

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1995)

Heft: 46

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

lieber Herr Schreker, dass ich Sie da enttäuschen werde. Nicht nur aus Unvermögen, sondern auch, weil es mir ganz gegen mein Gefühl geht, in einen Schaffensprozess irgendwie einzugreifen... Man übernimmt mit solchen vorzeitigen Meinungsäusserungen eine Verantwortung, die man in Wirklichkeit überhaupt nicht tragen kann und wenn auch schliesslich der Autor Freiheit hat, zu tun und zu lassen was er will, so besteht doch immerhin die Möglichkeit, ihn zum schlechten zu beeinflussen.» (Brief vom 12.6.1918)

Bedeutsame Abschnitte dieses Briefwechsels hinsichtlich Opernästhetik, Schaffenpsychologie und Werkgenese sind der Austausch über Bekkers Studie *Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper*, über die Textbücher zum *Schatzgräber* und *Christophorus*, über *Irrelohe* und im Zusammenhang mit der Uraufführung des *Singenden Teufels* in Wiesbaden.

Darüber hinaus entnimmt der Leser dem resignativen Ton einiger Schrekerbriefe mit Betroffenheit, wie sehr Schreker die zunehmende negative Resonanz in den zwanziger Jahren innerlich verbittern liess. Bekker hat sicher recht, wenn er vermerkt, dass sich dieser Zustand auf Schreckers künstlerische Produktivität hemmend ausgewirkt haben dürfte. Seinen Nachruf von 1934 schliesst Bekker denn auch mit den Worten: «Darüber hinaus aber gehört Schreker zu denen, die von der Welt noch einmal Gerechtigkeit zu fordern haben.» Die Briefedition von Christopher Hailey wird dazu beitragen, das Schrekerbild weiter zu differenzieren.

Andreas Eichhorn

une série de lieder écrits entre ses 10^e (!) et 15^e années, à la prosodie souvent maladroite et sans originalité musicale (sauf peut-être un wolfoïde *Möwenflug*), et qui de surcroît se trouvent chantés (?) par un Foster Jenkins mâle se voulant élève d'Anton Dermota et de Christa Ludwig ? Quel scandaleux service rend-on à une cause que d'y mêler copinage et incompétence ! Les deux chœurs qui font suite sont d'une noblesse mendelssohnienne écoutable sans plus, même si l'on sent poindre un maniement prometteur de l'orchestre dans le second. Tout cela pour accéder enfin à cet ambitieux *Te Deum* (bois par trois, six cors !) composé dès 1902 et révisé en 1909, où se succèdent, après un introit brucknérien, de pénibles fugati sortis tout droit de la *Missa solemnis* et de la 9^e *Symphonie*, des interventions solistes aux thèmes assez faibles (« *Tibi omnes angelii* », « *In Te Domine speravi* »), mais aussi des moments très intenses à partir de « *Tu ad liberandum suscepturus* », et même, dans la transition vers « *Salvum fac populum tuum* », l'anticipation d'une formule rythmique que l'on trouvera dans maint épisode des œuvres tardives (dans le développement du 1^{er} mouvement du *Concerto symphonique*, par exemple). Cependant, pas plus que le modèle homonyme de Bruckner, en réalité d'à peine vingt ans antérieur, le *Te Deum* du jeune Furtwängler ne nous convainc dans son tout (qu'il n'a guère), sans que les interprètes ne nous paraissent en dessous de leur tâche, hormis bien sûr l'inévitable ténor, scandaleusement seul cité parmi les solistes ! C'est vers d'autres témoignages de jeunesse qu'il faut se tourner pour découvrir peut-être les vrais germes de la maturité.

Le second disque² s'ouvre sur... une *Ouverture* composée par un adolescent d'à peine 14 ans, et dans laquelle, si nulle trace du futur Furtwängler n'est décelable, on ne peut qu'admirer, sur une thématique et des marches harmoniques très voisines d'un Berwald probablement inconnu du jeune homme, la spontanéité vierge d'académisme et la stupéfiante maîtrise orchestrale. Si vous appréciez une musique sans peur et sans reproche, jeune et bien faite...

Le premier mouvement *Allegro* d'une symphonie que nous baptiserons N° 00, de trois ans postérieure, nous entraîne hélas, avec ses tronçons de thèmes directement issus d'une 9^e qui a décidément complexé tout un siècle de musiciens, vers cet académisme dont Furtwängler ne se départira jamais complètement. Beaucoup plus intéressant est l'*Adagio* d'une symphonie N° 0 (1906-1908 ; inachevée ?) : un motif dramatique en cascade – que Furtwängler reprendra trente-cinq ans plus tard comme thème initial et récurrent du 1^{er} mouvement de la 1^e *Symphonie* (également en si mineur) – débouche sur deux de ces courts motifs infinitimement transposables, procédé que nous avions signalé d'emblée comme vraie marque de la seconde période, ce qui nous permet de répondre à la question posée dans notre deuxiè-

me article : oui, le jeune Furtwängler « était déjà fidèle à lui-même ». Mais le développement bien rhétorique qui suit ne lui donne-t-il pas a posteriori raison d'opter pour une carrière principale d'interprète, qui lui permettra d'aérer en quelque sorte son académisme latent au contact de toutes les musiques (y compris *Les P'tites Michu* !) ? N'avoue-t-il pas – en pleine élaboration de la 2^e *Symphonie* : « en fait, la direction d'orchestre a été le refuge qui m'a sauvé la vie, car j'étais sur le point de périr compositeur » ? Quel privilège de pouvoir déployer ses ailes à soixante ans tout en poursuivant son histoire ! Dépassons ces œuvres de jeunesse (dont on aurait pu et dû grouper les trois seules intéressantes sur un seul disque) pour saluer la conclusion de l'enregistrement de la musique de chambre entrepris par une autre maison : il nous manquait celui de la 1^e *Sonate pour violon et piano*³, dont la composition (1935) précède de peu celle de sa superbe cadette. On a vraiment de la peine à croire que trois années les séparent, tellement il est difficile d'adhérer aux impudeurs post-franckistes du premier mouvement et aux mornitudes de l'*Adagio solennel* (vraiment solennel ?) ; seul le quatrième augure d'une démarche plus personnelle, au point que nous osons étendre le diagnostic posé sur le premier mouvement par Bruno d'Heudières – qui travaille à une thèse sur Furtwängler compositeur et signe l'excellente pochette – à l'ensemble de l'œuvre : il s'agit, selon toute probabilité, de la formalisation d'un matériau thématique bien antérieur à 1935.

Et concluons ce tour d'horizon en revenant à la 2^e *Symphonie*. Nous ne prions plus DGG de republier l'enregistrement de 1951 qui fit notre seul bonheur pendant plus de trente ans : en dépit d'une mise en place exemplaire, tant le chef – peu à l'aise en studio – que l'orchestre se contraignent mutuellement par excès de prudence. Furtwängler était en revanche galvanisé par le public, et – bien plus professionnels que les musiciens de Stuttgart lors d'un concert en 1954 (disques 33-tours de la Société Wilhelm Furtwängler française), plus convaincants encore que ceux de Hambourg en 1948 aux prises avec la première version de l'ouvrage (double CD de la même association) –, voici que les Wiener Philharmoniker d'un grand soir nous offrent la version tant rêvée de ce chef-d'œuvre dans un concert de 1953⁴.

S'il y avait un seul disque de Furtwängler compositeur à conseiller, ce serait sans hésiter celui-là : dans une prise de son remarquable pour l'époque, on assiste à une interprétation tour à tour tragique et dramatique, accablante et forcenée, où le maître tisse un réseau d'amour avec ses complices de vieille date. Disque phare, totalement indispensable.

Pour résumer ces trois chroniques, nous recommandons finalement trois disques :

Disques Schallplatten

Livrairie et
le bon grain

Furtwängler compositeur (suite et fin)

Et fin, oui, dès lors que la production discographique de ces derniers mois accomplit notre voeu (cf. *Dissonance* n° 36 et 43) : l'essentiel de l'œuvre de Furtwängler est désormais enregistré, accessible à l'adoration ou au dénigrement aveugles, si possible à une critique plus circonstanciée, donc à la connivence avec plus d'une page.

Inaugurons cette ultime revue par ce que nous propose une firme qui s'était jusqu'ici consacrée aux compositions de la maturité. Sous prétexte de révéler ce *Te Deum* de jeunesse dont on entendait mythiquement parler depuis toujours, on nous dilue sur deux CD quelques pièces antérieures dignes d'attention, d'autres qui ne le sont pas.

Le premier de ces disques excite notre sainte colère¹ : est-il éthiquement concevable de promouvoir un compositeur peu connu, voire contesté, en exhibant

- 1) la 2^e Symphonie (Orfeo),
- 2) le Concerto symphonique (Marco Polo),
- 3) la Seconde Sonate pour violon et piano (Timpani) ;

et nous supplions la Société Wilhelm Furtwängler française de transférer sur CD l'extraordinaire enregistrement du concert de 1980 où Wolfgang Sawallisch magnifie la 3^e Symphonie (sans le Finale, ce que l'on peut à la fois comprendre et regretter ; cf. notre premier article).

Et si vous désirez devenir membre de cette association sans but lucratif, voici le nom et l'adresse de son président : Monsieur Philippe Leduc, 27 rue Simon, F-94480 Ablon-sur-Seine.

Claude Meylan

1. W. Furtwängler, *Te Deum, Religiöser Hymnus, Schwindet, ihr dunklen Wölbungen, Lieder*. Guido Pikal, ténor, Singakademie et Orch. philh. de Francfort sur l'Oder, piano et dir. Alfred Walter ; Marco Polo 8.223546.
2. *Ouverture en mi b majeur, Symphonie en ré majeur (Allegro), Symphonie en si mineur (Largo)*. Orch. philh. de l'Etat slovaque à Kosice, dir. Alfred Walter ; Marco Polo 8.223645.
3. *Sonate pour violon et piano n° 1 en ré mineur*. Dong-Suk Kang et François Kerdoncuff ; Timpani 1C1029.
4. *2^e Symphonie en mi mineur*. Orch. philh. de Vienne, dir. Wilhelm Furtwängler ; Orfeo C 375941 B.

Nouveautés Neuerscheinungen

Kommentare / Commentaires: Roman Brodtbeck (rb), Peter Bürli (pb), Noël von der Weid (vdw).

Bücher / Livres

Bäumer, Konstanze / Schultz, Hartwig: «Bettina von Arnim», Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, 204 S.

Über die Komponistin Bettina von Arnim und ihre Kontakte zu Schumann kann man in diesem Buch nur wenig nachlesen. Im Zentrum steht das Leben und das schriftstellerische Werk, das auch durchaus kritisch untersucht wird. Gerade weil die Autoren der naheliegenden Versuchung eines fundamental-feministischen Diskurses widerstehen und keine anwaltschaftliche Argumentation pflegen, müssen sie die an Goethe orientierten autobiographischen Idealisierungen nicht kaschieren, vielmehr entdecken sie in der «kontinuierlichen Partnerautographie» die eigentliche literaturhistorische Leistung dieser Frau; sie liegt «in ihrer experimentellen und innovativen Überwindung der Normen einer an den patriarchalischen Begriffen von beruflicher Leistung und gesellschaftlicher Stellung orientierten traditionell männlich-bürgerlichen Autobiographik, deren starren, ihrer Situation als Frau unangemessenen Konzept der teleologisch-entelechischen Identitätsbildung sie durch den entgegengesetzten Prozess der fluktuierenden Identitätsdestabilisierung bzw. -relativierung gegenzusteuern verstand.» (S. 155) (rb)

Brandstetter, Gabriele: «Ton-Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur», Facetten der Literatur, St.Galler Studien Bd. 5, Verlag Paul Haupt, Bern (etc.) 1995, 227 S.

Der Band versammelt Aufsätze zu Pergolesi, zu Louis Fürnberg und seiner Mozart-Novelle, zu E.T.A Hoffmann, zu Hans Pfitzners «Palestrina», zum Parsifal-Komplex bei Nietzsche und Proust, zu Franz Werfels «Roman der Oper», zur «Symphonie Pathétique von Klaus Mann und zum «Beethoven-Roman» von Dieter Kühn. Die Aufsätze stehen auf durchwegs hohem Niveau; ganz besonders aufschlussreich sind die Ausführungen von Manfred Schneider zur Parsifal-Rezeption bei Proust und Ruth Müllers intelligente Analyse von Pfitzners Libretto des «Palestrina», bei der sie unter Umgehung der Parallelisierung von Palestrina mit Pfitzner nach einer literaturimmanten Analyse auf höherer Ebene ebendiese Parallele implizit bestätigt und Pfitzners prekäres künstlerisches Selbstverständnis als Komponist in seltener Klarheit formuliert: «Es scheint, als wollte Pfitzner an der romantischen Geniekonzeption rückgängig machen, was ihm suspekt erschien: die Problematisierung der sozialen Beziehungen, ja letzten Endes die Selbstausgrenzung des Künstlers aus der Gesellschaft, um die durch Normalität bedrohten schöpferischen Potentiale zu retten. Pfitzner phantasiert für den Künstler absolute Autonomie und zugleich soziale Reputation.» (S. 39f.) (rb)

Bussy, Pascal: «Kraftwerk. Synthesizer, Sounds und Samplers – die ungewöhnliche Karriere einer deutschen Band», aus dem Englischen von Ingeborg Schober, Piper Verlag, München 1995, 256 S.

Die Gruppe Kraftwerk, die sich mit ihrem eiskalten und blasierten Electronic Rock zur Kultband der deutschen Intellektuellen entwickelt hat, bekommt hier ihre erste ausführliche Darstellung. Leider ist Pascal Bussy bloss Apologet der Gruppe, und es findet sich deshalb im Buch auch nicht der kleinste kritische Kratzer. So wurden vor Jahren allenfalls noch betagte Dirigenten und Opernsängerinnen abgefiebert, in der Rockszene scheint diese Form heroischer Biographik heute weiterzuleben. Für eines taugt Bussys *terre à terre*-Biographik allerdings doch: Alle hirngespinstigen Kommentare zur gesellschaftskritischen und insbesondere technologiekritischen Aussage dieser Gruppe, werden mehrfach falsifiziert. (rb)

Chassain-Dollou, Laetitia: «Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création», Gallimard, coll. «Découvertes», Paris 1995, 128 p.

Pour beaucoup, des zones d'ombre et de mystères (entretenus ?) demeurent dans l'histoire de cette auguste maison. On en suivra la trace, des origines – républicaines, sur les ruines de l'Ancien Régime – jusqu'à sa récente implantation sur le site de La Villette, dans le nord-est de Paris ; en passant par l'autorité de Cherubini, fondateur du véritable Conservatoire, par la lutte contre l'académisme de Fauré, surnommé « Robespierre » pour sa rigueur, et par l'enseignement plus ouvert sur le monde d'Olivier Messiaen. Mais vous rencontrerez aussi, au fil de ces pages, Berlioz, Cortot, Debussy, Ravel, Thibaud ou Laskine... (vdw)

Christie, William et Khoury, Marielle D. : « Purcell au cœur du Baroque », Gallimard, coll. « Découvertes », Paris 1995, 160 p.

Si ce n'est l'ombre profonde de la mort qui l'accompagne depuis l'enfance et qui l'em-

porte à 36 ans, on ne sait presque rien de l'homme : il ne laisse derrière lui ni correspondance ni journal intime qui puissent nous renseigner sur sa personnalité. Aussi William Christie qui, en France, préside seul aux destinées du style baroque (devenu par là même une espèce d'absolutisme étatique, celui du baroque), et Marielle D. Khoury, qui prépare une thèse sur les arts au début du XVII^e siècle en Angleterre, sont-ils bien placés pour nous faire (re)découvrir l'esprit de cette musique teintée d'humour, de fraîcheur, de sensualité. On appréciera – cela devient une (bonne) habitude dans cette collection – le contrepoint bien dosé entre images et textes. (vdw)

Duvignaud, Jean et Khaznadjar, Chérif (sous la direction de) : « La musique et le monde », Babel/Maison des cultures du monde, coll. « Internationale de l'imaginaire », nouvelle série n° 4, Paris 1995, 231 p.

En gommant les distinctions arbitraires entre le sacré, le profane, ou le codifié par un rite, la tradition et la modernité, cet ouvrage nous invite à nous mettre à l'écoute de la diversité de ces musiques que l'on appelle avec, parfois un soupçon de dédain, « traditionnelles ». Ainsi, celle du Maroc, de Taïwan, de Sardaigne, du Viêt Nam, du Moyen-Orient ou du domaine français. Notons, enfin, le bien trop rare Jean-Claude Eloy, qui, dans un long texte intitulé « L'autre versant des sons », nous mène vers de nouvelles frontières des territoires de la musique. (vdw)

Einsfelder, Stefan: «Zur musikalischen Dramaturgie von Giuseppe Verdis 'Otello」, Gustav Bosse Verlag, Kassel 1994, 203 S.

Die Grundperspektive von Einsfelder ist ein bei Opernbetrachtungen vielfach bewiesenes und deshalb auch nicht mehr gar so originelles kompensatorisches Verhältnis zwischen Libretto und Oper. Zuerst wird gezeigt, wie Boito die Shakespeareischen Figuren in seinem Libretto vereinfacht und ihrer Ambiguitäten beraubt; in einem zweiten Schritt wird vorgeführt, wie Verdi als genialer Komponist mit seiner Musik den Figuren die Komplexität zurückgewinnt. Dies wird von Einsfelder mit gut formulierten Analysen ausführlich dargelegt. (rb)

Giner, Bruno : «Aide-mémoire de la musique contemporaine. Exemples et définitions», Editions Durand, coll. «Musique pratique», Paris 1995, 128 p.

Point de termes abscons, ici, qui feraient redondance avec une terminologie déjà proliférante (vu la prolixité des langages musicaux), élitiste ou, tout simplement difficile. La démarche de Bruno Giner fut de choisir cent trente termes (rangés par ordre alphabétique) d'usage courant et de les placer dans un contexte précis et citationnel. Ainsi à l'entrée « Dodécaphonique (série) », après l'étymologie du terme, la définition et une citation judicieuse de Schoenberg, vous trouverez une présentation de la série originale des *Fünf Klavierstücke* op. 23 du même Schoenberg, sous quatre formes différentes ; puis celle de la série comportant symétries internes, tous les intervalles ou ceux avec des emprunts à la tonalité. L'entrée se termine par les indispensables renvois (Ecole de Vienne, Sérialisme) et des repères bibliographiques. En fin d'ouvrage, les annexes regroupent les œuvres et les dates clefs, la signification de sigles ou acronymes, une liste des compositeurs nés entre 1956 et 1965, un tableau synoptique, des biographies, enfin l'indispensable index des compositeurs cités. (vdw)