

Franz Schreker (1878-1934) : de la gloire à la renaissance en passant par l'oubli

Marc-André Roberge

Parmi les compositeurs nés entre 1860 et 1880 et dont le champ d'activité fut le monde germanique, on retrouve neuf noms importants. Les quatre premiers, Hugo Wolf (1860-1903), Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949) et Arnold Schönberg (1874-1951), jouissent maintenant, et à juste titre, d'une reconnaissance universelle. Les cinq autres, Ferruccio Busoni (1866-1924), Hans Pfitzner (1869-1949), Alexander Zemlinsky (1871-1942), Max Reger (1873-1916) et Franz Schreker (1878-1934), en plus d'avoir été des figures dominantes de la vie musicale de leur époque, sont liés par deux caractéristiques communes : en dehors de leur pays d'origine ou d'élection, leurs œuvres n'ont connu qu'une faible diffusion ; de plus, dans les pays dont l'esthétique musicale est différente de la leur (on pense ici particulièrement à la France), ils sont le plus souvent à peu près inconnus ou du moins méconnus.

En ce qui concerne Busoni, les années 1966 à 1974 (du centenaire de la naissance au cinquantenaire de la mort) ont été témoins d'une véritable réévaluation accompagnée d'une abondante littérature érudite de telle sorte que le compositeur se voit aujourd'hui accorder la place de figure de transition importante entre les XIX^e et XX^e siècles qui lui revient. Quant à Pfitzner et à Reger, leur rayonnement continue de se faire sentir là où il s'est généralement limité, à savoir en Allemagne ; les frontières de leur renommée se sont cependant étendues d'une façon sensible depuis une dizaine d'années. En ce qui concerne Zemlinsky, on commence à voir en lui plus que l'auteur de la célèbre citation dans le quatrième mouvement de la *Suite lyrique* de Berg pour le replacer, comme l'exprime si bien le titre d'un ouvrage regroupant les exposés lors d'un symposium, dans le contexte de la tradition dans l'entourage de l'École de Vienne¹ ; il semble toutefois encore trop tôt pour dire quelle direction prendra cette (re)découverte. Des cinq compositeurs mentionnés plus haut, c'est surtout Schreker qui, depuis 1978, année du centenaire de sa naissance, retient l'attention d'un nombre de plus en plus grand de chercheurs, à tel point qu'il apparaît justifié de parler d'une renaissance. Comme ce fut le cas pour Busoni et il sera peut-être pour Zemlinsky, il se peut que cette renaissance se limite à des études musicologiques auxquelles viendront se joindre occasionnellement quelques enregistrements, concerts ou représentations d'opéras isolés ; cependant, compte tenu de l'intérêt croissant que l'on peut observer depuis quelques années pour toutes les manifestations du *Jugendstil* et de la connotation moins péjorative que l'on semble vouloir donner à l'expression « fin de siècle », il est possible d'entretenir un certain espoir.

C'est surtout en Allemagne et en Autriche que cette renaissance de Schreker s'est jusqu'à présent manifestée. Dans le monde francophone, cependant, le nom de Schreker ne semble être guère plus qu'une vague entrée d'encyclopédie. En effet, la bibliographie en langue française se limite à deux courts textes d'auteurs germanophones de même qu'à la traduction de la conférence prononcée en mars 1959 au Hessischer Rundfunk (Francfort) par Theodor W. Adorno (1903-69)². Il s'agira donc, dans le cadre de cet article, de présenter le compositeur aux lecteurs de langue française, puis de résumer ce qui a été fait ces récentes années afin de le replacer dans un juste contexte.

On peut diviser la vie de Schreker en trois grandes périodes : (1) 1878-1900, de sa naissance à la fin de ses études, (2) 1900-1920, jusqu'à son départ de Vienne, et (3) 1920-34, de son arrivée à Berlin jusqu'à sa mort. Schreker est né le 23 mars 1878 à Monaco, où son père, photographe de la cour à Vienne (*Hofphotograph*), se trouvait. La profession de ce dernier le conduit par la suite dans d'autres villes européennes comme Bruxelles et Paris. En 1888, à la mort de celui-ci, la famille se fixe à Vienne, où Schreker étudie le violon et l'orgue ; il devient d'ailleurs organiste de l'église paroissiale de Döbling (banlieue de Vienne) en 1892. Il entre au Conservatoire de la Gesellschaft der Musikfreunde en 1893, où il étudie successivement le violon avec Sigismund Bachrich (1841-1913) et Arnold Rosé (1863-1946), le fondateur du célèbre quatuor, puis la composition avec Robert Fuchs (1847-1927). Outre ces études, qu'il terminera en 1900, il est membre actif du Döblinger Männergesangverein de 1895 à 1899 ; pendant ces cinq années, il dirige aussi le Verein der Musikfreunde in Döbling, dont il est le fondateur.

Pendant les douze premières années de sa seconde période, Schreker essaie de gagner sa vie en donnant des leçons particulières de piano, de violon et de théorie à Döbling. En 1906 et 1907, il agit comme chef de chœur au Volksoper de Vienne. L'intérêt qu'il porte à la musique chorale se concrétise d'une façon encore plus évidente à partir de 1907 par la réorganisation et la réunion de plusieurs ensembles en un Philharmonischer Chor, qu'il devait diriger jusqu'en 1920. Ce chœur a joué un rôle important dans la vie musicale de l'époque par ses exécutions de nombreuses œuvres contemporaines, par exemple *A Mass of Life* de Delius, *Das klagende Lied* et les *Symphonies n° 3* et *n° 8* de Mahler de même que les *Gurrelieder* de Schönberg (création). Cette première partie de sa seconde période a de plus été marquée par son mariage avec la chanteuse Maria Binder (1892-1978), qui fut la plus grande interprète des personna-

ges féminins de ses opéras. Finalement, en 1912, il devient professeur de composition et de contrepoint à l'Akademie für Musik und darstellende Kunst de Vienne, où on retrouve parmi ses élèves des noms tels que Felix Petyrek (1892-1951) et Wilhelm Grosz (1894-1939).

Schreker quitte Vienne en 1920 pour Berlin, où il avait accepté le poste de directeur de la Staatliche Hochschule für Musik. Parmi ses élèves de Vienne qui le suivirent à ce moment-là, on retiendra les noms d'Alois Hába (1893-1973), Jascha Horenstein (1899-1973) et Ernst Krenek (né en 1900). En 1932, il est cependant obligé, étant demi-juif, de quitter son poste. C'est alors qu'on lui donne une chaire de composition à la Preußische Akademie der Künste, où Schönberg, avec qui il s'était lié à Vienne, avait pris en 1925 la succession de Busoni à un poste semblable. Tous deux doivent démissionner en 1933. Schönberg part pour Paris, puis pour l'Amérique ; Schreker, victime peu de temps après d'une crise cardiaque, meurt à Berlin le 21 mars 1934.

Outre les opéras, qui forment l'essentiel de la production de Schreker, et dont il sera question plus bas, celle-ci se compose de quelques oeuvres instrumentales et chorales à *capella*, d'une trentaine de lieder, d'un petit groupe d'oeuvres pour voix et orchestre et d'une douzaine d'oeuvres pour orchestre. On retiendra parmi ces dernières la *Kammersinfonie pour 23 instruments* (1916). La majorité de ces oeuvres, dont plusieurs sont inédites, ont été écrites entre 1895 et 1902, soit pendant les années de conservatoire. Les opéras, quant à eux, datent tous d'après 1900. On omettra ici *Flammen*, le seul à ne pas être écrit sur un texte du compositeur, et qui d'ailleurs n'a été créé qu'en version de concert avec accompagnement de piano (1902) ; il reste donc huit opéras, également répartis entre les périodes viennoise et berlinoise. Étant donné la place qu'ils occupent dans l'ensemble de la production, il importe d'en donner les titres (une virgule sépare les années de composition de l'année de création) :

<i>Der ferne Klang</i> (Le Son lointain)	ca 1901-10, 1912
<i>Das Spielwerk und die Prinzessin</i> (Le Jouet et la Princesse)	1909-12, 1913
revu sous le titre de <i>Das Spielwerk</i>	1916, 1920
<i>Die Gezeichneten</i> (Les Stigmatisés)	1913-15, 1918
<i>Der Schatzgräber</i> (Le Chercheur de trésors)	1915-18, 1920
<i>Irrelohe</i> (Flammes démentes) ³	1919-23, 1924
<i>Christophorus, oder Die Vision einer Oper</i> (Christophe, ou La Vision d'un opéra)	1924-27, 1928
<i>Der singende Teufel</i> (Le Diable chantant)	1924-28, 1928
<i>Der Schmied von Gent</i> (Le Forgeron de Gand)	1929-32, 1932

Schreker a connu son premier grand succès comme compositeur en 1908, au moment où fut exécutée sa musique pour la pantomime *Der Geburtstag der Infantin*, d'après l'oeuvre d'Oscar Wilde. Il dut cependant attendre la création de *Der ferne Klang* en 1912 pour voir sa réputation s'étendre à l'Europe entière. Son second opéra n'ayant pas obtenu de succès, c'est avec *Die Gezeichneten* et *Der Schatzgräber* qu'il continua de conquérir les scènes européennes. L'examen des statistiques suivantes donnera une idée de la faveur dont ont joui ces trois oeuvres. Au 15 février 1924, *Der Schatzgräber* avait eu 300 représentations sur 36 scènes, tandis que *Die Gezeichneten* et *Der ferne Klang* avaient été représentés respectivement sur 14 et 12 scènes⁴. Puis, en 1928, ces trois opéras de même qu'*Irrelohe* avaient atteint presque 1000 représentations sur 61 scènes (toutes de langue allemande sauf Leningrad)⁵.

Les opéras de la période berlinoise ne réussirent cependant pas à s'imposer comme les précédents, ce qui peut s'expliquer entre autres par les transformations que Schreker a apportées à son style musical de même que par l'intérêt croissant dont jouissaient, surtout entre 1925 et 1930, les opéras basés sur des sujets intimement liés à leur époque (*Zeitopern*), par exemple *Jonny spielt auf* de Krenek⁶. Quant à *Christophorus*, le compositeur se résigna, par crainte de représailles de la part des nazis, à en annuler la création, qui, comme on l'a vu plus haut, n'a eu lieu qu'en 1978. Les deux autres opéras, pour leur part, ont vu le jour trop tard pour avoir plus que quelques représentations.

Bien que l'étoile de Schreker ait commencé à pâlir dès 1925, il reste qu'il a été l'un des compositeurs de langue allemande les plus en vue de l'époque. On peut voir quelle place il occupait en parcourant les trois numéros spéciaux que lui ont consacré en 1920, 1924 et 1928 les *Musikblätter des Anbruch*, le périodique publié par Universal-Edition (Vienne), maison avec laquelle il avait signé en 1909 un contrat pour l'édition de ses oeuvres. Le célèbre critique Paul Bekker (1882-1937), le premier et plus ardent défenseur de Schreker, écrivait en 1919, dans la première des trois monographies publiées du vivant du compositeur, cette phrase souvent citée :

« La question fondamentale, à savoir si un talent semblable à Wagner se manifesterait à nouveau, si cela n'aura pas été un phénomène unique, a maintenant une réponse : Franz Schreker est un tel talent, le premier depuis Wagner à lui être apparenté, le même phénomène, mais dans une toute autre incarnation⁷. »

Plutôt que de chercher à confirmer ou à infirmer la thèse de Bekker, citée principalement dans le but de donner un exemple des envolées qu'ont pu susciter les opéras de Schreker, il s'agira maintenant d'en synthétiser les caractéristiques essentielles.

D'une façon générale, le style des opéras de Schreker correspond à celui qui, depuis la réforme fondamentale de Wagner, a servi en quelque sorte de norme à la grande majorité des compositeurs allemands et autrichiens de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, et qui est caractérisé par l'importance d'un texte de qualité, dont l'objet principal ne soit pas de servir de prétexte à la musique, de même que par une musique continue pouvant utiliser des leitmotifs et nécessitant la mise en oeuvre de ressources compositionnelles et orchestrales complexes.

Schreker, comme bien d'autres compositeurs peu connus, a été la victime des inévitables généralisations qui abondent dans certaines histoires de la musique, dans certains dictionnaires et certaines encyclopédies, et qui ne manquent jamais de servir d'étiquette. C'est ainsi que ses librettos — qu'il rédigeait généralement en trois ou quatre semaines, suite à une inspiration soudaine — ont souvent été taxés de faire une trop grande place à l'élément érotique. Il est vrai, comme l'a indiqué le réputé critique Hans Heinz Stuckenschmidt (né en 1901), que ses personnages féminins sont souvent des créatures lubriques ou démoniaques qui finissent par être détruites par leur soif d'amour. Quant aux personnages masculins, ils se trouvent fréquemment en conflit entre d'une part l'élément sensuel, l'instinct ou les viles tentations, et d'autre part l'élément spirituel, la discipline créatrice ou l'idéal noble⁸. Des héroïnes comme Grete (*Der ferne Klang*), Carlotta (*Die Gezeichneten*) et Els (*Der Schatzgräber*) ne sont cependant pas des phénomènes uniques dans l'histoire de l'opéra : Kundry, Salome, Turandot et Lulu n'en sont que quelques exemples.

On esquissera ici rapidement l'intrigue de *Der ferne Klang*, probablement le titre le plus connu parmi les oeuvres de Schreker à cause de l'influence que l'utilisation de groupes d'instruments placés sur la scène de même que la structure symphonique du second acte ont pu avoir sur le *Wozzeck* d'Alban Berg (1885-1935); celui-ci, en collaboration avec Josef Venantius von Wöss (1863-1943), en a d'ailleurs préparé la réduction pour piano. Fritz, un jeune compositeur, sacrifie son amour pour Grete à la recherche d'un son lointain qui le fascine. Grete, partie à sa poursuite, échoue comme

prostituée dans un bordel chic de Venise. Plus tard, lors de la création de son opéra, Fritz perçoit enfin le son lointain dans les bras de Grete, présente à la représentation, et meurt. Ce bref résumé met en évidence la clé de la dramaturgie schrekerienne, soit la présence d'un symbole ou d'une vision sonore qui, tout comme chez Wagner l'idée de rédemption, sert de moteur à l'action. Dans *Der Schatzgräber*, le ménes-trel Elis possède un luth qui lui permet de retrouver des trésors; dans *Christophorus*, le jeune compositeur Anselm, au lieu d'écrire, comme le demande son maître Johann, un quatuor basé sur la légende de saint Christophe, préfère mettre celle-ci en musique sous la forme d'un opéra dans la vision duquel il se trouve parmi les protagonistes. Cette présence dans ses opéras d'un musicien, d'un artiste, bref d'un créateur, relie Schreker à l'important courant que constitue, dans l'opéra allemand au XX^e siècle, le *Künstlerdrama* (drame d'artiste), dont les plus célèbres exemples sont *Palestrina* (1917) de Pfitzner, *Doktor Faust* (1925) de Busoni et *Mathis der Maler* (1938) de Hindemith.

Il va de soi que l'importance accordée par Schreker au symbole sonore dans ses textes va se refléter dans la musique; l'élément sonore est d'ailleurs ce qui va lui permettre de repousser les limites de la tonalité et d'apporter ainsi une contribution individuelle à la transformation du langage musical au début du siècle. La division déjà suggérée entre les opéras de la période viennoise et ceux de la période berlinoise peut être ici retenue pour la discussion des caractéristiques musicales les plus importantes. Bien que les opéras de Schreker, dans leur ensemble, conservent toujours les assises de la tonalité, il reste que celle-ci est souvent non fonctionnelle, c'est-à-dire qu'il est difficile, sinon impossible, d'analyser le discours musical en le reliant aux fonctions de tonique, dominante et sous-dominante. L'importance de *Der ferne Klang* réside principalement dans le fait que le compositeur est arrivé à ce résultat harmonique non pas par l'intensification du chromatisme linéaire, comme ce fut le cas chez Schönberg, mais plutôt en considérant le son comme un élément digne d'être pris pour lui-même, ce qui fut la démarche de Debussy.

Cet élément sonore est évidemment lié d'une façon très étroite avec l'orchestration, laquelle est indispensable à sa pleine réalisation. Les partitions des opéras de Schreker nécessitent en moyenne 26 instrumentistes pour les sections des bois et des cuivres, ce qui correspond à peu près à ce que demande Strauss dans son poème symphonique *Don Quixote*, op. 35 (1897), auxquels s'ajoutent évidemment les cordes et les percussions, souvent en assez grand nombre, de même que, très fréquemment, des groupes d'instruments placés sur ou derrière la scène. La couleur orchestrale caracté-

téristique de ses œuvres, cependant, est souvent le résultat de l'utilisation d'instruments comme la harpe ou le célesta. Bien que l'exemple ait déjà été donné à quelques reprises dans la littérature secondaire, il convient de le citer, étant donné qu'il en existe un enregistrement. Il s'agit des mesures initiales du prélude de *Die Gezeichneten*, qui présentent, jouée par la clarinette basse, les altos et les violoncelles, une mélodie riche et expressive, enrobée par une alternance continue d'accords de deux tonalités différentes confiés au piano, aux harpes et au célesta de même qu'aux violons avec sourdine, les premiers divisés en trois, les seconds en deux.

Le dernier opéra de la période viennoise, *Der Schatzgräber*, constitue, doublé d'une certaine simplification harmonique, une sorte de synthèse des divers éléments du vocabulaire utilisé par Schreker pendant les 15 années précédentes, à savoir la tonalité (fonctionnelle ou non fonctionnelle), la modalité ainsi que la bitonalité, déjà annoncée dans *Das Spielwerk und die Prinzessin*, mais qui se retrouve aussi dans l'œuvre suivante, comme l'a montré l'exemple. Contrairement aux quatre premiers opéras, écrits dans un style post-romantique, *Irrelohe* fait figure d'œuvre résolument moderne dans laquelle les structures polytonales de même que le contrepoint linéaire deviennent de plus en plus importants. Tandis que cette œuvre représente une sorte de sommet quant à la complexité des moyens techniques, les trois dernières sont caractérisées par une simplification générale du style de même que par une harmonie procédant souvent par quarts et par quintes.

Il convient maintenant, pour terminer cette introduction à Schreker, de signaler les principaux efforts qui ont été faits depuis sa mort pour le réhabiliter, et ce dans les domaines suivants : publications et activités de nature musicologique, représentations d'opéras et discographie.

Comme c'est toujours le cas lorsqu'il s'agit de compositeurs oubliés depuis un plus ou moins grand nombre d'années, la littérature sur Schreker, pendant un peu plus de trente ans, a été principalement composée d'articles de périodiques assez courts faisant état des raisons pour lesquelles il devenait nécessaire de réévaluer sa contribution à l'histoire de la musique. Ces articles, à quelques exceptions près en allemand, ont été publiés à l'occasion d'années « commémorables », soit 1948, 1954, 1959 et 1964, mais surtout 1974 et 1978 ; ils sont au nombre d'une vingtaine. C'est en 1959, un an après la fondation à Berlin de l'Internationale Franz-Schreker-Gesellschaft, que fut publiée la première monographie

moderne, à savoir une plaquette du compositeur autrichien Gösta Neuwirth (né en 1937), qui fournit une bonne introduction au style de chacun des opéras⁹. Deux autres plaquettes, dues à Haidy (Ottilie) Schreker-Bures (née en 1910), la fille du compositeur, l'une traitant de la vie, l'autre des librettos de son père, ont été publiées en 1968 et 1970¹⁰. La première d'entre elles a paru en traduction allemande en 1970, complétée par des textes de Stuckenschmidt et de Werner Oehlmann (né en 1901)¹¹.

Sans vouloir porter de jugement sur ces ouvrages non érudits, il reste que la véritable recherche s'est faite dans le cadre de thèses de doctorat. Jusqu'à ce jour, quatre thèses (dont la première, datant de 1928, est désormais considérée comme perdue) ont été complétées, tandis que quatre autres sont en cours. Elles portent toutes, sauf une, sur les opéras et sont toutes, sauf deux, l'œuvre de chercheurs germanophones. On doit se réjouir du fait que les thèses de Neuwirth sur l'harmonie dans *Der ferne Klang* et de Hoogen sur les œuvres pour orchestre ont été publiées sous forme de livres¹². D'importantes recherches ont aussi vu le jour dans le cadre de deux symposiums Schreker qui ont eu lieu à Graz en 1976 et à Berlin en 1978 et dont les comptes rendus, qui totalisent une vingtaine d'articles, ont été publiés dans les deux cas deux ans plus tard¹³.

L'année 1971 a marqué une date importante dans la recherche sur Schreker. C'est en effet à ce moment-là que la veuve du compositeur a remis à l'Österreichische Nationalbibliothek (Vienne) l'ensemble des documents et manuscrits de son mari. Ce don a produit à brève échéance des résultats concrets, tels que la tenue en 1974 d'une exposition à la même bibliothèque¹⁴, la publication de la correspondance entre Schönberg et Schreker¹⁵ et, en 1975, celle du catalogue de la collection¹⁶.

Bien qu'il y ait eu certaines exécutions d'œuvres instrumentales depuis la mort de Schreker, il ne fait nul doute que les représentations d'opéras doivent retenir l'attention plus que le reste, étant donné leur rôle de baromètre de l'intérêt porté au compositeur à cause des coûts très élevés qu'elles entraînent. Jusqu'à maintenant, cinq des huit opéras ont pu être entendus d'une façon que l'on peut appeler complète. Les cinq productions réalisées avant 1976 ont, sauf une exception, été produites par des stations radiophoniques ; en ce qui concerne les autres, toutes, sauf une, ont été présentées sur scène. Il est intéressant de noter que l'opéra de Francfort a publié, à l'occasion de sa production de *Die*

Gezeichneten, un programme de 215 pages comprenant entre autres une reproduction de l'édition originale du libretto. Voici une liste des productions (enregistrement en studio = *, version de concert = **):

**Der ferne Klang*
Hessischer Rundfunk (Francfort), 1947

**Der ferne Klang*
Norddeutscher Rundfunk (Hambourg), 1955

**Die Gezeichneten*
Norddeutscher Rundfunk (Hambourg), 1960

Der ferne Klang
Staatstheater Kassel, 13 septembre 1964

**Der Schatzgräber*
Österreichischer Rundfunk (Vienne), 1970

***Der ferne Klang*
Österreichischer Rundfunk (Graz), entre les 13 et 15 octobre 1976

Christophorus, oder Die Vision einer Oper (création)
Städtische Bühnen Freiburg, 1^{er} octobre 1978

Die Gezeichneten
Oper Frankfurt, 20 janvier 1979

Der Schmied von Gent
Deutsche Staatsoper (Berlin-Est), 5 juillet 1981

La discographie de Schreker se divise d'une façon à peu près égale entre enregistrements réalisés du vivant du compositeur et enregistrements récents, c'est-à-dire datant des 15 dernières années. On en trouvera ci-dessous une liste aussi complète que possible, ordonnée alphabétiquement et numériquement par étiquette. L'année de parution, lorsqu'elle est connue, est donnée entre parenthèses à la fin de la notice.

La présence de dix enregistrements modernes dans la liste est trompeuse étant donné que seuls deux d'entre eux (Acanta, Classical Excellence) sont consacrés uniquement à Schreker et que deux autres (CBC Enterprises, Marszalen) ne le sont qu'à moitié. De plus, trois enregistrements (EMI, Österreichische Phonothek, Philips) ne contiennent qu'un seul lied chacun. La discographie en est donc à ses débuts, surtout qu'il n'existe encore, il faut le déplorer, aucun enregistrement complet de l'un ou l'autre des principaux opéras, ce

qui serait facilement réalisable à partir des productions radio-phoniques existantes. Il reste à espérer que cette grave lacune pourra être comblée dans les années à venir, car c'est seulement de cette façon que la renaissance de Schreker arrivera à dépasser le cercle restreint des spécialistes.

On peut aussi souhaiter que les chefs d'orchestre mettront bientôt au programme de leurs concerts les grands extraits orchestraux, à savoir le « Nachtstück » de l'acte III de *Der ferne Klang* dans sa version originale (c'est-à-dire incluant les 79 mesures de développement omises dans l'opéra), le *Vorspiel zu einem Drama* qui, abrégé de 187 mesures, forme le prélude de *Die Gezeichneten*, probablement le sommet de la production de Schreker, le long interlude de l'acte III de *Der Schatzgräber* et finalement le *Vorspiel zu einer großen Oper*, la dernière oeuvre du compositeur, laquelle aurait servi pour l'opéra *Memnon*, si celui-ci avait pu être écrit. Il y a lieu de croire que l'audition de ces extraits pourrait inciter le public qui, surtout là où l'opéra n'est pas une institution comme en Allemagne, craint les oeuvres de compositeurs inconnus à pousser plus à fond sa découverte de cette importante figure de l'histoire de la musique du XX^e siècle.

Discographie

Acanta 68 23 389 : « Die Rosen und der Flieder » ; Zwei Gesänge, op. 2 ; Zwei Lieder, op. 5 ; Acht Lieder, op. 7, n^{os} 2-7 ; Fünf Gesänge, n^{os} 1, 4 ; « Die glühende Krone », extr. de *Der ferne Klang* (acte II, scène 6) ; « Das feurige Männlein ». Steven Kimbrough, baryton ; Martin Katz, piano (1981).

CBC Enterprises SM5010 (Musique de Berlin des années 1920) : *Kammersinfonie*. Canadian Chamber Ensemble, dir. Raffi Armenian (1982).

CBS 79337 (Musik aus Hessen) : *Die Gezeichneten* (prélude). Radio-Symphonie-Orchester Frankfurt, dir. Otto Matzerath (1981).

Classical Excellence CE 11046 : Suite tirée de *Der Geburtstag der Infantin* ; *Kammersinfonie*. Österreichisches Rundfunk-Symphonie-Orchester, dir. Hans Swarowsky (1977).

Decca SXL 6909/Decca 6.42506/London CS-7133 : *Die Gezeichneten* (prélude). National Philharmonic Orchestra, dir. Kurt Herbert Adler (1980).

Deutsche Grammophon 24972/3 : *Kleine Suite* (sauf n^o 1 [« Präludium »]). Berliner Philharmonisches Orchester, dir. Franz Schreker (192 ?)¹⁷.

Deutsche Grammophon 65736 : « Klein war ich noch », extr. de *Der Schatzgräber* (Wiegenlied der Els, acte III, scène 1). Else Gentner-Fischer, soprano (192 ?).

Deutsche Grammophon 65912 : « Nachtgesang », extr. de *Der Schatzgräber* (acte III, scène 3). Berliner Philharmonisches Orchester, dir. Franz Schreker (1928).

Deutsche Grammophon 65924/5 : Interlude extr. de *Der Schatzgräber* (acte III, scène 4). Berliner Philharmonisches Orchester, dir. Franz Schreker (1928).

Deutsche Grammophon 66549/51 : Suite tirée de *Der Geburtstag der Infantin*. Orchester der Staatsoper Berlin, dir. Franz Schreker (1927).

EMI 1C 065-02 675 (Stilwandlungen des Klavierliedes, 1850-1950 : Lieder der Jahrhundertwende) : « Die Dunkelheit sinkt schwer wie Blei », extr. des Fünf Gesänge (n° 3). Dietrich Fischer-Dieskau, baryton ; Aribert Reimann, piano (1975).

Jecklin-Disco 561 (Lieder Recital) : « Frühling », op. 4, n° 2 ; « Die Liebe als Recensentin », op. 4, n° 4 ; « Späte Reue », op. 7, n° 2 ; « Rosentod », op. 7, n° 5. Elisabeth Speiser, soprano ; Irwin Gage, piano (1982).

Lebendige Vergangenheit LV 217 : « Waldszene und nächstlicher Reigen », extr. de *Der ferne Klang* (acte I, scène 7) ; « Klein war ich noch », extr. de *Der Schatzgräber* (Wiegenlied der Els, acte III, scène 1) ; « Und wenn's mehr wäre — ich sage nicht, daß es ist », extr. de *Die Gezeichneten* (acte II, 2^e tableau). Maria Schreker, soprano ; Orchester der Staatsoper Berlin, dir. Franz Schreker¹⁸.

Marszalen 30 8118 Z : *Sonate pour violon et piano en fa majeur*. Marianne Boettcher, violon ; Christian Marchand, piano (1981).

Österreichische Phonothek 10009 : « Sie sind so schön, die milden, die sonnenreichen », extr. des Fünf Gesänge (n° 4). Friedrich Ofner, baryton ; Robert Schollum, piano.

Philips 6747 061 (Lied-Edition Prey, vol. 4 : Von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart) : « Daß er ganz ein Engel werde », op. 5, n° 2. Hermann Prey, baryton ; Günther Weißenborn, piano (1974).

(1) Otto Kolleritsch, éd., *Alexander Zemlinsky : Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, Studien zur Wertungsforschung, vol. 7. Graz, Universal Edition für Institut für Wertungsforschung, 1976.

(2) Rudolf Stephan, « Franz Schreker (1878-1934) », *Revue musicale suisse*, CXVIII, 6 (1978), p. 368-69 ; Jürg Stenzl, « *Christophe* ou la *Vision d'un opéra* », *ibid.*, p. 369-70 ; Theodor W. Adorno, « Schreker », in *Quasi una fantasia*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu. Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. 145-60.

(3) Irrelöhe, dérivé de Irrenloh, nom d'une station ferroviaire dans la région de Nuremberg, désigne aussi le village et le château où se déroule l'opéra.

(4) « Ein wenig Statistik », *Musikblätter des Anbruch*, VI, 2 (février 1924), p. 79.

(5) « Das Operschaffen Schrekers auf deutschen Bühnen », *ibid.*, X, 3/4 (mars-avril 1928), p. 107.

(6) Voir à ce sujet mon article intitulé « Le répertoire d'opéras du XX^e siècle des scènes de langue allemande entre 1925 et 1930 : étude statistique » (à paraître).

(7) Paul Bekker, *Franz Schreker : Studie zur Kritik der modernen Oper*. Berlin, Schuster & Loeffler, 1919 ; reproduit in « Die Persönlichkeit », *Musikblätter des Anbruch*, II, 1/2 (janvier 1920), p. 3 (ma traduction).

(8) Hans Heinz Stuckenschmidt, « Schreker und seine Zeit », in Haidy Schreker-Bures, H. H. Stuckenschmidt et Werner Oehlmann, *Franz Schreker, Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts*, vol. 17. Vienne, Elisabeth Lafite et Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1970, p. 44-45.

(9) Gösta Neuwirth, *Franz Schreker, Österreich-Reihe*, vol. 79/80. Vienne, Bergland Verlag, 1959.

(10) Haidy Schreker-Bures, *El caso Schreker*, Colección de música, vol. 1. Buenos Aires, Talia, 1968 ; idem, *Hören, denken, fühlen : eine kleine Studie über Schrekers Operntexte*. Buenos Aires, à compte d'auteur, 1970.

(11) Schreker-Bures, Stuckenschmidt et Oehlmann, *op. cit.*

(12) Gösta Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper «Der ferne Klang» von Franz Schreker*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vol. 27. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1972 ; Eckhardt van den Hoogen, *Die Orchesterwerke Franz Schrekers in ihrer Zeit : werk-analytische Studien*, Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, vol. 111. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1981.

(13) Otto Kolleritsch, éd., *Franz Schreker : am Beginn der Neuen Musik*, Studien zur Wertungsforschung, vol. 11. Graz, Universal Edition für Institut für Wertungsforschung, 1978 ; Elmar Budde et Rudolph [sic] Stephan, éd., *Franz-Schreker-Symposion*, Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin, vol. 1. Berlin, Colloquium Verlag, 1980.

(14) *Franz Schreker in seiner Zeit*, Sonderausstellung, 18. Okt. bis 31. Dez. 1974. Vienne, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Institut für Österreichische Musikdokumentation, 1974.

(15) Friedrich C. Heller, éd., *Arnold Schönberg — Franz Schreker: Briefwechsel*, Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, vol. 1. Tutzing, Hans Schneider, 1974.

(16) Idem, *Der Franz-Schreker-Fonds in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Regenbogenbücher, vol. 4. Vienne, Brüder Hollinek, 1975.

(17) L'oeuvre a été repiquée avant 1978 sur Clear TLC-2585 (Historical Anthology of Orchestral Music, vol. 2). On peut se procurer ce coffret de quatre disques tiré à 250 exemplaires en écrivant à l'adresse suivante : Thomas L. Clear, 579 2nd Avenue, New York, NY 10016.

(18) Les deux premiers extraits ont été enregistrés en 1927, le troisième en 1928 ; de plus, le premier a déjà été gravé par Parlophone P 9105. On peut se procurer les disques de la série *Lebendige Vergangenheit*, fabriqués par Preiser Records, à l'adresse suivante : German News Company, Inc., 220 East 86th Street, New York, NY 10028.

Ce que les grands musiciens ont pensé des autres grands musiciens

Debussy de Stravinski

Dans une lettre du 18 décembre 1911, Debussy dit à son ami Robert Godet, alors en Suisse : « Savez-vous que tout près de vous, à Clarens, il y a un jeune musicien russe : Igor Stravinski, qui a le génie instinctif de la couleur et du rythme ? Je suis sûr que lui et sa musique vous plairaient infiniment. Et puis «il ne fait pas le malin ». C'est fait en pleine pâte orchestrale, sans intermédiaire, sur un dessin qui ne s'inquiète que de l'aventure de son émotion. Il n'y a ni précautions, ni prétentions. C'est enfantin et sauvage. Pourtant la mise en place en est extrêmement délicate. Si vous avez l'occasion de le connaître, n'hésitez pas. »

Quatre ans plus tard, encore une fois dans une lettre à Godet, celle-là datée du 4 janvier 1916, Debussy dit : « J'ai vu récemment Stravinski. Il dit : mon « Oiseau de feu », mon « Sacre », comme un enfant gâté dit : ma toupie, mon cerceau. Et c'est exactement un enfant gâté qui, parfois, met les doigts dans le nez de la musique. C'est aussi un jeune sauvage qui porte des cravates tumultueuses, baise la main des femmes en leur marchant sur les pieds. Vieux, il sera insupportable, c'est-à-dire qu'il ne supportera aucune musique ; mais, pour le moment, il est inouï ! »

Le 14 octobre de la même année, dans une autre lettre à Godet, Debussy nuance sa pensée : « En ce moment, on se demande dans quels bras la musique va tomber. La jeune école russe nous tend les siens ; à mon avis, ils sont devenus aussi peu russes que possible. Stravinski lui-même incline dangereusement du côté de Schönberg mais reste tout de même la plus merveilleuse mécanique orchestrale de ce temps. »

Claude Debussy, *Lettres inédites à André Clapet*. Monaco, Éditions du Rocher, 1957, p. 102 (note d'Edward Lockspeiser).

Sourire en musique

Petit lexique à l'usage des critiques (extraits)¹

Chef d'orchestre : Bien qu'il soit le seul à ne jouer d'aucun instrument dans l'orchestre, c'est lui seul qu'on applaudit à la fin du morceau. »

Instrumentistes : musiciens d'orchestre. Ils ne quittent pas leur partition des yeux, pour être moins gênés par les gesticulations du chef.

Première audition : Cérémonie au cours de laquelle on joue pour la dernière fois l'oeuvre la plus récente d'un compositeur. »

(1) **Bernard Gavoty**, *Anicroches*. Paris, Buchet/Chastel, 1979, 245 pages (pages 103-106).

Disques reçus

Tielman Susato — *Saltarelle*; **Anonymes** — *My Lady Careys Dompe, La Doune Cella, La Shy Myze*; **Louis Marchand** — *Basse de trompette, Tierce en taille, Récit, Dialogue*; **Jean-Sébastien Bach** — *Toccatte et fugue en fa majeur*; **Marcel Dupré** — *Prélude et fugue en si majeur*. Antoine Rebulout (orgue de la chapelle des Frères Maristes d'Iberville). Siscorm SC-02103 (stéréo).

Thomas Byström — *Sonate I en si bémol majeur, op. 1 pour violon et piano*; **Jean Sibelius** — *Sonatine en mi majeur op. 80 pour violon et piano*; **Johannes Brahms** — *Sonate en sol majeur op. 78 pour violon et piano*. Yoshiko Arai (violon), Izumi Tateno (piano). Finlandia FA 322 (stéréo).