentaire, inconsciemment ironique, de la tragédie après

son déroulement ("Sortis de leur tombe, même les morts dansent . . .").

Violanta, mourant dans une extase visionnaire, dit adieu au monde sur un dernier écho, doux et suave, du thème de son amour ("Süss der Wind, der über mich zieht . . .") mais c'est la chanson du Carnaval qui promet sa rédemption et qui, par conséquent, revendique à l'héroïne et à l'orchestre le dernier mot.

Christopher Palmer

SYNOPSIS

Venise au XVème siècle. Le décor représente la maison de Simone Trovai, un des chefs militaires de la République de Venise. C'est le soir du Carnaval et la lagune est éclairée par la lueur des torches et des feux d'artifice; on entend des fétards entonner la chanson blasphématoire du Carnaval: "Sortis de leur tombe, même les morts dansent aujourd'hui. . ." Matteo, un jeune soldat, est amoureux sans espoir de la belle Violanta, la femme de Simone. D'autres soldats et des servantes se moquent de lui. Chant et danse deviennent de plus en plus endiablés et atteignent le comble du tumulte lorsque Simone fait irruption, dispersant la foule et donnant l'ordre aux soldats de retourner à leur poste. Sa colère est aggravée du fait que nul ne sait où se trouve Violanta. Elle a sombré dans la mélancolie et a cessé d'avoir vis à vis de Simone une attitude d'épouse depuis que sa soeur Nerina, après avoir été séduite par Alfonso, Prince de Naples, s'est donné la mort. Depuis cet événement, Violanta ne songe qu'à la vengeance.

Giovanni Branca, un artiste vêtu de manière excentrique, entre très gai et tente d'entrainer Simone au Carnaval. Simone refuse d'y aller jusqu'à ce qu'il apprenne qu'Alfonso est là. Comme ils sont sur le point de sortir, Violanta paraît, les cheveux en désordre et couverte de confetti. Avec calme, elle explique à son mari ébahie, après qu'il ait laissé Giovanni Branca partir seul, comment elle est allée à la recherche d'Alfonso au milieu du Carnaval et l'a attiré à l'écart de ses admiratrices en chantant la chanson du Carnaval. Sans lui révéler son identité, elle lui a donné un rendez-vous dans la maison de Simone par qui elle entend le faire tuer. Simone est horrifié par ce projet, d'autant qu'Alfonso, en tant que

Prince de Naples, pourrait devenir un jour son chef militaire. Mais Violanta est obstinément résolue à venger la mort de sa soeur ainsi que celle de toutes les femmes vertueuses qu'il a séduites. Elle tente de convaincre son mari en lui promettant de revenir à ses devoirs d'épouse après le meurtre et le trouble en insinuant que sa haine pourrait aisément se transformer en amour si ses désirs n'étaient pas satisfaits. Enflammé par la jalousie et la passion, Simone consent et ils mettent au point la machination. Simone restera caché jusqu'à ce qu'Alfonso se trouve sans arme; Violanta chantera alors la chanson du Carnaval, si honnie de Simone, pour le prévenir qu'il peut venir et porter le coup fatal. Simone se retire et Violanta reste seule, tremblante à la perspective de la réalisation de son plan.

Barbara, la vieille nourrice de Violanta, survient. Etonnée de la grande agitation de sa maîtresse, elle tente de l'apaiser en lui chantant la berceuse qu'elle lui chantait autrefois. Lorsqu'elle se retire, laissant Violanta seule dans la pièce éclairée par des bougies, on peut entendre de manière de plus en plus perceptible le bruit de rames sur l'eau de la lagune: c'est Alfonso qui arrive. Du bateau, il chante une serenade accompagnée au luth. Lorsqu'il entre dans la pièce, il poursuit ses éloges à propos de la grande beauté de Violanta et lui demande de chanter à nouveau la chanson qui a provoqué leur rencontre. Elle insiste afin qu'il enlève d'abord son manteau et dépose son épée. Il obéit et commence, lui-même, à chanter la chanson - mais elle l'interrompt en lui disant que cette chanson sera la dernière qu'il entendra jamais. Soudain, elle lui révèle sa véritable identité et son intention de venger Nerima. A son tour il l'interrompt pour lui expliquer ce qu'a été sa vie: une enfance solitaire, sans mère ni soeur, et le mélange sans espoir de joies passagères et de perpétuelle désespérance qu'est son existence actuelle. Il explique que, de ce fait, sa démarche est très proche de l'aspiration à la mort et il demande à Violanta de donner le signal convenu et de laisser la chose s'accomplir rapidement. Violanta, cependant, reste pétrifiée; elle est incapable de proférer un son. Soudain Alfonso réalise qu'en réalité elle l'aime, et cela depuis le premier instant où ils se sont vus. Rouge de honte,

elle lui ordonne de sortir. A nouveau il lui demande de donner le signal et à nouveau elle refuse. Elle déplore la mort vivante qu'elle doit endurer à présent, pure et cependant impure, fidèle épouse et cependant infidèle, épriue du propre séducteur de sa soeur. Il l'implore de ne songer ni au passé ni à l'avenir et de ne penser qu'à ce moment privilégié d'extase. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre en chantant le caractère sublime du pur amour.

Leur béatitude est interrompue par Simone qui, impatient, appelle sa femme d'en bas. Violanta réalise que le rêve s'achève et, stimulée par Alfonso, chante la chanson fatidique en s'abandonnant à l'hystérie. Simone fait irruption dans la pièce et trouve le couple enlacé dans une étreinte passionnée. Alfonso déclare que Violanta n'a pas trompé son mari parce qu'elle n'a jamais été réellement sa femme. Dans un accès frénétique de colère, Simone tente de le poignarder mais Violanta s'interpose et c'est elle qui reçoit le coup mortel.

Giovanni Branca entre soudain et veut à nouveau emmener Simone au Carnaval où la fête bat son plein. On entend des masques chantant la chanson fatale et Violanta, célébrant la pureté et la sublimation qu'elle va atteindre, meurt dans les bras de Simone.



Maria Jeritza, (Violanta-Wien, 1916)

VOLANTA

Venedig im 15. Jahrhundert

1

VORSPIEL

Seele, Seele, komm und schwinge
Dich zu mir mit hellem Schlag –
Wer noch singen kann, der singe,
Stumm ist nur der jüngste Tag.

Aus den Gräbern selbst die Toten
Tanzen heute Brust an Brust –
Alles Trieb ist verboten,
Heiss zum Himmel jauchzt die Lust.

Das Haus des Hauptmanns Simone Trovai am Kanal der Giudecca. Schöner Raum, streng und ernst in den Linien, doch geschmückt mit vielerlei Zeugnissen der Kunst. Hinten weite, offene Fenster und ein Steinbalkon auf die Lagune hinab. Auftrittstüre links, rechts zwei Türen. Abend.

Wenn der Vorhang sich öffnet, erglüht die Bühne einen Augenblick lang in einem tiefroten, magischen Schimmer, dessen Feuerwerk die ganze Lagune purpur aufzittern macht. Dann Dunkel; in den Fenstern, unbewegt und nur wie Schatten sichtbar, lehnen die Soldaten und Mägde. Drunter huschen Fackeln und Lampions vorüber, Gesang und Rufe klingen, der Schlag der Ruder tönt. Eine Weile bleibt es auf der Bühne selbst völlig still.

SZENE 1

SCHIFFERSTIMMEN (von unten)

2 "Unsere Barke blüht schon wie ein Weinberg,
Und unser Becher quillt über wie drei Brunnen. . ."
Va Via! Va Via!

VOLANTA

Fifteenth century Venice

PRELUDE

Phantom, phantom, dance with me
In abandoned revelry –
Let him sing who yet has breath,
Judgment Day is silent death.

From the graves arise the dead,
Breast to breast they dance today –
Murky shadows now have fled,
Joy, desire to Heaven sway.

An elegant room in the house of Captain Simone Trovai on the Giudecca Canal. Through severe in its lines, it is decorated with taste and understanding. In the background are large open windows and a stone balcony overlooking the lagoon. One door to the left and two to the right. Evening.

As the curtain rises, the stage is bathed in a vivid reddish hue, a mystic glare whose fire glimmers purple over the whole lagoon. Darkness sets in. At the windows, immovable and shadowlike, lean soldiers and maid-servants. Below torches and lanterns glide past: singing and laughter resound and the splash of oars is heard. On stage, silence prevails for some time.

SCENE 1

BOATMEN'S VOICES (from below)

"Our bark blooms like a vineyard,
And our cup flows over like three fountains. . ."
Va Via! Va Via!

VOLANTA

Venise au XVème Siècle

OUVERTURE

Âme morte, viens d'un coup d'aile
Me rejoindre sur une note claire –
Qu'il chante, celui qui peut encore chanter;
Seul sera muet le jour du Jugement.

Sortis de leur tombe, même les morts
Dansent aujourd'hui cœur à cœur –
Toute tristesse est bannie;
Brûlant, jusqu'au ciel jaillit le plaisir.

La maison du Capitaine Simone Trovai, sur le canal de la Giudecca. Belle pièce, austère et sévère dans ses lignes, décorée cependant de nombreuses œuvres d'art. Au fond, de larges baies et un balcon de pierre donnent sur la lagune. Une porte à gauche; deux à droite. C'est le soir.

Lorsque le rideau se lève, la scène est éclairée un instant par la lueur rougeoyante et surnaturelle d'un feu d'artifice qui batte également toute la lagune de sa lumière pourpre. Puis, obscurité. Aux fenêtres, immobiles et réduits à l'état de silhouettes, des soldats et des servantes. Au-dessous d'eux, passent des torches et des lampions. Chants et cris résonnent. On entend le bruit des rames. Sur la scène proprement dite, tout reste silencieux durant un instant.

SCENE 1

VOIX DE MARINIERS (venant d'en bas)

"Notre barque fleurit déjà comme une vigne
Et notre gobelet déborde comme trois fontaines. . ."
Va Via! Va Via!

Zu den Fenstern fliegen Blumen herauf, farbige Papierbänder.

ZWEITE MAGD
Schau! Ein Herr in Dogenmantel!

ERSTE MAGD
Ein Stutzer, angestan als Henker
Die Hände rot wie Blut. Ha ha!

ERSTER SOLDAT (*wirft Flitter hinab*)
Tänzerinnen vom Teatro Felice!
Da Habt ihr Perlen um Euern Leib!

GESANG VON UNTEREN
"Aus den Gräbern selbst die Toten
Tanzen heute Brust an Brust –
Alles Trübe ist verboten,
Heiss zum Himmel jauchzt die Lust."

DIE SCHIFFER
"Unsere Barke blüht schon wie ein Weinberg,
Und unser Mund quillt über wie drei Brunnen...
Va Via! Va Via!
(gleiten Vorüber)

ZWEITER SOLDAT (*stößt Matteo an, einen ganz jungen Burschen, der allein abseits an der Wand lehnt*)
He, was machst Du?

MATTEO
Lass mich. Nichts.

ZWEITER SOLDAT
Denkst Du wieder an die gnädige Frau,
Du grüner Esel?

[3]

Flowers and paper ribbons are thrown up to the windows.

SECOND MAID
Look! A gentleman in a Doge's mantle!

FIRST MAID
A fop disguised as a hangman,
His hands as red as blood. Ha ha!

FIRST SOLDIER (*throwing down tinsel beads*)
Dancers from the Teatro Felice!
Here are pearls to wrap around you!

SONG FROM BELOW
"From the graves arise the dead,
Breast to breast they dance today –
Murky shadows now have fled,
Joy, desire to Heaven sway."

THE BOATMEN
"Our bark blooms like a vineyard,
And our mouths overflow like three fountains...
Va Via! Va Via!
(they glide past)

SECOND SOLDIER (*nudges Matteo, a youth, who stands by himself leaning against the wall*)
Hey! What are you doing?

MATTEO
Leave me along. Nothing.

SECOND SOLDIER
Are you thinking of her Ladyship again?
You young fool!

Aux fenêtres, parviennent des fleurs et des serpentins, lancés d'en bas.

DEUXIÈME SERVANTE
Regarde! Un citoyen en manteau de Doge!

PREMIÈRE SERVANTE
En voilà un fat! Travesti en bourreau,
Les mains rouges comme sang. Ha, ha!

PREMIER SOLDAT (*lançant des colifichets*)
Des danseuses du Teatro Felice!
Voici des perles pour enlacer vos corps.

CHANT VENANT D'EN BAS
"Sortis de leur tombe, même les morts
Dansent aujourd'hui cœur à cœur –
Toute tristesse est bannie;
Brûlant, jusqu'au ciel jaillit le plaisir."

LES MARINIERS
"Notre barque fleurit déjà comme une vigne
Et notre bouche déborde comme trois fontaines...
Va Via! Va Via!
(ils passent)

DEUXIÈME SOLDAT (*donnant une bourrade à Matteo, un jeune garçon appuyé au mur, à l'écart*)
Hé! Que fais-tu?

MATTEO
Rien. Laisse-moi.

DEUXIÈME SOLDAT
Tu penses encore à Madame,
Jeune fou?

MATTEO
Lass mich. Schweig.

ZWEITER SOLDAT (*legt die Hände als Trichter an den Mund*)
Matteo ist verliebt in Mona Violanta!

MATTEO (*zitternd*)
Ich schlag Dich mit den Fäusten! Schweige!

ERSTER SOLDAT (*parodistisch gefühlvoll*)
Er träumt von ihren weissen Gliedern,
Worauf der Mond die Laute spielt –

ERSTE MAGD (*übermütig lachend*)
Allein sie scheut sich, zu erwidern
Was sie nicht selbst im Busen fühlt.

MATTEO (*stürzt im Dunkeln auf sie los*)
Ihr Hundel!
(von allen Seiten fliegen ihm Konfetti, Papierstreifen, Erbsen
entgegen)

BICE (*durch die offene Türe fällt seitlich helles Licht auf sie*)
Ha ha! Bis hierher folgen sie!

ERSTE MAGD
Wer?

BICE
Ei, die kecken Kavaliere.
Und kniff ich sie nicht in den Arm,
Sie küssten mich noch in der Türe.
Von rechts ist die alte Barbara eingetreten, mit Lichern.

MATTEO
Leave me alone. Be silent.

SECOND SOLDIER (*cupping his hands around his mouth*)
Matteo is in love with Mona Violanta!

MATTEO (*trembling with rage*)
I'll knock you down if you're not quiet!

FIRST SOLDIER (*ironically sentimental*)
He dreams of her white body
On which pale moonbeams play –

FIRST MAID (*mischievously laughing*)
But she loathes to concede
What in her heart she does not feel.

MATTEO (*rushes toward them in the dark*)
You dogs!
(from all sides he is pelted with confetti, paper ribbons, etc.)

BICE, la lady's maid, enters breathless and laughing, dressed as Columbine, pursued by men in masks.

BICE (*a bright light shines on her through the open door*)
Ha ha! They followed me right up here!

FIRST MAID
Who?

BICE
Oh, those bold cavaliers.
And had I not pushed them away,
They would still be trying to kiss me.

Barbara enters from the right, carrying lanterns.

MATTEO
Laisse-moi. Tais-toi.

DEUXIEME SOLDAT (*mettant ses mains en porte-voix*)
Matteo est amoureux de Mona Violanta!

MATTEO (*frémissant de colère*)
Je vais te rouer de coups! Tais-toi!

PREMIER SOLDAT (*ironiquement sentimental*)
Il rêve à ses membres ivoirins
Sur lesquels la lune joue du luth!

PREMIERE SERVANTE (*riant à perdre haleine*)
Seulement, Madame hésite à répondre
À ce qu'elle-même ne ressent pas dans son coeur.

MATTEO (*se précipite sur eux dans l'obscurité*)
Chiens que vous êtes!
(de tous côtés, on lui jette des confetti, des serpentins, etc. . . .)

BICE, la femme de chambre de Violanta, entre en riant à perdre haleine. Elle est costumée en Colombine et des masques la poursuivent.

BICE (*par la porte ouverte, une lumière brillante l'éclaire*)
Ha, ha! Ils me suivent jusqu'ici!

PREMIERE SERVANTE
Qui?

BICE
Eh bien, ces hardis chevaliers!
Et si je ne les avais pas pincés au bras
Ils seraient encore sous le porche à m'embrasser.

Par la droite, est entrée la vieille Barbara, avec de la lumière.

BARBARA
Wo ist die gnädige Frau? Hat einer sie gesehen?
(der Trubel verstummt ein wenig)
Ich such sie überall. Bice, sahst Du sie?

BICE
Nein, ich nicht.

ZWEITER SOLDAT (*führt Barbara zu Matteo*)
Frag den da! Möglich weiss er's.

BARBARA
Du? Du sahst sie?

MATTEO (*abgewendet*)
Nein. Ich sah sie nicht...
Vielleicht ist sie vor San Marco auf dem Fest,
Mit ihren Augen die Lichter zu übergänzen.

BARBARA (*schüttelt den Kopf*)
Vor San Marco? Weisst Du nicht,
Das sie nicht mehr gelacht hat, seit
Das Leid Geschah mit ihrer Schwester?

MATTEO (*gesteigert*)
Vielleicht... vielleicht liegt sie dort in einem Arm,
Wie eine weisse Taube zärtlich im Käfig,
Und lern das Lachen wieder.

BARBARA
Du Narr! Weisst Du nicht, dass sie keusch ist wie Schnee,
Und dass wir Angst haben vor ihrem Schweigen,
Vor ihrer geheimnisvollen Schwermut?

MATTEO (*leidenschaftlich gesteigert*)
Vielleicht... Vielleicht...

BARBARA
Du Lügner!

BARBARA
Where is her Ladyship? Has anyone seen her?
(the noise relents for a moment)
I've looked for her everywhere. Bice, have you seen her?

BICE
No, I haven't.

SECOND SOLDIER (*taking Barbara to Matteo*)
Ask him! Perhaps he knows.

BARBARA
You? Did you see her?

MATTEO (*absently*)
No. I have not seen her...
Perhaps she has joined the carnival at San Marco
To outshine all the lights with the brilliance of her eyes.

BARBARA (*shaking her head*)
At San Marco? Don't you know
That she has not smiled
Since tragedy struck her sister?

MATTEO (*excitedly*)
Perhaps... perhaps she's nestling in someone's arms,
Like a white dove in a cage, learning
How to smile again.

BARBARA
You fool! Don't you know that she is as chaste as the snow,
And that her silence and mysterious melancholy
Fill us with fear?

MATTEO (*passionately*)
Perhaps... perhaps...

BARBARA
You liar!

BARBARA
Où est Madame? Quelqu'un l'a-t-il vue?
(la rumeur devient moins bruyante)
Je la cherche partout. Bice, l'as-tu vue?

BICE
Non. Moi, non.

DEUXIEME SOLDAT (*conduisant Barbara vers Matteo*)
Demande à celui-là! Il le sait peut-être.

BARBARA
Toi? Tu l'aurais vue?

MATTEO (*se détournant*)
Non. Je ne l'ai pas vue...
Sans doute est-elle à la Piazza San Marco, à la fête,
Pour surpasser de ses yeux les illuminations.

BARBARA (*secoue la tête*)
Piazza San Marco? Ne sais-tu donc pas
Qu'elle n'a pas ri
Depuis qu'il est arrivé malheur à sa soeur?

MATTEO (*avec véhémence*)
Peut-être... Peut-être est-elle dans les bras de quelqu'un
Comme une blanche colombe, paisiblement dans sa cage,
A réapprendre le rire.

BARBARA
Fou que tu es! Ne sais-tu pas qu'elle est chaste comme neige
Et que nous vivons dans l'angoisse
Devant son silence et sa mystérieuse mélancolie?

MATTEO (*avec passion*)
Peut-être... Peut-être...

BARBARA
Menteur!

ZWEITER SOLDAT
Nimm Dich in acht vor dem Hauptmann!
Der macht gern Jagd auf Tauber wie Du.

BICE
Und kümmerts Dich, was sie auch tut?
Ich bin wohl nicht genügend gnädig?
Zu mir! Und jetzt getanzt mit Wut!
Heute ist der Tanztag von Venedig!
Heut gibt es leichtes Herz und keckes Blut!
Heute sind wir alle Sorgen ledig,
Heute ist der Tanztag von Venedig!

ERSTE MAGD, ZWEITE MAGD, ERSTER SOLDAT,
ZWEITER SOLDAT (*überschaumend*)
Heute ist der Tanztag von Venedig!
Heut gilt leichtes Herz und keckes Blut!
Heute sind wir alle Sorgen ledig!
Tanzten, ja, tanzen!

ALLE AUF DER BUHNE
Evoe! Evoe!
Heute ist der Tanztag von Venedig!

STIMMEN VON UNTEREN
"Aus den Gräbern selbst die Töten
Tanzten heut Brust an Brust –
Alles Träume ist verboten,
Heiss zum Himmel jauchzt die Lust."

Simone Trovai ist von rechts eingetreten.

SZENE 2

4 SIMONE
Schweigt still! Wie oft hab ichs gesagt,
Dass ich das Lied nicht duld in meinem Haus!

SECOND SOLDIER
Beware of the Captain!
He enjoys hunting pigeons like you.

BICE
Why should you care what she is doing?
Am I not gracious enough? Come to me!
And now let's dance!
For today all Venice dances!
Today we live for joy and passion!
Today all sorrow is dismissed!
Today all Venice dances!

FIRST MAID, SECOND MAID, FIRST SOLDIER,
SECOND SOLDIER (*joyously*)
Today all Venice dances!
Today we live for joy and passion!
Today all sorrow is dismissed!
Let's dance, yes, let's dance!

ALL ON STAGE
Evoe! Evoe!
Today all Venice dances!

VOICES FROM BELOW
"From the graves arise the dead,
Breast to breast they dance today –
Murky shadows now have fled,
Joy, desire to Heaven sway."

Simone Trovai enters from the right.

SCENE 2

SIMONE
Be still! How often have I told you that
I will not tolerate that song in my house!

DEUXIÈME SOLDAT
Prends garde au Capitaine!
Il aime à chasser les tourtereaux dans ton genre.

BICE
Ce que fait Madame te regarde-t-il?
Ne te fais-je moi-même pas assez de grâces?
Viens avec moi! Nous allons danser avec frénésie!
C'est aujourd'hui la fête de la danse à Venise!
Aujourd'hui seules comptent la bonne humeur et la gaité!
Aujourd'hui, nous n'avons nul souci!
C'est aujourd'hui la fête de la danse à Venise!

PREMIERE SERVANTE, DEUXIÈME SERVANTE,
PREMIER SOLDAT, DEUXIÈME SOLDAT
(*avec une joie débridée*)
C'est aujourd'hui la fête de la danse à Venise!
Aujourd'hui, seules comptent la bonne humeur et la gaité!
Aujourd'hui, nous n'avons nul souci!
Il faut danser, oui, danser!

TOUS SUR LA SCÈNE
Evoe! Evoe!
Aujourd'hui est la fête de la danse à Venise!

VOIX VENANT D'EN BAS
"Sortis de leur tombe, même les morts
Dansent aujourd'hui cœur à cœur –
Toute tristesse est bannie,
Brûlant, jusqu'au ciel jaillit le plaisir."

Simone Trovai est entré par la droite.

SCÈNE 2

SIMONE
Taisez-vous! Combien de fois vous ai-je dit
Que je ne supportais pas cette chanson dans ma maison!

ZWEITER SOLDAT
Herr, heut ist Fest.

SIMONE
Nichts ist! Hinunter
Zur Nachtwach vor San Giorgio!
Ihr lungert nicht, feiert nicht: Ihr seid Soldaten.
(zu Barbara)
Sahst Du Violanta?

BARBARA
Ich such sie, gnädiger Herr.

SIMONE (*die Soldaten und Mägde treibend*)
Weg, sag ich, weg mit Euch! An die
Galerenbank! In die Kasernen!
Hier ist das Haus des Hauptmanns Trovai:
Das sperrt sich der verbuhlten Zeit.

MATTEO (*schweratmend, tritt vor ihn hin*)
Herr... Herr...

SIMONE
Was?

MATTEO (*leidenschaftlich*)
Schick mich von Venedig fort!

SIMONE
Wenn Du nicht lernst zu schweigen, hängst Du
Am nächsten Schiffsmast.

Fort! Auf Eure Posten!
(*die Soldaten und Mägde zur Türe, dann ab; Bice zurück*)
Auch Du sahst meine Frau nicht?

BICE
Nein, Herr.

SECOND SOLDIER
Sir, this is a holiday.

SIMONE
Not for you! Go to stand
The night watch at San Giorgio!
What right have you to loiter here – you are soldiers.
(to Barbara)
Have you seen Violanta?

BARBARA
I am looking for her, Sir.

SIMONE (*driving the soldiers and maids out*)
Away with you, away!
To the galleys! To the barracks!
This is the house of Captain Trovai:
It is closed to mirth and pleasure.

MATTEO (*breathing heavily, advances toward him*)
Sir... Sir...

SIMONE
Well?

MATTEO (*passionately*)
Send me away from Venice!

SIMONE
If you don't learn to hold your tongue,
You'll hang from the nearest ship's mast.

Away with you! To your posts!
(*the soldiers and maids go off; Bice remains*)
You didn't see my wife either?

BICE
No, Sir.

DEUXIÈME SOLDAT
Mon Capitaine, c'est la fête aujourd'hui.

SIMONE
Pas du tout! Descendez
Prendre la garde devant San Giorgio! Et ne lambinez pas!
Vous n'avez rien à fêter: vous êtes des soldats.
(à Barbara)
As-tu vu Violanta?

BARBARA
Je la cherche, Monsieur.

SIMONE (*chantant les soldats et les servantes*)
Sortez, je vous dis, partez! Aux galères,
Dans les casernes!
C'est ici la maison du Capitaine Trovai:
Elle se ferme à cette époque dévergondée.

MATTEO (*haletant, se plaignant devant lui*)
Mon Capitaine...

SIMONE
Quoi?

MATTEO (*avec passion*)
Renvoyez-moi de Venise!

SIMONE
Si tu n'apprends pas à te taire, tu te balanceras bientôt
Au premier mât de navire.

Allons! A vos postes!
(*les soldats et les servantes sortent; Simone retient Bice*)
Toi non plus, tu n'as pas vu ma femme?

BICE
Non, Monsieur.

SIMONE (*die Hände ballend*)
Nein! Nein! Nur immer nein!
Was sinnt sie, dass sie sich verbirgt?
Lauf schnell hinab zum Hause Chigi,
Vielleicht ist sie bei ihrer Mutter.

Bice, Barbara rechts ab.
Giovanni Bracca, der Maler, tritt lebhaft von links ein. In
prächtigem Kostüm, heiter, stutzerhaft, ein wenig beschränkt,
'Lebenmann' seiner Zeit.

SZENE 3

GIOVANNI
5 Ich hol Dich. Komm! Du musst es sehn!
Auf nach San Marco! Ganz Venedig
Trägt Maske, tanzt und lässt sich gehn:
Selbst Ehemänner sind heute ledig.
(*Simone verächtlich die Achseln*)
Wein! Blumen! Lichter! Geigenhauch!
Die Freuden dieser Welt im Chor!
Was Lippen hat, das küsst sich auch –
(nimmt seinen Arm)
Vorwärts zum Fest des Redentore!

SIMONE (*wendet sich ab*)
Lass! Eure Lustigkeit ist mir zum Ekel:
Und diese ganze freche Zeit,
Die Laster schminkt mit Kunst und Liedern.

GIOVANNI (*heiter*)
Und willst Du nicht Alfonso sehn,
Den Frauengott der Appeninen?

SIMONE (*wendet sich mit einer lebhaften Bewegung um*)
Der? Der ist dort?

GIOVANNI (*nickt*)
Kam von Neapel,
Auf einem Schiff, gezogen von
Vier jungen Liebespriesterinnen.

SIMONE (*denchting his fist*)
No! No! Always no!
What is in her mind, that she should thus hide herself?
Quickly, run to Chigi's house,
Maybe she is with her mother.

Bice and Barbara exit right.
Giovanni Bracca, a painter, enters quickly from the left.
Debonair, somewhat of a dandy, he is a bon vivant of his time,
dressed in a magnificent costume.

SCENE 3

GIOVANNI
I've come for you. Come! You must see it!
Come along to San Marco. All Venice is masked,
Dances and is celebrating:
Even married men are bachelors today.
(*Simone shrugs his shoulders in disgust*)
Wine! Flowers! Lights! The sound of violins!
All the joys of this world in chorus!
All kiss that wish to kiss –
(*he takes his arm*)
Come with me to the Feast of the Redentore!

SIMONE (*tours away*)
Leave me! Your joy repulses me:
So does this whole shameless time
Which disguises sin with art and song.

GIOVANNI (*amused*)
And don't you wish to see Alfonso,
The ladies' idol from the Appenines?

SIMONE (*turning around sharply*)
He? Is he there?

GIOVANNI (*nodding his head*)
He arrived from Naples
In a barge drawn by
Four Priestesses of Love.

SIMONE (*serrant les poings*)
Non! Non! Toujours non!
Que manigance-t-elle? Que cache-t-elle?
Cours à la Casa Chigi,
Elle est peut-être chez sa mère.

Bice et Barbara sortent par la droite.
Giovanni Bracca, un peintre, entre rapidement par la gauche.
Vêtu d'un somptueux costume, d'humeur enjouée, c'est un homme
superficiel, d'intelligence limitée, bon vivant, bien de son temps.

SCÈNE 3

GIOVANNI
Je viens te chercher. Viens! Tu dois voir cela!
Allons à San Marco! Tout Venise
Porte masque, danse et se laisse vivre:
Aujourd'hui, même les mariés sont célibataires!
(*Simone hausse les épaules avec mépris*)
Du vin! Des fleurs! Des illuminations! Le son des violons!
Les joies de ce monde font chorus!
Tout ce qui a des lèvres s'embrasse –
(*il lui prend le bras*)
Allons à la fête du Redentore!

SIMONE (*se détournant*)
Laisse-moi! Votre gaité me fait horreur
Ainsi que cette époque éhontée
Qui maquille le vice sous de l'art et des chansons.

GIOVANNI (*avec gaité*)
Et tu ne veux pas non plus voir Alfonso,
L'idole des femmes, descendue des Apennins?

SIMONE (*se retournant d'un mouvement soudain*)
Lui? Il est donc ici?

GIOVANNI (*acquiesçant*)
Il est arrivé de Naples
Sur un vaisseau tiré par
Quatre jeunes prêtresses de l'Amour.

SIMONE (*heftig*)
Alfonso in Venedig! Wenn das Violanta wüsste... .

GIOVANNI (*philosophisch*)
Ei, vielleicht weiss sie's. An der Küste
Des Abenteuers weiss die Frau Bescheid.

SIMONE
[6] Sie hasst ihn! Hasst ihn wie die Niedrigkeit!
Weist Du nicht?
Er hat verführt, der Elende,
Nerina, ihre Schwester,
Die im Deserto als Novizin lebte:
Und preisgegeben seiner Schande, sprang
Das arme Kind ins bläue Meer.
Seit diesem Tod ist Violanta stumm.
Ein Ungeheures presst den Hals ihr zu,
Und im Geheimnis ihres Hasses
Weist sie von sich, was Mann sich nennt.

GIOVANNI
Auch Dich?

SIMONE (*leidenschaftlich ausbrechend*)
Um dieses Fremden willen,
Den sie so hasst, ist sie mir ferner,
Als einst, da ich um sie warb. . .
(mit jähem Impuls)
Und der ist dort, sagst Du?

GIOVANNI
Komm mit,
So sollst Du an sein Dasein glauben! Komm mit!
Die Frau'n um ihn wie Turteltauben,
Ein lachend Herz, wohin er tritt!

SIMONE (*schlägt den Mantel um*)
Gut! Komm! Das ist der Mann, dem ich
Schon lang ins Antlitz schauen wollte. . .!

SIMONE (*fiercely*)
Alfonso in Venice! If Violanta knew. . .

GIOVANNI (*philosophically*)
Perhaps she does know. On the brink of adventure
Woman's intuition is unfailing.

SIMONE
She hates him! Hates him more than Death!
Did you not know?
The miserable scoundrel
Seduced her sister, Nerina,
Who was a novice in Deserto:
And, prey to her shame,
The poor child threw herself into the sea.
Since her death, Violanta has remained silent.
Terror clutchés at her throat
And in her bitter hatred
She rejects everything that calls itself man.

GIOVANNI
You also?

SIMONE (*passionately*)
Because of this stranger,
Whom her hatred pursues, she is more distant to me
Than when I first courted her. . .
(impulsively)
And you say he is here?

GIOVANNI
Come with me
And you will have no doubt as to his presence!
Come with me!
Women around him like turtle-doves,
Laughing hearts where'er he goes!

SIMONE (*throwing on his mantle*)
Good! Come. He's the man
Into whose countenance I long have craved to look. . .!

SIMONE (*avec violence*)
Alfonso à Venise! Si Violanta savait cela. . .

GIOVANNI (*jouant les philosophes*)
Eh bien, elle le sait peut-être. Sur les rives
De l'aventure, la femme est experte.

SIMONE
Elle le hait! Elle le hait autant que la bassesse!
Ne sais-tu donc pas
Qu'il a séduit, le misérable,
Nerina, sa sœur,
Qui était novice au couvent du Deserto
Et que, livrée à sa honte,
La pauvre enfant s'est jetée dans la mer bleue.
Depuis cette mort, Violanta est muette.
Quelque force terrible lui serre la gorge
Et, dans le secret de sa haine,
Elle repousse tout homme.

GIOVANNI
Même toi?

SIMONE (*explosant, avec passion*)
A cause de cet étranger, qu'elle hait tellement,
Elle est à présent plus distante avec moi
Qu'au temps où je la courtisais. . .
(avec un subit emportement)
Et il est là, dis-tu?

GIOVANNI
Viens,
Tu dois me croire, il est là! Viens!
Les femmes sont autour de lui comme des tourterelles;
Les coeurs rient partout où il se montre!

SIMONE (*mettant son manteau*)
Bien! Viens! C'est l'homme que,
Depuis longtemps, j'ai envie d'avoir en face de moi. . .!

7 GIOVANNI (*den Hut schwingend, voran*)
Wein! Blumen! Lichter! Geigenhauch!
Die Freuden dieser Welt im Chore!

*Wie sie an der Türe sind, tritt Violanta ein. Gross und dunkel,
herrliches Haar. Den Domino umgeworfen, Konfetti im Haar
und Mantelfältchen, Maske und Blumen in der Hand.*

VIOLENTA (*ohne sich zu regen, steht in der Türe*)
Guten Abend.

SIMONE
Violanta, Du. . .?

GIOVANNI
Ihr seht uns auf dem Weg zum Feste. . .

VIOLENTA (*ruhig*)
Ich komm von dort.

SIMONE
Du, Violanta?

VIOLENTA
Ja ich! Von dort. . .
(sieht ihn ernst und gross an)
Und darum bitt ich: Bleibe.

GIOVANNI
Per Dio! Einmal hat man ihn
So weit, dass er was lernen möchte. . .

SIMONE (*ohne den Blick von Violanta zu wenden*)
Geh! Siehst Du nicht. . .?

GIOVANNI (*swinging his hat, he leads the way*)
Wine! Flowers! Lights! The sound of violins!
All the joys of this world in chorus!

*As they reach the door, Violanta enters. Tall, dark, with
beautiful hair, she is dressed in a mantle, with confetti in her hair
and in the folds of her mantle; she holds a mask and flowers in her
hand.*

VIOLENTA (*stands motionless at the door*)
Good evening.

SIMONE
Violanta. You. . .?

GIOVANNI
We are on our way to the Carnival. . .

VIOLENTA (*quietly*)
I come from there.

SIMONE
You, Violanta?

VIOLENTA
Yes, I. From there. . .
(she looks at him earnestly)
And that is why I beg you: stay with me.

GIOVANNI
Per Dio! For once one almost
Gets him to learn something. . .

SIMONE (*without turning his eyes from Violanta*)
Go! Don't you see. . .?

GIOVANNI (*agitant son chapeau et sortant le premier*)
Du vin! Des fleurs! Des illuminations! Le son des violons!
Les joies de ce monde font chorus!

*Comme ils vont passer la porte, entre Violanta. Grande et brune,
avec une superbe chevelure. Un domino sur les épaules, des
confetti dans les cheveux et sur le manteau, un masque et des fleurs
à la main.*

VIOLENTA (*sans émoi, sur le pas de la porte*)
Bonsoir.

SIMONE
Violanta, toi. . .?

GIOVANNI
Vous nous voyez en route pour la fête. . .

VIOLENTA (*tranquilllement*)
J'en viens.

SIMONE
Toi, Violanta?

VIOLENTA
Oui, moi! De là-bas. . .
(elle le regarde avec insistance)
Et c'est pourquoi, je te le demande: reste.

GIOVANNI
Per Dio! Pour une fois qu'on est arrivé
À le décider à apprendre quelque chose. . .

SIMONE (*sans quitter Violanta du regard, à Giovanni*)
Va-t-en! Ne vois-tu pas. . .?

GIOVANNI (*seufzt tragisch*)
Zum Falter muss man
Geboren sein: sonst ist es nicht das Rechte!
(*Simone immer Aug in Aug mit Violanta, macht eine Bewegung*)
Ja, ja! Schon gut. Ich geh. Ich werde eben
Als Einzelschmetterling für beide schweben.
(*wirft Simone eine elegische Kusshand zu, neigt vor Violanta ein Knie; dann zur Türe; im Abgehen trällert*)
"Was Lippen hat, das küsst sich auch:
Vorwärts! Zum Fest des Redentore!"
(ab)

SZENE 4

SIMONE (*wie der Maler fort ist, einen Schritt auf Violanta zu, mit dem Ausdruck gesammeltester Spannung*)
Violanta...?

8 VIOLANTA (*ohne die Stimme zu erheben*)
Er kommt. In zehn Minuten ist er da.

SIMONE
Wer kommt?

VIOLANTA
Du weisst es gut, Simone.

SIMONE
Wer? Wer? Den Du so hasstest? Der kommt?

VIOLANTA (*ruhig beginnend*)
Ich ging, ihn aufzuspüren wie den Luchs.
Umbrannt von tausend Lichtern sah ich ihn,
Umlacht von Frauen,
Hinschreitend über den Kirchplatz, hell wie über Rosen,
Im Aug das namenlose Lächeln, das
Unser Blut in den Adern fiebern macht.

SIMONE
Alfonso!

GIOVANNI (*sighs tragically*)
I suppose one must be born a night moth:
It cannot be acquired!
(*Simone, gazing steadfastly at Violanta, motions at Giovanni*)
All right! I'll go. I suppose I'll have to flutter
As a lone butterfly for both.
(*he throws Simone a mournful kiss with his hand, makes a deep obeisance to Violanta and goes out, humming as he leaves*)
"All kiss that wish to kiss:
Forward! To the Feast of the Redentore!"
(goes off)

SCÈNE 4

SIMONE (*as soon as the painter has left, approaches Violanta with an expression of pent-up tension*)
Violanta?

VIOLANTA (*without raising her voice*)
He's coming. In ten minutes he will be here.

SIMONE
Who is coming?

VIOLANTA
You know only too well, Simone.

SIMONE
Who? Who? He whom you hate? He's coming?

VIOLANTA (*beginning calmly*)
I went to seek him out, like a lynx.
I saw him surrounded by myriads of lights,
Smiled upon by women. He walked across the Piazza,
As lightly as if treading on roses,
His eyes lit up with that indefinable smile
That turns the blood in our veins to fever heat.

SIMONE
Alfonso!

GIOVANNI (*soupire, faussement tragique*)
Pour être papillon,
Il faut naître papillon: on n'apprend pas à le devenir.
(*Simone, le regard toujours rivé sur Violanta, fait un geste*)
Oui, oui! C'est bon. Je m'en vais. Tout seul, je vais voler
Comme un papillon pour nous deux.
(*il salue Simone en lui envoyant de la main un baiser triste, plie le genou devant Violanta, puis va vers la porte en fredonnant*)
"Tout ce qui a des lèvres s'embrasse:
Allons à la fête du Redentore!"
(il sort)

SCÈNE 4

SIMONE (*comme le peintre est sorti, fait un pas vers Violanta avec l'expression d'une grande tension contenue*)
Violanta...?

VIOLANTA (*sans éléver la voix*)
Il vient. Dans dix minutes il sera là.

SIMONE
Qui vient?

VIOLANTA
Tu le sais parfaitement, Simone.

SIMONE
Qui? Qui? Celui que tu hais tellement? Il vient?

VIOLANTA (*commençant avec calme*)
Je suis allée là-bas pour le traquer comme un loup cervier.
Je l'ai vu, embrasé de mille lumières,
Enveloppé du rire des femmes,
Traversant la Piazza, comme s'il marchait sur des roses,
Avec dans ses yeux ce sourire indicible
Qui enflamme le sang dans nos veines.

SIMONE
Alfonso!

VIOLENTA
 Die Mädchen, die ihn umschwärmt
 Wie Bienen ihren Honigkorb,
 Drängt' ich zur Seite, schlich mich hin vor ihn.
 Tänzelnd und seufzend,
 Schauernd und schmachtend,
 So lockt ich den Verführer hinter mich.
 Ich sang das Lied, das heut die Jugend singt:
 "Aus den Gräbern..."

9

MASKEN (mit Fackeln und Lampions hinter der Szene vorübergleitend)
 "... selbst die Toten
 Tanzen heute Brust an Brust -"
 (verklingend)

SIMONE
 Das verruchte Lied! Du weisst, ich leid es nicht...

VIOLENTA
 Das sang, ich!
 (schneller)
 Er hinter mir...
 Im Gäßchen hinter Orologgio waren wir allein.

SIMONE
 Violanta!

VIOLENTA
 Im Dunkeln neigt' er sich über mich,
 Seine Augen brannten,
 Seine Lippen zuckten,
 Und da, da...

SIMONE (atemlos)
 Da...?

VIOLENTA (nach einem Schweigen, in anderem Ton)
 Da wusst ich, dass meine Schwester Nerina
 Heut lachen wird in ihrer Gruft.

VIOLENTA
 I pushed aside the maidens who swarmed around him
 Like bees around their hive,
 And glided towards him,
 Swaying and sighing.
 Tremulous and languishing,
 I lured the seducer after me.
 I sang the song all Venice sings today:
 "From the graves..."

MASKS (gliding past in the background with torches and lanterns)
 "... arise the dead,
 Breast to breast they dance today -"
 (sounds die away)

SIMONE
 That accursed song! You know I cannot bear it...

VIOLENTA
 I sang it!
 (quicker)
 He followed me...
 In the street behind the Orologgio we were alone.

SIMONE
 Violanta!

VIOLENTA
 In the dark he bent over me,
 His eyes burning,
 His lips quivering,
 And then, then...

SIMONE (breathlessly)
 And then...?

VIOLENTA (after a moment of silence, changing her tone)
 Then I knew that my sister, Nerina,
 Would smile in her grave today.

VIOLENTA
 Les filles qui l'entourent,
 Comme les abeilles environnent la ruche,
 Je les écartai – je réussis à me trouver devant lui.
 En esquissant une danse avec des soupirs,
 Tantôt frémissante, tantôt languide,
 J'attirai le séducteur afin qu'il me suive.
 Je chantai cette chanson que la jeunesse chante aujourd'hui:
 "Sortis de leur tombe..."

DES MASQUES (passant derrière la scène, avec des torches et des lampions)
 "... même les morts
 Dansent aujourd'hui cœur à cœur -"
 (la chanson disparaît dans le lointain)

SIMONE
 La chanson impie! Tu sais bien que je ne la tolère pas...

VIOLENTA
 Je l'ai chantée, moi!
 (plus vite)
 Il m'a suivie... Dans la rue derrière l'Orologgio
 Nous nous sommes trouvés seuls.

SIMONE
 Violanta!

VIOLENTA
 Dans l'obscurité, il s'est penché sur moi,
 Les yeux embrasés,
 Les lèvres frémissantes,
 Et là, là...

SIMONE (hors d'haleine)
 Là...?

VIOLENTA (d'un ton différent, après un silence)
 Là j'ai compris qu'aujourd'hui ma soeur Nerina
 Rirait dans sa tombe.

SIMONE (*blickt sie an*)
Heut lachen. . .?

VIOLANTA (*nickt*)
Ja. In zehn Minuten ist er da.
Er ahnt nicht, wer ich bin,
Hält mich für eine Künstlerin vom Teatro Felice.
Nur um mich zu schmücken für den Königssohn,
Eilt ich voraus. Dann legt seine Barke hier an.
(wie versunken)

10 Dann hör ich durch Nacht und Stille
Mir nahen des Sünders Verlangen. . .

SIMONE
Und Du, Du willst ihn empfangen?

VIOLANTA
Ja! Ich warte auf ihn!
Hunderttausend reine Frauen warten mit mir.

SIMONE (*immer an ihren Augen hängend, flüsternd*)
Warum sagst Du mir das?

VIOLANTA
Weil Du. . .
(hält ein)

SIMONE
Weil ich. . . Was? Sprich.

VIOLANTA
Weil Du. . . Du wirst. . .
(schweigt)

SIMONE
Was, Violanta? Was werd ich?

SIMONE (*looking at her*)
Would smile today. . .?

VIOLANTA (*nods*)
Yes. In ten minutes he will be here.
He has no idea who I am.
He takes me for an artist from the Teatro Felice.
'Twas only to array myself for this prince
That I hurried here. Soon his barge will put in here.
(lost in thought)
Then, through night and silence, I'll sense
The longing of this sinner approaching me. . .

SIMONE
And you, you want to receive him here?

VIOLANTA
Yes! I wait for him!
A hundred thousand pure women are awaiting with me.

SIMONE (*still looking into her eyes, whispering*)
Why do you tell me this?

VIOLANTA
Because you. . .
(she hesitates)

SIMONE
Because I. . . What? Speak.

VIOLANTA
Because you. . . You will. . .
(stops)

SIMONE
What, Violanta? What will I do?

SIMONE (*la regardant*)
Rirait aujourd'hui. . .?

VIOLANTA (*acquiesçant*)
Oui. Dans dix minutes il sera là.
Il ne sait pas qui je suis;
Il me prend pour une artiste du Teatro Felice.
C'est seulement afin de me parer pour ce prince
Que je le devance. Dans un instant sa barque va accoster.
(*comme perdue dans ses pensées*)
Puis, à travers la nuit et le silence,
J'entendrai le désir de ce pécheur s'approcher de moi. . .

SIMONE
Et toi, tu veux le recevoir ici?

VIOLANTA
Oui! Je l'attends!
Et cent mille femmes pures attendent avec moi.

SIMONE (*toujours suspendu à son regard, dans un murmure*)
Pourquoi me dis-tu cela?

VIOLANTA
Parce que tu. . .
(elle s'interrompt)

SIMONE
Parce que je. . . Quoi? Parle.

VIOLANTA
Parce que tu. . . Tu vas. . .
(elle s'arrête)

SIMONE
Quoi, Violanta? Que vais-je. . .?

VIOLENTA

Simone, Du . . . Du wirst. . .
(tritt nahe zu ihm, blickt ihn aus ihren grossen Augen an; leiser)
Simone, Du wirst ihn töten.

SIMONE

11 Violanta!

VIOLENTA (*stürzt vor ihn nieder*)
Du wirst ihn töten! Simone,
Du wirst! Du wirst!
Wenn Du mich liebst, lebt er nicht länger!

SIMONE (*hebt sie auf, bebend*)
Wie ich Dich liebe, weisst Du –

VIOLENTA

Solang diese Augen leuchten,
Vor denen die Scham verglühlt,
Solang diese Lippen sich feuchten,
Für die jede Sünde blüht,
Atme ich nicht,
Lache ich nicht,
Küss ich Dich nicht!

SIMONE (*gepackt*)
So, Violanta, hassest Du ihn?

VIOLENTA

So unaussprechlich. . .
(die Augen öffnend, nach einem Atmenschöpfen, in anderem
Tone, mit harter Kraft)
So, ja so hasst ich ihn.

SIMONE (*die Hände hebend*)
Bedenk, eines Königs Blut. . .

VIOLENTA (*schnell*)
Und lechzt doch nach niederm Mund!

VIOLENTA

Simone, you . . . you will. . .
(she draws nearer to him, looking at him searchingly)
Simone, you will kill him.

SIMONE

Violanta!

VIOLENTA (*throws herself at his feet*)
You will kill him! Simone,
You will! You shall!
If you love me, he must live no longer!

SIMONE (*lifts her up, trembling*)
You know how I love you –

VIOLENTA

As long as those eyes kindle a flame
That outglows all shame,
As long as those lips moisten
To engender every sin,
I cannot live,
I cannot smile,
I cannot kiss you!

SIMONE (*deeply moved*)
Thus, Violanta, you hate him?

VIOLENTA

Thus, indescribably. . .
(opening her eyes and fighting for breath, in a changed tone and in
a hard voice)
Thus, yes, thus I hate him.

SIMONE (*raising his hands*)
Think, the blood of a King. . .

VIOLENTA (*quickly*)
And yet he covets the love of those not high-born!

VIOLENTA

Simone, tu . . . tu vas. . .
(elle s'approche de lui et le fixe de ses grands yeux)
Simone, tu vas le tuer.

SIMONE

Violanta!

VIOLENTA (*se jetant à ses pieds*)

Tu vas le tuer! Simone,
Tu le feras! Tu le feras!
Si tu m'aimes, il ne vivra pas plus longtemps!

SIMONE (*la relève en frémissant*)
Combien je t'aime, tu le sais –

VIOLENTA

Aussi longtemps que ces yeux brilleront,
Devant lesquels la honte s'évanouit,
Aussi longtemps que ces lèvres seront humides,
Pour lesquelles fleurit tout péché,
Je ne respirerai pas,
Je ne rirai pas,
Je ne t'embrasserai pas!

SIMONE (*pétrifié*)
Tu le hais donc à ce point?

VIOLENTA

Si indiciblement. . .
(ouvrant les yeux, après une forte respiration, changeant de ton,
avec dureté)
Oui, je le hais à ce point.

SIMONE (*levant les mains*)
Songes-y, le sang d'un roi. . .

VIOLENTA (*rapidement*)
Et qui pourtant éprouve du désir pour les bouches roturières!

SIMONE
Einst kann er dein Herr sein. . .

VIOLENTA
Und schuf mich schon heute zur Magd!

SIMONE
Ahnungslos kommt er hierher. . .

VIOLENTA
Um zu verführen heut nacht Dein Weib!

SIMONE (*ballt die Fäuste*)
Violanta! Scherz nicht mit mir!

VIOLENTA (*indem sie leidenschaftlich seine beiden Hände ergreift*)
Und wie, wenns ihm gelänge?
Hass und Liebe sind Brüder im Herzen.
Wie, wenn ich selbst einst begehrte,
Was jetzt mich mit Schauern erfüllt?

SIMONE (*schnell, besinnungslos*)
Was Du verlangst, das tu ich.

VIOLENTA
Simone! Simone!

SIMONE
Nicht lebend kehrt er zurück über die Schwelle.

VIOLENTA (*leidenschaftlich auf jauchzend*)
12 Ja, du wirst ihn töten!
Töt ihn, dass ich Dein Weib wieder bin!

SIMONE
Hier, hier steh ich und warte auf ihn.

SIMONE
He may be your master some day. . .

VIOLENTA
And already this day has made me his servant!

SIMONE
He comes here, unsuspecting. . .

VIOLENTA
To seduce your wife tonight!

SIMONE (*clenching his fists*)
Violanta! Do not toy with me!

VIOLENTA (*passionately taking his hands*)
And what if he were to succeed?
Hatred and love are akin to the heart.
What were I one day to long
For that which now fills me with horror?

SIMONE (*stunned*)
I will do as you wish.

VIOLENTA
Simone! Simone!

SIMONE
He shall not leave this house alive.

VIOLENTA (*passionately*)
Yes, you shall kill him!
Kill him, that I may be your wife once more!

SIMONE
I will await him here.

SIMONE
Il pourrait un jour être ton maître. . .

VIOLENTA
Eh bien, il aurait fait de moi sa servante dès aujourd'hui!

SIMONE
Il vient ici sans arrière pensée. . .

VIOLENTA
Il vient pour séduire cette nuit ta femme!

SIMONE (*serrant les poings*)
Violanta! Ne plaisante pas avec moi!

VIOLENTA (*saisissant ses deux mains avec passion*)
Eh quoi, s'il réussissait?
Haine et amour sont frère et soeur dans un cœur.
Quoi, si moi-même je venais à désirer
Ce qui maintenant me fait horreur?

SIMONE (*rapidement, hors de lui*)
Ce que tu me demandes, je le ferai.

VIOLENTA
Simone! Simone!

SIMONE
Il ne quittera pas vivant cette maison.

VIOLENTA (*avec passion et jubilation*)
Oui, tu vas le tuer!
Tue-le, afin que je redevienne ta femme!

SIMONE
Ici, je me tiens ici-même et je l'attends.

VIOLENTA (*schüttelt den Kopf*)
Nein, nicht so!
Sein Antlitz erst lass mich erbleichen
Sehn, das lustverstörte, wüste;
Dann . . . dann nahe Dich Du!

SIMONE (*mit auffackelnder Erinnerung*)
Was wars, Violanta, um das er Dich küsst?
Das Lied, das Lied sei unser Zeichen!
Wenn ich es höre, tret ich herzu.

VIOLENTA
So sei es!
13 Dicht Aug in Aug werd ich
Gegenüber ihm stehn,
Ihm um das lachende Antlitz
Nerinas Seufzer peitschen.
Dann, dann, wenn der stolze Verführer
Ein stummes Nichts geworden ist,
Dann ruf ich Dich durch das Lied, dass Du ihn
Mitleidlos
Wie einen Dieb niederschlägst.

SIMONE
In der Nische des Hauses steh ich, Violanta,
Angelehnt an die Mauer.

VIOLENTA
Und bis das Lied Du hörst,
Das ich heimlich vor ihm sang:
"Aus den Gräbern selbst die Toten
Tanzen Brust an Brust -"

SIMONE
Brust an Brust...

VIOLENTA/SIMONE
Dann weisst Du/weiss ich, dass er
Waffenlos
Reif ist Deiner rächenden Faust.

VIOLENTA (*shaking her head*)
No, not like this!
Let me first gaze at the pallor of his face,
Let me look at his lust-distorted features;
And then . . . then you can come!

SIMONE (*remembering suddenly*)
The song, Violanta, the song when he kissed you!
It will be our sign!
As soon as I hear it, I shall rush to your side!

VIOLENTA
So let it be!
I shall stand close to him,
Into his eyes I will gaze,
His smiling face I will flay
With Nerina's sobs and moans.
And when the proud seducer
Has been brought to his knees,
I will call you with my song
And you shall slay him pitilessly
Like a common thief.

SIMONE
In the niche of the house I will stand, Violanta,
Leaning against the wall.

VIOLENTA
And when you hear the song
Which I sang to him:
"From the graves arise the dead,
Breast to breast they dance"

SIMONE
Breast to breast...

VIOLENTA/SIMONE
You/I will know that he is
Disarmed and ready
For your avenging hand.

VIOLENTA (*secouant la tête*)
Non, pas ainsi!
Laisse-moi d'abord voir pâlir son visage,
Ravagé par la luxure, par la débauche;
Alors . . . alors seulement tu t'approches!

SIMONE (*avec un souvenir soudain*)
Pour quelle raison, Violanta, t'a-t-il embrassée?
La chanson . . . que la chanson soit notre signal!
Lorsque je l'entendrai, je m'approcherai.

VIOLENTA
Soit!
Lorsque je serai face à face avec lui
Je jetterai à son visage souriant
Les lamentations de Nerina.
Puis, puis lorsque le fier séducteur
Sera devenu un objet, muet de stupeur,
Je t'appellerai au moyen
De la chanson afin que
Sans pitié
Tu le tues comme un voleur.

SIMONE
Je me tiendrai caché dans la niche, Violanta,
Tapi contre le mur.

VIOLENTA
Oui, et jusqu'à ce que tu entendas la chanson
Que j'ai chantée devant lui, seule à seul:
"Sortis de leur tombe, même les morts
Dansent coeur à coeur -"

SIMONE
Coeur à coeur...

VIOLENTA/SIMONE
Tu sauras/je saurai alors qu'il est
Sans arme
Et qu'il est prêt à recevoir ton coup vengeur.

SIMONE (*bleich und fest*)
So wart ich drunten auf Dein Lied.
Sings bald und . . . sei getrost, Violanta!
(*schnell ab*)

SZENE 5

VIOLANTA (*allein geblieben, sieht ihm einen Augenblick nach; eine Erschütterung scheint sie zu fassen, die sie mit gekreuzten Armen in die hochatmende Brust zurückzudrängen sucht; sie steht eine Sekunde reglos da, geschlossenen Auges wie horchend; dann wendet sie sich nach rechts, öffnet die Tür und ruft*)

14 Barbara! Bring Lichter!
(nimmt ihren Domino ab, sodass nun ein weiches, helles Kleid sie umfließt, dass ihre Schönheit noch tiefer hervortreten lässt; schüttelt Blumen und Confetti aus dem Haar)

BARBARA (*ist mit zwei vielkerzigen Leuchtern eingetreten, die den Raum taghell erleuchten*)
Riefst Du, gnädige Frau?

VIOLANTA (*vor dem Spiegel sitzend*)
Ja. Komm. Lös mir auf mein Haar.

BARBARA (*hinter sie tretend*)
Gehst Du noch nicht zur Ruh, gnädige Frau?

VIOLANTA (*schüttelt den Kopf, ganz leise*)
Noch nicht. Noch nicht. Doch balde. . .

BARBARA (*sie kämmend*)
Dein Hals, Dein Busen, wie Schnee so rein. . .

VIOLANTA (*aufatmend, die Hände leicht faltend*)
Wills Gott, solls niemals anders sein.

BARBARA (*horchend*)
Legt da drunten nicht ein Boot ans Tor?

SIMONE (*pale and determined*)
I shall wait below until I hear your song.
Sing it soon . . . and be of good cheer, Violanta!
(*he leaves quickly*)

SCENE 5

VIOLANTA (*follows him with her eyes for a moment; a spasm seizes her, but she manages to regain her composure; for a few minutes she stands motionless, her eyes closed, as if listening; then turning to the right, she opens the door and calls*)
Barbara! Bring lights!
(she takes off her cape; the soft folds of her white dress accentuate the beauty of her form; she shakes the flowers and confetti off her hair)

BARBARA (*enters with two candelabras which light up the room*)
Did you call, Milady?

VIOLANTA (*seated before the mirror*)
Yes, Come and undo my hair.

BARBARA (*stepping behind her*)
Are you not going to rest, Milady?

VIOLANTA (*shaking her head, replies softly*)
Not yet. Not yet. But soon. . .

BARBARA (*combining her hair*)
Your neck, your bosom, as pure as snow. . .

VIOLANTA (*drawing a breath and folding her hands gently*)
God willing, they will always be thus.

BARBARA (*listening*)
Is that a boat landing below at the gate?

SIMONE (*pâle et résolu*)
J'attendrai donc en bas ta chanson.
Chante-la vite et . . . courage, Violanta!
(il sort rapidement)

SCÈNE 5

VIOLANTA (*restée seule, le suit un instant du regard; une émotion semble la saisir, qu'elle tente de réprimer en fermant ses bras sur sa poitrine; elle reste immobile un instant, les yeux fermés et comme écoutant; puis elle se tourne vers la droite, ouvre la porte et appelle*)
Barbara! Apporte de la lumière!
(elle enlève son domino de manière à ce que, maintenant, une robe claire et de ligne souple rehausse encore sa beauté; elle secoue sa chevelure pour en faire tomber fleurs et confetti)

BARBARA (*est entrée avec des chandliers à plusieurs branches qui éclairent soudain la pièce comme en plein jour*)
Tu m'as appelée, maîtresse?

VIOLANTA (*assise devant le miroir*)
Oui. Viens, aide-moi à défaire mes cheveux.

BARBARA (*se place derrière elle*)
Tu ne te couches pas encore, maîtresse?

VIOLANTA (*secouant la tête, tout bas*)
Non, pas encore . . . mais bientôt. . .

BARBARA (*en la coiffant*)
Ton cou, ta gorge, aussi purs que neige. . .

VIOLANTA (*joignant les mains, dans un soupir*)
Si Dieu le veut, il n'en sera jamais autrement.

BARBARA (*tendant l'oreille*)
N'y a-t-il pas une barque qui accoste, en bas au portail?

VIOLANTA (*zitternd*)

Nein, nein. Ich hör nichts. Das kommt Dir nur vor...
15 Wie ging das Märchen, Barbara.
Das oft Du erzähltest, als ein Kind ich war?

BARBARA

Und der Engel sprach zu dem Mädchenschwarm:
"Nur wens gelüstet, der ist arm.
Doch wer mit dem Seinen still und zufrieden,
Der hat den Himmel schon hienieden."

VIOLANTA (*fährt auf*)
Hörst Du nichts?

BARBARA

Der laue Wind in der Lagune.

VIOLANTA (*bebend*)

Nein. Geh. Gut' Nacht. Nun brauch ich Dich nicht mehr.

BARBARA (*leicht erstaunt, will einen Leuchter nehmen*)
Soll ich...?

VIOLANTA

Nein, geh. Lass alle Lichter brennen!

BARBARA

16 So wünsch ich Dir: schlaf wohl, gnädige Frau,
Und träume sant wie eh.
(ab)

VIOLANTA (*trembling*)

No, no. I hear nothing. You are imagining it...
How does the fairy tale go, Barbara,
That you told me so often when I was a child?

BARBARA

And the Angel spake unto the maidens fair:
"Only he that lusteth is poor.
He whose mind is pure and content
Findeth Heaven on Earth."

VIOLANTA (*startled*)

Listen, do you hear anything?

BARBARA

The wind sweeping over the lagoon.

VIOLANTA (*trembling*)

No. Go. Good Night. I won't require you any more.

BARBARA (*surprised, goes to take one of the candelabras*)
Shall I...?

VIOLANTA

No, go. Leave all the lights burning!

BARBARA

I wish you good night, Milady,
Sweet dreams as of yore.
(exit)

VIOLANTA (*en tremblant*)

Non, non. Je n'entends rien. C'est une impression...
Comment était ce conte, Barbara,
Que tu me racontais souvent, alors que j'étais enfant?

BARBARA

Et l'ange dit aux filles rassemblées:
"Seul celui qui le désire est pauvre.
Mais celui qui est serein et se contente de son bien
Possède déjà le Ciel ici-bas."

VIOLANTA (*sursautant*)

N'entends-tu rien?

BARBARA

Le vent tiède sur la lagune.

VIOLANTA (*tressaillant*)

Non. Va. Bonne nuit. Je n'ai plus besoin de toi.

BARBARA (*légèrement surprise, veut prendre un chandelier*)
Dois-je...?

VIOLANTA

Non, va. Laisse les lumières ainsi!

BARBARA

Je te souhaite une bonne nuit, maîtresse,
Et fais de doux rêves, comme toujours.
(elle sort)

Violanta erschauert in einem jähnen Gefühl, dass die erwartete Totenstunde nahen sieht. Sie holt tief und leidenschaftlich Atem. Ihre Lippen öffnen sich, wie zu einem unwillkürlichen gesteigerten Laut des Entschlusses. Sie legt die Hand über die heißen Augen. Dann, mit ein paar laulosen Schritten, tritt sie auf den Steinbalkon und beugt sich horchend in die Nacht hinaus. Draussen ist ein voller Mond aufgegangen, der die Luft weich und silbrig macht; sein Widerschein schimmert vom Wasser der Lagune zurück. Durch die Stille klingt der Schlag von Rudern, die ein Boot näher bringen. Eine Minute lauscht Violanta reglos. Wie in einem unwillkürlichen Schauer wendet sie sich ins Zimmer zurück und zieht mit beiden Händen den Vorhang zwischen sich und die Fenster. In seine Falten geschniegt, ganz an die Mauer gepresst, steht sie jetzt mit hinabhängenden Armen da, die Augen geschlossen, ohne Bewegung. Drunter beginnt eine Männerstimme zur Laute zu singen.

ALFONSO

[17] "Der Sommer will sich neigen,
Am Himmel strahlt sein Licht,
Und pflückst Du Süsse aus den Zweigen,
Pflück ich mir lachend Dein Gesicht.
Der goldenen Jugend ist das Königreich:
Mund oder Becher, Fraue, das gilt ihr gleich.
Der goldenen Jugend ist das Königreich,
Mund oder Becher, Kelch oder Zecher:

STIMMEN (*mit geschlossenem Mund singen*)
mhmmhm

ALFONSO

Der Junged ist das Königreich.
Fraue, das gilt ihr gleich,
Mund oder Becher, Kelch oder Zecher,
Jugend träumt von Liebe süß und weich..."

Violanta shudders as one sensing the approaching hour of death. She draws breath deeply. Her lips move, as if unconsciously she were giving vent to her determination. She draws her hand across her eyes. Then, silently, she goes out to the balcony and bends forward into the night, listening. . . Outside the full moon has risen, making the air soft and silvery; its reflection shimmers on the lagoon. Through the stillness is heard the splash of the oars of an approaching boat. At each stroke the water drips off the oars in relentless rhythm. . . For a moment Violanta listens motionless. Shuddering, she returns to the room and with both hands draws the curtain between herself and the window. Wrapped in the folds of the curtain, close against the wall, she stands, her arms hanging listlessly by her sides, her eyes closed. Below is heard the voice of a man singing to the accompaniment of a lute.

ALFONSO

"Though Summer is on the wane,
Its rays still gild the sky.
If you pluck sweetness from its branches,
On every one I'll see your face.
For golden youth, there's but one kingdom:
Lips or cups, woman, it's all the same.
Springtime of life is a kingdom fair,
Lips or cups, goblets or bowls:

VOICES (*singing with their mouth closed*)
mhmmhm

ALFONSO

Springtime of life is a kingdom fair, woman,
It's all the same.
Lips or cups, goblets or bowls:
Youth softly and sweetly dreams but of love..."

Violanta tressaille brusquement en voyant approcher l'heure attendue de la mort. Elle respire profondément et, avec passion, ses lèvres s'ouvrent comme pour émettre un son. Elle porte les mains à ses yeux brillants; puis, faisant quelques pas, va sur le balcon et se penche en écoutant dans la nuit. Dehors, la pleine lune s'est levée, rendant l'atmosphère suave et argentée. Son reflet scintille sur l'eau de la lagune. Dans le silence, résonnent les coups de rames qui font s'approcher une barque. Violanta écoute, immobile pendant une minute. Dans un frisson involontaire, elle se retourne vers la pièce et referme des deux mains les rideaux. Drapée dans les plis, elle reste appuyée au mur, bras pendus, yeux fermés, sans mouvement. En bas, une voix d'homme commence à chanter au son d'un luth.

ALFONSO

"L'été veut se terminer,
Au ciel resplendit sa lumière,
Et si tu cueilles, sur les branches, des fruits mûrs,
Je cueille, moi, ton visage en riant.
La royaume appartient à la jeunesse d'or:
Lèvres ou coupe, pour la femme, cela est tout pareil.
Le royaume appartient à la jeunesse d'or:
Lèvres ou coupe, calice ou buveur:

VOIX (*chantent avec la bouche fermée*)
mhmmhm

ALFONSO

Le royaume appartient à la jeunesse d'or!
Pour la femme, cela est tout pareil.
Lèvres ou coupe, calice ou buveur;
La jeunesse rêve d'un doux et tendre amour..."

VIOLANTA

Locke, nur, locke
Buhlerischer Traum!
Ob Deinem Haupte rauscht des Todes Baum.
In Staub zerfällt
Deine Sündenwelt.

ALFONSO

"Ich dien der Einen, Feinen,
Die mir so hold das Gemüt.

VIOLANTA

Locke, nur, locke,
Buhlerischer Traum!
Ob Deinem Haupte rauscht des Todes Baum.
In Staub zerfällt
Deine Sündenwelt.

ALFONSO

O Frau, was kann noch scheinen,
Wenn deine Lippe rosig glüht!
Kein Mann wird traurig sein und weinen,
So lang der Liebe Garten blüht.
Und muss ich einst zur Erd hinab...
Dann sollen Frauen, tausend Frauen,
Mir noch Küsse werfen übers Grab..."

Die Stimme verstummt. Man hört, wie das Boot mit starken Rüderschlägen bis ans Haus getrieben wird und hier laut knirschend anlegt. Dann, den Vorhang zurückschlagend, tritt Alfonso ein. Er ist jung und lebhaft, von einer prinzlichen Grazie der Bewegungen, schön und unbefangen, das Haupt dunkelgelockt. Ohne sich zu regen, wie in den Anblick der ihm entgegentretenden Violanta gebannt, bleibt er einen Augenblick im Vorhang stehen.

VIOLANTA

Beckon, oh, beckon,
Seducer, dreamer!
Over your head rustles the tree of death,
To dust shall crumble
Your sinful world.

ALFONSO

"I serve but one, oh fair one,
Who filleth my mind and heart.

VIOLANTA

Beckon, oh, beckon,
Seducer, dreamer!
Over your head rustles the tree of death,
To dust shall crumble
Your sinful world.

ALFONSO

Oh Lady, what can outglow
The roses of thy lips!
No man can weep with sorrow
When love's garden blooms.
And must I to dust return...
Then women, yes, a thousand women
Shall throw kisses over my grave..."

The voice fades away. One hears a boat being driven with forceful strokes of the oar towards the house and being made fast. The curtain is drawn back and Alfonso enters. He is young and full of life, handsome and unaffected, with a princely grace and bearing. He stops near the curtain for one moment, as if lost in contemplation of Violanta, who has moved towards him.

VIOLANTA

Séduis toujours, séduis,
Rêve d'amour!
Au dessus de ta tête, bruit l'abre de mort.
En poussière tombe
Ton univers de pêcheur.

ALFONSO

"Je suis le serviteur de l'unique, de la sublime créature
Qui m'emplit si gracieusement le coeur.

VIOLANTA

Séduis toujours, séduis,
Rêve d'amour!
Au dessus de ta tête, bruit l'abre de mort.
En poussière tombe
Ton univers de pêcheur.

ALFONSO

O femme, que subsiste-t-il
Lorsque s'enflammat tes lèvres roses?
Nul homme ne peut être triste ni pleurer
Aussi longtemps que fleurit le jardin de l'amour.
Et si, un jour, je dois aller en terre,
Alors des femmes, mille femmes,
Couvriront ma tombe de baisers..."

La voix se tait. On peut entendre le bateau, poussé jusqu'à la maison par de vigoureux coups de rames, accoster avec des grincements de bois; puis, écartant les rideaux, Alfonso paraît. Il est jeune et plein de vie, ses gestes sont d'une grâce princière; il est beau sans affectation, ses cheveux bruns sont bouclés. Sans un geste, comme frappé par l'aspect de Violanta qui vient à sa rencontre, il reste un instant immobile dans l'ouverture du rideau.

SZENE 6

ALFONSO

18 Wie schön seid Ihr, wie herrlich schön!
Wie traumhaft, wie zaubrisch, dies Antlitz zu sehen...
Mir war, ich ging zu einer Königin.
Den Himmel hofft ich nicht zu finden.

VIOLANTA (*dunkel*)

Ihr trugt wohl manche schon im Sinn!

ALFONSO (*tritt zu ihr*)

O Königin, schelst nicht!
Die Frauen alle zanken mich aus.
Ihr aber, Ihr, in Anmut sorgenlos,
Ihr dürft nicht so.
(neigt ein Knie)
Eure Stimme, süß wie Nachtigallschwingen,
Ist nicht gemacht zu Groll und Trotz,
Ist nur gemacht, zu schmeicheln,
Zu klingen und singen.

VIOLANTA

Steht auf! Steht auf, sag ich!

ALFONSO (*herzlich*)

Singt mir erst Euer Lied!
Das Lied, durch das ich zu Euch fand,
Das Lied von Sehnsucht und Leidenschaft,
Von zweier Seelen heimlichen Band.

VIOLANTA (*sieht ihn an, ihre Augen verschleieren sich*)

19 Noch nicht das Lied! Legt erst den Mantel ab.
(Alfonso tut so)
Den Degen auch. Das silberne Gehänge.

SCENE 6

ALFONSO

How beautiful you are, how ravishingly fair!
Your countenance is a vision of enchantment...
I felt I was drawn to a Queen.
Little did I dream of finding Heaven here.

VIOLANTA (*in a sombre tone*)

Your heart has doubtlessly harboured many a one!

ALFONSO (*drawing nearer to her*)

O Queen, chide me not!
All women rebuke me,
But you, flawless and pure,
Should not do so.
(dropping to one knee)
Your voice as sweet as the nightingale's
Is little made to scold and admonish;
'Tis made but just to cajole,
To ring and sing.

VIOLANTA

Arise! Arise, I bid you!

ALFONSO (*tenderly*)

Sing for me first your song!
The song through which I found you,
The song of longing and passion,
Of two souls entwined.

VIOLANTA (*gazes at him, her eyes dim*)

That song, not yet! First take off your mantle.
(Alfonso takes off his mantle)
Your sword also, and your silver trappings.

SCÈNE 6

ALFONSO

Comme vous êtes belle, suprêmement belle!
C'est comme un rêve, un enchantement,
De voir ce visage... Je pensais aller chez une reine,
Je ne pensais pas trouver le Ciel.

VIOLANTA (*sombre*)

Vous avez déjà eu maintes femmes dans le coeur!

ALFONSO (*s'approchant d'elle*)

Ô reine, ne me fais pas de reproches!
Toutes les femmes m'en font.
Mais vous, vous, gracieuse et insouciante,
Vous ne devez pas m'en faire.
(il met un genou à terre)
Votre voix, douce comme l'aile du rossignol,
N'est pas faite pour les reproches,
Elle n'est faite que pour la caresse,
Pour résonner joyeusement et chanter.

VIOLANTA

Levez-vous! Levez-vous, vous dis-je!

ALFONSO (*amical*)

Chantez d'abord votre chanson pour moi!
Cette chanson grâce à laquelle je vous ai trouvée,
Qui exprime le désir et la passion,
L'union secrète de deux âmes.

VIOLANTA (*le regarde, ses yeux se voilent*)

Pas encore la chanson! Otez d'abord votre manteau.
(il le fait)
Votre épée aussi. Votre baudrier d'argent.

ALFONSO (*schnallt die Waffen ab, tritt zu ihr, übermütig*)
Und bleibt Ihr stumm, sing ich es selbst,
Wenn ich gleich wie ein Rabe sänge:
(*breitet die Arme aus, beginnt das Lied*)
"Aus den Gräbern selbst die . . ."

VIOLENTA (*presset mit unwillkürlicher Bewegung jäh ihre Hand vor seinen Mund; keuchend*)
Schweigt!

ALFONSO
Wie seid Ihr sonderbar! Warum
Soll nicht dies Lied gesungen sein?

VIOLENTA (*blickt ihn an*)
Warum?

ALFONSO (*lächelnd*)
Das frag ich Euch, Herzliebste Sagt.

VIOLENTA (*sieht ihn immer an, ihre Augen sind ganz dunkel, aus ihren Lippen weicht das Blut; nach einem Schweigen*)
Weil es das letzte Lied ist, das Ihr
Auf dieser Welt noch hören werdet.

ALFONSO
Wie . . . ?

VIOLENTA
Blickt um! Der Tod steht hinter Euch!

ALFONSO (*tritt unwillkürlich einen Schritt zurück*)
Wer seid Ihr . . . ?

VIOLENTA
Nicht die, die Ihr denkt!

ALFONSO
Wer? Wer . . . Ihr seid. . . ?

ALFONSE (*unbuckles his arms and goes over to her*)
If you demur, I will sing it myself,
Even should it sound like the croaking of a raven:
(*holding out his arms, he begins the song*)
"From the graves arise the . . ."

VIOLENTA (*quickly silencing him by placing her hand over his mouth*)
Silence!

ALFONSO
How strange you are! Why
Should this song not be sung?

VIOLENTA (*gazing at him*)
Why?

ALFONSO (*smiling*)
I ask you, dearest, why?

VIOLENTA (*still gazing at him, her eyes darkening, her lips bloodless; after a pause*)
Because it is the last song
That you will ever hear in this world.

ALFONSO
What . . . ?

VIOLENTA
Look around! Behind you stands Death!

ALFONSO (*stepping back unconsciously*)
Who are you . . . ?

VIOLENTA
Not she whom you thought!

ALFONSO
Who? Who . . . are you . . . ?

ALFONSO (*dépose ses armes et s'approche d'elle, enjoué*)
Et si vous demeurez muette, je la chanterai moi-même,
Même si je chante comme un corbeau:
(*il étend les bras et entonne la chanson*)
"Sortis de leur tombe, même les . . ."

VIOLENTA (*pressant, dans un geste spontané, sa main sur les lèvres d'Alfonso, haletante*)
Taisez-vous!

ALFONSO
Comme vous êtes étrange! Pourquoi
Ne pas chanter cette chanson?

VIOLENTA (*le regarde*)
Pourquoi?

ALFONSO (*souriant*)
C'est ce que je vous demande, mon amour. Dites-moi.
VIOLENTA (*le regarde toujours, ses yeux deviennent sombres, ses lèvres pâlissent; après un silence*)
Parce que cette chanson est la dernière
Que vous entendrez dans ce monde.

ALFONSO
Quoi . . . ?

VIOLENTA
Retournez-vous! La mort est derrière vous!

ALFONSO (*recule d'un pas, malgré lui*)
Qui êtes-vous . . . ?

VIOLENTA
Pas celle que vous pensez!

ALFONSO
Qui? Qui . . . êtes-vous?

VIOLANTA
Die Frau des Hauptmanns Trovai,
Und bei dem ersten Tackt des Lieds, das Ihr begehrt,
Schlägt Euch mein Man zur Erde nieder.

ALFONSO (*starrt sie an*)
Ihr seid . . .

VIOLANTA
Nerina's Schwester, Violanta. Wisst Ihr noch?
Sie sprang ins stille Wasser . . . und Ihr lachtet!

ALFONSO (*stammelnd*)
Nein, nein . . .
(wendet sich unwillkürlich um)

VIOLANTA (*schnell, heftig*)
Nicht lebend kommt ihr aus dem Haus!
Verstellt sind alle Ausgangstüren.

ALFONSO
Ihr scherzt . . . was wollt ihr mir. . .?

VIOLANTA (*auf ihn zu, zuckend*)
Nun ruft zu Hilfe Eure kleinen Frauen!
Die Herzen, die gebrochen sind für Euch,
Haltet als Schild vor Eure Lügenbrust. . .
Umsonst! Ihr seid den Tod noch zu verworfen!

ALFONSO (*leidenschaftlich auffahrend*)
Schweigt still! Ermorden könnt Ihr mich,
Doch nicht erniedern!
(atmet auf, nach einer Pause, ruhiger)
Sterben wollt ich oft,
Wenn mir mein Leben leer wie Tand erschein:
Mir ist der Tod ein alter Spielgenoss.
Doch dort verachtet werden, wo ich liebe,
Wär Gif statt eines guten Schlummerweins.
(wendet sich ihr zu; schlicht)
Ich lag an Eurer Schwester Lippen. . . Ja.
Wahr ists. Und manche hab ich sonst verkannt.

20

VIOLANTA
The wife of Captain Trovai.
At the sound of the first bar of the song you asked for,
My husband will slay you mercilessly.

ALFONSO (*staring at her*)
You are . . .

VIOLANTA
Nerina's sister, Violanta. Do you remember?
The still waters closed over her . . . and you laughed!

ALFONSO (*hesitating*)
No, no . . .
(turning as if to go)

VIOLANTA (*quickly*)
You shall not leave this house alive!
All the doors are guarded.

ALFONSO
You are jesting. . . What do you want. . .?

VIOLANTA (*approaching him, with a tremor*)
Now call to your aid your little ladies!
Those hearts that were broken for you,
Hold them as a shield to your lying bosom. . .
In vain! You are not even worthy of Death!

ALFONSO (*passionately*)
Be still! You may kill me,
But you shall not demean me!
(after a pause and breathing more freely)
I often wished to die
When life seemed but an empty dream to me;
Yes, Death is an old playmate of mine,
But to be scorned by one whom I love
Is poison instead of a good sleeping potion.
(turning to her, simply)
My lips have kissed your sister's lips. . . It's true.
And many another have I thus deceived.

VIOLENZA
La femme du Capitaine Trovai,
Et à la première note de la chanson que vous demandez
Mon mari vous tuera.

ALFONSO (*la regarde fixement*)
Vous êtes . . .

VIOLANTA
Violanta, la soeur de Nerina. Vous souvenez-vous?
Elle s'est jetée dans l'eau calme . . . et vous avez ri!

ALFONSO (*balbutiant*)
Non, non . . .
(faisant volte-face, comme pour s'enfuir)

VIOLANTA (*rapidement et avec violence*)
Vous ne sortirez pas d'ici vivant!
Toutes les issues sont gardées.

ALFONSO
Vous plaisantez . . . que voulez-vous dire. . .?

VIOLANTA (*s'approchant de lui, elle tressaille*)
Appelez donc à l'aide vos tendres amies, maintenant!
Tous ces coeurs qui se sont brisés pour vous, servez-vous
En de bouchier pour votre poitrine de menteur. . .
En vain! Vous êtes trop vil pour la mort même!

ALFONSO (*avec un sursaut de passion*)
Taisez-vous! Vous pouvez m'assassiner
Mais non pas m'avilir!
(il soupire et, après une pause, calmement)
Souvent j'ai voulu mourir,
Lorsqu la vie me paraissait vide:
Pour moi la mort est une vieille compagne de jeu.
Mais être méprisé, par qui j'aime,
Ce serait du poison au lieu d'un bon narcotique.
(il se tourne vers elle; simplement)
J'ai été suspendu aux lèvres de votre soeur . . . oui,
C'est vrai. Et j'ai trompé beaucoup d'autres femmes.

Doch was ich tat und wie ich immer fehlte,
 Mir wards vom Schicksal selber aufgebrannt.
 Die Mutter kannt ich nicht, sie starb an mir,
 Kein Heim, kein Schwestergruss, kein treues Wesen.
 Im Schwarme eines Königs wuchs ich auf,
 Der Vater hiess und es mir nie gewesen.
 So sprang mich die Jugend wie Feuer an,
 Mich trieb in die Ferne ein irres Verlangen
 Und hielt ich bebend ein Herz umfangen.
 Schon jagt' es mich weiter zu neuem Bann.
 Nie war ich glücklich,
 Nie hab ich geruh't
 Am freundlichen Herd, den ich nicht kenne,
 Ich Durstender, der ich nach Liebe brenne,
 Hab nie gefühlt, wie reine Liebe tut...
 Guteissen könnt Ihr's nicht:
 Und Milde erwart ich nicht.
 Doch dass Ihr mich kennet,
 Nicht niedrig nennet,
 Schon das macht diese Stunde mir licht...
 (wendet sich ab; aufatmend, einfach, ohne Gebärde)
 Nun singt Euer Lied!
 Ich wehr mich nicht.
 Nein...
 Nein...

Violanta sieht ihn an, wendet sich mit raschen Schritten nach hinten. Beugt sich vor, um zu rufen. Nur ein Laut kommt aus ihrem Mund. Verstummt jäh, lässt den Kopf hinabsinken.

ALFONSO (näher zu ihr, wie eine leise Frage)
 [21] Mona Violanta...?
 (Violanta röhrt sich nicht)
 Tu ich Euch leid...?
 (Violanta schüttelt den Kopf)
 Nich leid? Und dennoch singt Ihr nicht...?
 (Violanta wendet sich um, hält die Hände vors Gesicht; bricht in ein stossweises Schluchzen aus; Alfonso auf sie zu, schnell)
 Violanta!

But whatever my deeds and failings,
 They were decreed for me by fate.
 I never knew my mother: she gave her life that I might live,
 No home, no sister's greeting,
 No true heart were ever mine.
 I was reared in a monarch's court.
 He called himself my father, but never was.
 Consumed by the fire of youth,
 I was driven by an insatiable longing.
 A trembling heart fell under my spell,
 But to plunge me into further adventures.
 I never knew happiness,
 Nor have I ever found rest,
 And thus, parched and thirsting for love,
 I have never felt what love inspires...
 You cannot condone my deeds:
 Neither would I accept your pity;
 But that you should know me as I am,
 And not think me contemptible,
 That alone makes this hour worth living...
 (he turns away, simply)
 Now sing your song!
 I won't hinder you.
 No...

Violanta looks at him, then turns and walks quickly to the rear. She leans forward as if to call out, but only a stifling moan is heard. Speechless, broken, she lowers her head.

ALFONSO (drawing nearer to her, as if questioning)
 Mona Violanta...?
 (Violanta is motionless)
 You feel pity for me?
 (Violanta shakes her head)
 No pity? And yet you do not sing...?
 (Violanta turns around, holds her hands to her face and sobs spasmodically; Alfonso goes over to her quickly)
 Violanta!

Mais ce que j'ai fait et ce qui fut ma faute
 M'a été octroyé par le destin. Je n'ai pas connu ma mère,
 Elle est morte en me donnant le jour, pas de foyer,
 Pas de soeur auprès de moi, aucune présence fidèle.
 J'ai grandi dans l'entourage d'un roi
 Qui s'appelait mon père mais ne l'a jamais été.
 Ainsi poussé par le feu de la jeunesse
 Un fou désir me fit partir très loin
 Et lorsque, frémissant, je tenais un coeur
 Cela me poussait à nouveau sur d'autres chemins.
 Je n'ai jamais connu le bonheur,
 Je n'ai jamais trouvé le repos
 Auprès d'un âtre accueillant – chose que je ne connais pas –
 Moi, l'assoiré qui se consume en désir amoureux,
 Je n'ai jamais ressenti ce qu'est un pur amour...
 Vous ne pouvez pas approuver cela
 Et je n'attends pas votre indulgence.
 Mais que vous me connaissiez,
 Que vous ne me traitiez pas d'être vil,
 Rend déjà pour moi cette heure lumineuse...
 (il se détourne, soupire; simplement, sans un geste)
 A présent, chantez votre chanson!
 Je ne me défends pas.
 Non...

Violanta le regarde, va rapidement vers le fond de la scène, se penche pour appeler. Un seul son s'échappe de sa bouche. Brusquement, elle s'arrête et laisse retomber sa tête.

ALFONSO (plus près d'elle, comme la questionnant à mi-voix)
 Mona Violanta...?
 (Violanta ne bouge pas)
 Je vous fais pitié...?
 (Violanta secoue la tête)
 Je ne vous fais pas pitié? Et pourtant, vous ne chantez pas?
 (Violanta se retourne, met sa main devant son visage; elle est secouée de sanglots; Alfonso s'approche d'elle rapidement)
 Violanta!

VIOLANTA (*erstickt*)
Geht! Geht! Und redet nicht zu mir!

ALFONSO (*ganz, ganz leise, fast keusch*)
Ihr liebt mich, Mona Violanta. . .?
(*Violanta schluchzt leidenschaftlich und fassungslos auf*)
Nicht um der Schwester Willen, nein
Für Euch, Violanta, für Euch selbst
Ist mir der Tod bereitet. . . Ja?
(*Violanta antwortet nicht*)
Ja, Antwortet, sagt, ich fleh Euch an. . .
(*an ihren Augen hängend*)
Sprecht! Sprecht! Ihr habt mich nie gehasst. . .

VIOLANTA (*hebt die Hände empor, wild und zerrissen*)
Wollt Ihr ein Weib in Scham vernichten!

ALFONSO (*laut aufzuchzend*)
Violanta!

VIOLANTA (*mit leidenschaftlichen Bekenntnis*)
Geht! Geht von mir! Blickt nicht auf mich,
Dass mich die Röte nicht verbrenne. . . !

ALFONSO
Ihr bangtet nur für Eure Reinheit!
Und darum sollt ich sterben! Darum!

VIOLANTA (*an die Wand gewendet, indem sie ihr Gesicht bedeckt*)
Seit ich zum erstenmal Euch sah,
Weiss nicht, wie meinem Blut geschah,
Es musst nach Euch begehrn.
Hass aus Liebe und Lieb aus Hass,
Mutter Maria, ersinist Du das
Die Menschen so zu zerstören?

ALFONSO
Violanta! Schmäht selige Jugend nicht!

VIOLANTA (*stiffling*)
Go! Go! Do not speak to me!

ALFONSO (*very softly*)
You love me, Mona Violanta. . .?
(*Violanta sobs uncontrollably*)
Not for your sister's sake, no,
But for yours, Violanta, for yours alone.
Death awaits me. . . Yes?
(*Violanta does not reply*)
Yes, Answer me, I beseech you. . .
(*gazing into her eyes*)
Tell me! Tell me! You never hated me. . .

VIOLANTA (*raises her hands, overcome by grief and broken in spirit*)
Would you destroy a woman with utter guilt?

ALFONSO (*exulting with joy*)
Violanta!

VIOLANTA (*in passionate avowal*)
Go! Leave me! Do not look upon me,
Lest I burn with shame. . . !

ALFONSO
You only feared for your chastity!
And therefore I was to die!

VIOLANTA (*turning to the wall and covering her face with her hands*)
When first I saw you
I hardly knew what passion stirred within me:
Was it the ardour of a boundless longing for you?
Hate turned to love, and love to hate.
Holy Mother, is this contrived
To the utter destruction of our souls?

ALFONSO
Violanta! Do not scorn blessed youth!

VIOLANTA (*étouffant*)
Allez-vous-en! Allez-vous-en! Et ne me parlez pas!

ALFONSO (*à voix très basse, presque chastement*)
Vous m'aimez, Mona Violanta. . .?
(*Violanta sanglote encore avec passion et sans retenue*)
Ce n'est pas à cause de votre soeur, n'est-ce pas,
C'est pour vous-même, Violanta, pour vous-même
Que ma mort est préparée. . . C'est cela?
(*Violanta ne répond pas*)
Oui, Répondez, vous dis-je! Je vous en supplie. . .
(*suspendu à son regard*)
Parlez! Parlez! Avouez que vous ne m'avez jamais haï. . .

VIOLANTA (*sauvage et brisée, lève les bras*)
Vous voulez donc confondre une femme dans la honte!

ALFONSO (*jubilant*)
Violanta!

VIOLANTA (*dans un aveu passionné*)
Partez! Laissez-moi! Ne me regardez pas,
Afin que le rouge de ma honte ne me consume pas. . . !

ALFONSO
Vous n'avez eu de crainte que pour votre pureté!
Et c'est pour cela que je devais mourir!

VIOLANTA (*se tournant vers le mur et cachant son visage dans ses mains*)
Depuis que je vous ai vu pour la première fois,
Je suis bouleversée:
Je devais être attirée par vous.
Haine engendrée par l'amour, amour né de la haine,
Sainte Mère de Dieu, peux-tu permettre cela
Pour confondre les humains?

ALFONSO
Violanta! Ne calomnie pas la bienheureuse jeunesse!

VIOLANTA
Ich schlug die Brust, ich lag auf den Knie,
Ich rief meinen Gott, nur ihn, nur ihn,
Er hörte nicht mein Schreien...
(ausbrechend)
So lang Ihr lebet, sterbe ich.
In Eurem Tod nur kann ich mich
Von meiner Lust befreien.

ALFONSO
Sprecht! So hat noch keine Frau mich geliebt!

VIOLANTA *(angstvoll)*
Rein muss ich vor mir selber sein,
Und bin ich Frau und doch nicht rein:
Was soll mir dann begegnen...?

ALFONSO
Du Kind, im Lichten Tag verirrt!
Gedenk nicht nur was war und wird,
Den Augenblick lass segnen!

VIOLANTA *(wie gebannt, vor sich)*
[22] Nie hab ich gelebt im Augenblick,
Nie kannt ich ein heisses, reuloses Glück.
Des Hauses Mauern, dumpf und schwer,
Schatteten über die Seele zu sehr.
Und hob ich zur Sonne empor mein Gesicht,
Das Auge sah immer nur kalte Pflicht.
Sündseliger Schauer hat nie mich durchbebzt
Nie hab ich Arme mir selbst gelebt!

ALFONSO
Nun hab den Mut! Nun sei nur Du!
Das dunkle Haus schliess hinter Dir zu!
(fasst ihre Hände, innig)
Hab keine Angst. Verzehr Dich nicht:
Wo Herzen brennen, ist Himmels Licht.

VIOLANTA
I smote my breast, I fell upon my knees,
I prayed to God, to Him, to Him alone,
But He was deaf to my beseeching...
(passionately)
As long as you live, I die.
Your death alone can free me
From my sinful lust.

ALFONSO
Speak! No woman has ever loved me thus!

VIOLANTA *(frightened)*
I must remain pure for my own sake,
For should I as a woman not be chaste
What would become of me...?

ALFONSO
Oh child, you're lost in the light of day!
Think not of what was or shall be,
But live for this moment alone!

VIOLANTA *(as if under a spell, almost to herself)*
Never have I lived for the moment,
Never have I known passionate and remorseless joy.
The walls that surround me, dark and dreary,
Have cast their shadows over my soul.
If I raised my face to the sun,
The chill of duty met my gaze.
Love's sinful sweetness has never made me tremble,
Never have I lived for myself alone!

ALFONSO
Have the courage! Be yourself alone!
Close the door on gloom behind you!
(takes her hands fervently)
Don't be afraid. Don't waste your life:
Heaven is where love abides.

VIOLANTA
Je me frappa la poitrine et me jetais à genoux,
J'invoquais Dieu, lui seul, lui seul,
Mais il n'écoutait pas mes cris...
(éclatant soudain)
Tant que vous êtes en vie, je me meurs.
Par votre mort seule je peux
Me libérer de mon désir.

ALFONSO
Parlez! Aucune femme ne m'a aimé ainsi!

VIOLANTA *(effarée)*
Je dois être pure vis-à-vis de moi-même
Mais je suis femme et impure:
Qu'advient-il de moi...?

ALFONSO
Enfant que tu es, égarée en plein jour!
Ne pense pas uniquement à ce qui était et à ce qui sera,
Bénis l'instant présent!

VIOLANTA *(pour elle-même, comme fascinée)*
Je n'ai jamais vécu le présent,
Je n'ai jamais connu un bonheur ardent et sans regret.
Les murs de la maison, lourds et sourds,
Jetaient trop d'ombre sur mon âme.
Et lorsque j'ai levé mon visage vers le soleil
Mes yeux ne voyaient encore que le froid devoir.
Jamais un frisson impie ne m'a traversée,
Malheureuse que je suis, je n'ai jamais vécu pour
moi-même!

ALFONSO
Aie le courage de le faire à présent! Sois toi-même
maintenant!
Referme derrière toi la sombre demeure!
(saisissant ses mains avec ferveur)
N'aie aucune crainte. Ne te consume pas:
Là où brûlent les coeurs, se trouve la célest clarté.

VIOLANTA (*mehr und mehr erliegend*)
Erbarm Dich meiner . . . ich vergeh
Mein Gott und Schirm, sei in der Näh,
Woll mich nicht sinken lassen!

ALFONSO (*mit heißester Leidenschaft*)
Nichts schmeckt so süß wie letzter Trunk!
Drum hab ich auch gelebt genug,
Wenn ich Dich kommt umfassen.
Dich! Dich! Meines Weges tiefsten Traum!
Umfassen. . . Dich. . . Deines Kleides Saum. . .
(er zieht sie an seine Brust; sie stehen umschlungen)
Violanta, Segnende, bist Du mir gut?

VIOLANTA
Weiss nichts. . . Um mich wogt purpurgoldne Flut. . .

ALFONSO
[23] Reine Lieb, die ich suchte
Ein Leben lang,
Nun fühl ich, dass mich
Ihr Heil durchdrang.
Die Frau'n, die ich kränkte:
Vergessna Not!
In Deinen Armen
Ist Leben und Tod!

VIOLANTA
Heisse Lust, der ich fluchte
Ein Leben lang,
Nun fühl ich, dass mich
Ihr Hauch bezwang.
Der Mann, den ich hasste:
Vergessna Not!
In Deinen Armen
Ist Wonne und Tod!

VIOLANTA (*yielding more and more*)
Have pity on me. . . I am falling.
My God and Saviour, do not forsake me,
Let me not sink!

ALFONSO (*passionately*)
Nothing is as sweet as the last draught!
I shall have had my fill of life
If I can but embrace you.
You! You! My life's most tender dream!
Embrace. . . You. . . The hem of your garment. . .
(he draws her into his arms; they embrace)
Violanta, blessed one, do you love me?

VIOLANTA
I know nothing. . . Around me rises a purple flood of
gold. . .

ALFONSO
Pure love, that I sought
Throughout my life,
Abides with me now
And holds me enthralled.
Past loves have faded
Into nothingness!
In your arms
Is Life and Death!

VIOLANTA
Ardent desire that I fled
Throughout my life
Enfolds me now
And holds me enthralled.
Forgotten is my
Hatred for you!
In your arms
Is Joy and Death!

VIOLANTA (*fléchissant peu à peu*)
Aie pitié de moi . . . je défaillie,
Mon Dieu et protecteur, soyez auprès de moi,
Ne me laissez pas succomber!

ALFONSO (*avec passion*)
Rien n'est plus doux que la dernière gorgée!
C'est pourquoi, moi aussi, j'aurai assez vécu
Lorsque j'aurai pu t'enlacer.
Toi! Toi! Le plus lointain rêve de ma vie!
T'enlacer. . . Toi. . . Le bas de ta robe. . .
(il l'attire vers lui et ils restent enlacés)
Violanta, femme bénie, tu m'aimes donc?

VIOLANTA
Je ne sais. . . Autour de moi ondoie un flot d'or
empourpré. . .

ALFONSO
Pur amour, toi que j'ai cherché
Une vie durant,
À présent je sens
Que ton salut m'est acquis.
Les femmes que j'ai offensées:
Peines oubliées!
Dans tes bras
Il y a la vie et la mort!

VIOLANTA
Brûlant plaisir, toi que j'ai maudit
Une vie durant,
Je sens maintenant
Ton souffle m'asservir.
L'homme que je haïssais:
Peine oubliée!
Dans tes bras
Il y a l'extase et la mort!

*Sie drängen die Köpfe aneinander zu einem hingegebenen Kuss.
Ohne sich zu regen, lehnen sie lange aneinander, indess die
Wirklichkeit rings um sie zu versinken scheint. In diese
Versunkenheit erklingt von unten her der Ruf des Simone.*

SIMONE (von unten)
Violanta!

VIOLANTA (aufschauernd)
Hörst Du?

SIMONE
Violanta!

VIOLANTA
Das Verderben!

ALFONSO
Bleib! Bleib! Ich hör nichts...
Bist Du mir gut?

SIMONE
Violanta!

VIOLANTA
Hörst Du? Um uns wogt das Meer wie blutrote Flut.

24 SIMONE
Violanta!

VIOLANTA
Hörst Du, wie es aufränscht, des Todes Meer?

SIMONE
Violanta! Violanta!

*Their faces touching, they remain in each other's arms in an
embrace, seemingly removed from reality. The voice of Simone is
heard from below.*

SIMONE (from below)
Violanta!

VIOLANTA (startled)
Do you hear?

SIMONE
Violanta!

VIOLANTA
Ruin!

ALFONSO
Stay! Stay! I hear nothing...
Do you love me?

SIMONE
Violanta!

VIOLANTA
Do you hear? Around us rages a sea of blood.

SIMONE
Violanta!

VIOLANTA
Do you hear how it roars, Death's flood?

SIMONE
Violanta! Violanta!

*Ils unissent leur visage et s'abandonnent dans un long baiser. Sans
bouger, ils se serrent l'un contre l'autre tandis qu'autour d'eux la
réalité semble disparaître. Dans cet instant, venant d'en bas,
résonne la voix de Simone.*

SIMONE (d'en bas)
Violanta!

VIOLANTA (tressaillant)
Entends-tu?

SIMONE
Violanta!

VIOLANTA
Ta perte!

ALFONSO
Reste! Reste! Je n'entends rien...
M'aimes-tu?

SIMONE
Violanta!

VIOLANTA
Entends-tu? Autour de moi ondoie un rouge flot de sang.

SIMONE
Violanta!

VIOLANTA
Entends-tu comme rugit l'océan de mort?

SIMONE
Violanta! Violanta!

ALFONSO

Nun sag's ihm! Bekenn es. Nun rufe ihn her!
(reißt mit einer leidenschaftlich Bewegung den Vorhang zurück)
Nun sing das Lied, das Dir nicht von den Lippen wollte!

VIOLENTA (*in Alfonso's Armen, ekstatisch, hingerissen*)
"Aus den Gräbern selbst die Toten
Tanzen heut aus den Gräbern,
Tanzen Brust an Brust: alles Trübe ist verboten,
Heiss zum Himmel jauchzt die Lust. . ."
(*im übermass ihrer Erregung versagt ihr die Stimme; ein paar Sekunden atemloser Erwartung*)

SZENE 7

SIMONE (*rasch eintretend*)

25 Du riefst, hier bin ich. . .

VIOLENTA (*wendet sich leidenschaftlich um*)
Töt ihn nicht, Simone! Ich lieb ihn!

SIMONE (*regungslos*)
Violanta. . .

VIOLENTA
Hab ihn geliebt, seit ich ihn sah!

SIMONE (*nach einer Weile völliger Starrheit, aufschreiend*)
Violanta. . . Bin ich zu Eurem Hohne da?
Soll alles Lüge um mich gewesen sein?

ALFONSO
Du kränkst sie nicht mehr! Nie war sie Dein!
In jedem Traum war sie mir nah!

ALFONSO

Tell him everything! Confess! Call him!
(he tears the curtain open)
Sing the song, which would not pass your lips!

VIOLENTA (*in Alfonso's arms, entranced, enraptured*)
"From the graves arise the dead,
Breast to breast they dance today –
Murky shadows now have fled,
Joy, desire to Heaven. . ."
(*her voice gives way in her excitement; they remain in breathless expectation for a few seconds*)

SCENE 7

SIMONE (*entering quickly*)
You called, I am here. . .

VIOLENTA (*turning: passionately*)
Do not kill him, Simone! I love him!

SIMONE (*unable to move*)
Violanta. . .

VIOLENTA
I have loved him since I first saw him.

SIMONE (*after a moment of stunned silence, with an outcry*)
Violanta. . . Am I to be mocked by you?
Has all around me been but lies?

ALFONSO
You can torment her no more! She was never yours!
In every dream she was close to me!

ALFONSO

Dis-le lui! Avoue! Appelle-le!
(d'un geste brusque, il rouvre le rideau)
A présent, chante-la, cette chanson qui ne pouvait sortir de tes lèvres!

VIOLENTA (*dans les bras d'Alfonso, en extase, ravie*)
"Sortis de leur tombe, même les morts
Dansent aujourd'hui, cœur à cœur –
Toute tristesse est bannie;
Brûlant, jusqu'au ciel jaillit le plaisir."
(*dans l'excès de son émoi, sa voix défaillie; quelques secondes d'attente à perdre haleine*)

SCÈNE 7

SIMONE (*entrant rapidement*)
Tu m'as appellé, me voici. . .

VIOLENTA (*avec passion, en se retournant*)
Ne le tue pas, Simone! Je t'aime!

SIMONE (*sans un mouvement*)
Violanta. . .

VIOLENTA
Je l'ai aimé dès le premier instant!

SIMONE (*après un moment d'immobilité totale, hurle*)
Violanta. . . Suis-je ici pour être râillé par vous?
Tout n'aurait-il été autour de moi que mensonge?

ALFONSO
Tu ne peux plus l'atteindre! Elle n'a jamais été à toi!
Dans chacun de ses rêves elle était auprès de moi!

SIMONE (*sich gegen Alfonso wendend, in rasendem Zorn*)
Du Dieb..! Brichst Du in meine Hütte ein?
(*ausser sich, stürzt er mit erhobenen Fäusten gegen ihn los und führt mit seinem Dolch einen wilden Stoss gegen Alfonso; Violanta hat sich dazwischen geworfen und fängt mit ausgebreiteten Armen den Stoss im ihre Brust auf*)

ALFONSO (*aufschreiend*)
Zu Hilfe! Er hat sie getroffen!

VIOLANTA (*zu Tode getroffen, schliesst die Augen, wankt; entrückt lächelnd*)
Still...
(*sie gleitet aufs Ruhebett nieder, von Simone gestützt*)
Hab Dank, Du Strenger!
Nun ist Dein Weib wieder Dein!

SIMONE (*aufschluchzend*)
Violanta!

VIOLANTA
[26] Still...
Mich tragen Wogen silberrein!
Süss der Wind, der über mich zieht...
(*in einem visionären Aufhorchen*)
Hört Ihr, wies klingt, das selige Lied?

Unten zucken die Stimmen und Lichter des Karnevals wieder auf.
Bukets und farbige Bänder fallen durch den Balkon und die offenen Fenster. Ein paar Masken, Fackeln und Lampions tragend, an ihrer Spitze der Maler Giovanni Bracca stürzen in den Saal.

GIOVANNI
Zum Fest! Zum Fest! Komm mit mir! Fort..!

SIMONE (*der bei Violanta kniet, zerrissen von Weh*)
Schweigt! Lässtet Ihr noch am Gnadenort?

SIMONE (*facing Alfonso, in unrestrained rage*)
Thief..! You have broken into my house!
(*beyond himself, with his fists raised, he strikes wildly at Alfonso with his dagger; Violanta throws herself between them and receives the thrust through her heart*)

ALFONSO (*with a cry*)
Help! He has struck her!

VIOLANTA (*in the grip of death, closes her eyes, sways, a distant smile on her lips*)
Be still...
(*she sinks down on a chaise, supported by Simone*)
Thanks to you, unrelenting one,
Your wife is yours again!

SIMONE (*sobbing*)
Violanta!

VIOLANTA
Be still... Now I am saved and myself again!
I'm carried away on silvery waves!
A soft breeze caresses me...
(*listening as if in a trance*)
Do you hear how it swells, that blessed song?

Below the songs and the lights of the carnival can be heard and seen. Bouquets and coloured ribbons fall on to the balcony and through the open window. Several masks carrying torches and lanterns, led by Giovanni Bracca, burst into the room.

GIOVANNI
To the Feast! To the Feast! Come with me! Away...!

SIMONE (*kneeling near Violanta*)
Silence! Must you desecrate this place of death?

SIMONE (*se tournant vers Alfonso; en fureur*)
Voleur que tu es..! Tu fais irruption sous mon toit?
(*hors de lui, il se jette sur Alfonso, les poings levés et, de son poignard, porte un coup violent dans sa direction; Violanta s'est précipitée entre eux et, les bras étendus, reçoit le coup en pleine poitrine*)

ALFONSO (*criant*)
A l'aide! Il l'a blessée!

VIOLANTA (*blessée à mort, ferme les yeux, chancelle; avec un sourire lointain*)
Silence...
(*elle glisse sur un siège, appuyée sur Simone*)
Sois merci, homme sévère!
A présent, ta femme est de nouveau tienne!

SIMONE (*sanglotant*)
Violanta!

VIOLANTA
Silence...
Des vagues me portent, pures comme argent!
Doux est le vent qui souffle sur moi...
(écouté, comme dans une vision)
Entendez-vous comme elle résonne, la bienheureuse chanson?

D'en bas, surgissent à nouveau les voix et les lumières du Carnaval. Des fleurs et des serpentina arrivent du balcon et par les fenêtres ouvertes. Quelques masques portant torches et lampions et conduits par Giovanni Bracca, font irruption dans la pièce.

GIOVANNI
A la fête! A la fête! Venez avec moi! Allons...!

SIMONE (*agenouillé auprès de Violanta*)
Silence! Pouvez-vous encore blasphémer là où la grâce s'est manifestée?

*Die Fremden gewahren die Sterbende. Ihr Lachen verstummt.
Die vordersten zuerst, dann alle übrigen, senken die Fackeln. An
der Wand fallen ein paar auf die Knie nieder. Immer mehr
Maskierte strömen einstweilen herein. Sie bewegen sich nicht, sie
verharren lautlos. Stark, lustvoll und hymnisch rauscht es von
unten wieder auf.*

STIMME

*"Aus den Gräbern selbst die Toten
Tanzen heute Brust an Brust –"*

VIOLENTA (*mit einem letzten Schauer, erhebt den Kopf*)
Höchstes Heil . . . mir entboten. . .
Frei, bin frei von Schuld . . . und Lust . . .!
(sie sinkt, selig lächelnd, befreit zurück; Simone, wortlos
erschüttert, kniet bei ihr; Alfonso hat schluchzend sein Antlitz
abgewendet; in den von einem magischen Licht rot auffunkelnden
Saal fallen Blumen über Blumen.)

*The strangers, finding themselves in the presence of death, cease
their merriment. First those in the front row, then all the rest
lower their torches. Several of them drop to their knees. More and
more masks enter. They remain motionless and silent. From below
can be heard the loud, joyous and hymnlike singing.*

VOICES

*"From the graves arise the dead,
Breast to breast they dance today –"*

VIOLENTA (*with a last shudder, raising her head*)
Salvation is mine. . .
I am freed from sin . . . and shame. . .!
(she sinks back with a smile; Simone, in silent agony, kneels near
her; Alfonso turns his face away, sobbing; flowers fall into the
room which is enveloped in a magical red glow.)

*Les arrivants découvrent la mourante. Leur rire cesse. Les
premiers d'abord, puis tous les autres abaissent leur torche. Près du
mur, quelques-uns se mettent à genoux. Entre temps, des masques
arrivent, de plus en plus nombreux. Ils restent immobiles, sans
bruit. Venant d'en bas, chanté à pleine voix, sensuel et
retentissant comme un hymne, reprend. . .*

VOIX

*"Sortis de leur tombe, même les morts
Dansent aujourd'hui cœur à cœur" –"*

VIOLENTA (*avec un ultime frisson, lève la tête*)
Suprême salut . . . qui m'est accordé. . .
Libérée, je suis libérée du péché . . . et du désir. . .!
(elle retombe, souriant avec bonté et libérée; Simone, sans un
mot et au comble de l'émotion, agenouillé auprès d'elle; Alfonso a
détourné son visage en pleurant et, au même moment, une pluie de
fleurs tombe sur la scène qui rougeoie d'une lumière surnaturelle)

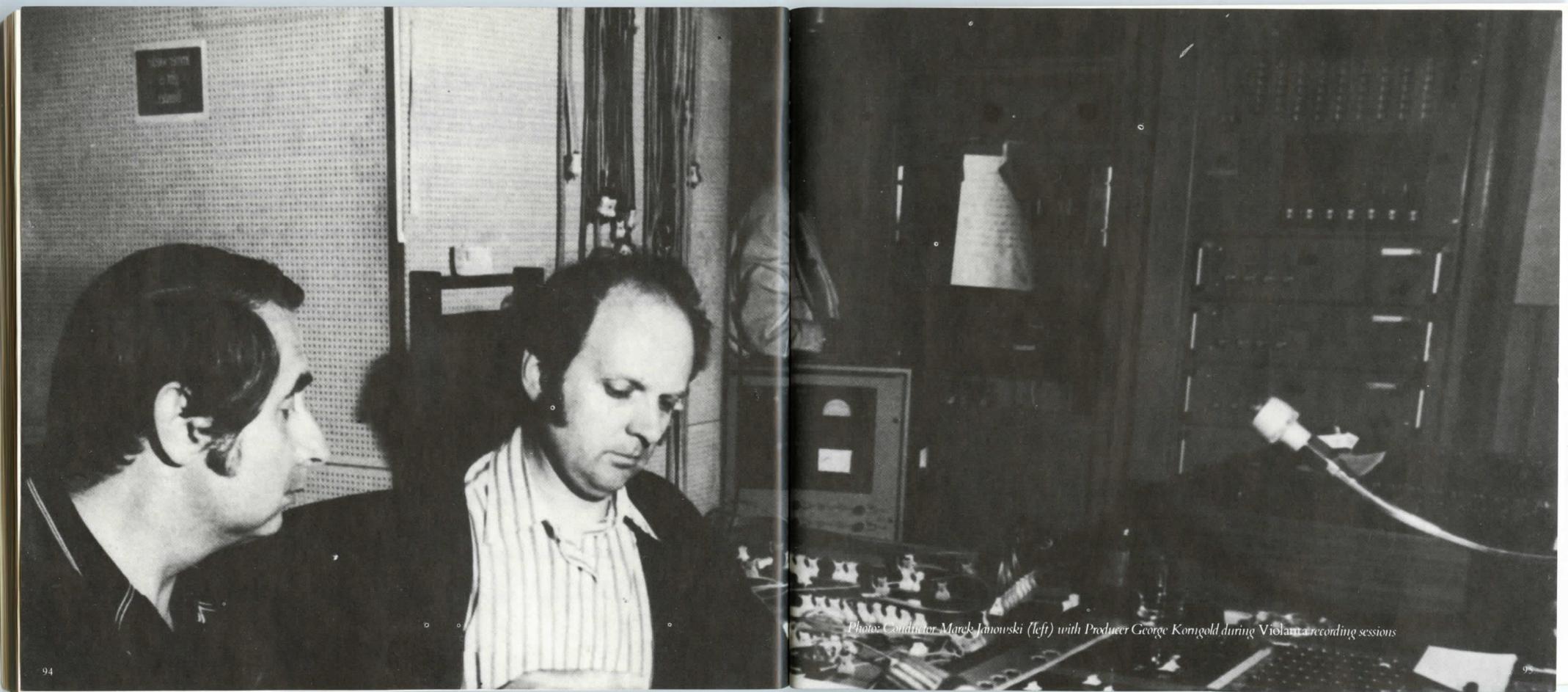


Photo: Conductor Marek Janowski (left) with Producer George Korngold during Violanta recording sessions

© 1980 CBS Records Inc.

Prepared for CD by David Mottley and Mike Ross-Travor, engineer

Production and Recording Supervision by George Korngold

Produced for radio by Theodor Holzinger

A co-production of CBS Inc. and Bavarian Radio, Munich

Engineer: Alfons Seebacher

Recorded in the Concert Hall of Bavarian Radio, Munich

Score published by B. Schott's Söhne, Mainz © 1916

English Translation © B. Schott's Söhne, Mainz 1927, by K.H.B. De Jaffa

Traduction française © 1980 par Pierre Malbos

Art Direction: Allen Weinberg

Booklet designed by Peter Nutter, Thum Design Partnership, London

01-79229-10