



FRANZ SCHREKER

ORCHESTRAL MUSIC FROM THE OPERAS

ROYAL SWEDISH ORCHESTRA

LAWRENCE RENES





FRANZ SCHREKER

Etching by Michel Fingesten, 1922

SCHREKER, FRANZ (1878–1934)

[1]	SYMPHONISCHES ZWISCHENSPIEL from <i>Der Schatzgräber</i> (1915–18)	13'25
[2]	VORSPIEL from <i>Die Gezeichneten</i> (1913–15)	9'24
[3]	VORSPIEL from <i>Das Spielwerk</i> (1908–15)	6'46
[4]	VORSPIEL ZU EINER GROSSEN OPER (1933)	22'02
[5]	NACHTSTÜCK (1906–07) from <i>Der ferne Klang</i> (c. 1903–10)	15'19

TT: 68'30

ROYAL SWEDISH ORCHESTRA (KUNGLIGA HOVKAPELLET)

LAWRENCE RENES *conductor*

After the première of the opera *Der ferne Klang* in Frankfurt in 1912, Franz Schreker was regarded as one of the most eminent composers of his time. His operas with their symbolist, erotic subjects and their sumptuous sonorities were widely and triumphantly successful. For a while Schreker was seen as one of the most prominent representatives of New Music (to use Paul Bekker's term); even Arnold Schoenberg called him 'one of the foremost among us'. The extent of his popularity was, however, matched by the totality of the oblivion that descended like cobweb over Schreker's music from the 1930s onwards. As with so many other unconventional composers of this period, the Nazi persecution of him personally (Schreker's father was of Jewish descent) and of his so-called 'degenerate' music is primarily responsible for this. During the Nazi period Schreker's music was removed from concert programmes. In 1932 he himself had to step aside from the position as director of the Berliner Musikhochschule that he had held since 1920, and in 1933 he had to give up his masterclass at the Prussian Academy of Arts. The following year he died, two days short of his 56th birthday.

But in the post-war period, too, when people ought to have known better, there was an inclination to reject the very aspect of Schreker's music that is its particular distinguishing feature: its unashamed sensuality – or, as Theodor W. Adorno rather ambiguously put it, 'In Schreker, something feral has been feeling for the tone... A minstrel in a world without minstrels, Schreker does not participate in this renunciation of instincts.' Only recently has Schreker been rediscovered and appreciated as a striking figure, standing unmistakably between late romanticism and modernism, and finding expression especially in the genre of opera. Schreker was a man of the theatre, of drama; he knew how not only how to dissect his characters and emotions but also how to elevate them in the context of *fin de siècle*, symbolism, psychoanalysis, art nouveau and expressionism. The fact that the symbolically significant opus number 1 was in his case allocated to a symphony, of all things,

could scarcely be more misleading. Schreker himself defined his attitude to music drama as follows: ‘‘Opera’’ as a work of art is a peculiar thing. Neither fish nor fowl – not drama, not absolute music, it appeals primarily to the ear and to the eye. External circumstances, a plot that might be pantomime, together with the pomp and colourful splendour of the stage, acts, dancing, and all of this in conjunction with lively music, striking, exciting, a blossoming sound: in my opinion these are the elements that guarantee the effect of an opera.’ With infallible instinct for the theatre he was aware of the dramatic impact of any given scene, but was in no way inclined to subordinate the music to it. Indeed he tended to develop the scene out of the music (for which reason he usually wrote his libretti himself) – ‘because writing an opera that demands the music to be no more than an adornment and an accessory, and does not allow it to have any independent function, would be something that I would resist; and to set a subject in which the basic idea is not one that absolutely demands music – or rather, is music itself – even more so.’

This recalls Wagner’s words about the ‘ersichtlich gewordenen Taten der Musik’ (‘music’s deeds made visible’), in which context the text and staging were to be understood; and of course Schreker’s music – like that of every stage composer of the time – would have been inconceivable without Wagner. Moreover, his rather distant relationship to ‘absolute’ music, unrelated to a text, also has a pendant in Wagner. But this distance was primarily a reaction against the academic smugness sometimes associated with existing ‘absolute music’, rather than against instrumental music in itself. Indeed, in that genre Schreker – who, like Hugo Wolf and Gustav Mahler before him, had been soundly taught by Brahms’s friend Robert Fuchs – achieved great things. He used his notoriously vast orchestral forces in a highly differentiated manner – to search out the subtlest of nuances in the psychological depiction of characters, to provide context and background to the often multi-layered action taking place on stage and, in an almost unparalleled manner,

to portray suggestive emotional climaxes. After listening to Schreker, much other music just sounds wooden. Such musical wizardry, carried out with a clear awareness of the dangerous proximity of mannerism, is particularly to the fore in the purely instrumental music from his operas – splendid examples of musical drama-turgy and stupendous orchestration. Schreker himself often intended these pieces for independent concert use.

The opera *Der ferne Klang* (*The Distant Sound*) composed between 1903 and 1912 to a text by Schreker himself and premièred in Frankfurt am Main in 1912, was his first full-length stage work. Its yearning title has been described by his biographer Christopher Hailey as ‘the central metaphor of his entire œuvre’, as it refers almost autobiographically to the propulsive force behind Schreker’s own creativity: his visionary musical imagination. ‘And so I wrote *Der ferne Klang*, the fundamental idea of which is that sound within us that is awoken by love or passion. This sound alone is capable of inspiring us to great deeds; and Nature – indeed, all of life in its teeming profusion – tells us about it in very clear terms, rushing and murmuring.’

As for the plot: the composer Fritz leaves his beloved Grete to pursue a mysterious ‘distant sound’. In her despair Grete contemplates suicide, but rejects this idea and ultimately becomes a sought-after courtesan on a Venetian pleasure island. Ten years later, and still searching for that distant sound, Fritz encounters her again, seemingly by chance. He is horrified by the change in her life and rejects her. Five more years pass, and after the unsuccessful première of an opera by Fritz, the couple meet again: by now he is a dying man and she has fallen to the level of a street-walker. Reproaching himself as he dies in Grete’s arms, Fritz realizes that the true goal of his fruitless search had always been right in front of him: he hears the distant sound more clearly than ever before.

The *Nachtstück* (*Nocturne*), first performed before the complete opera was premièred, comes from Act III where, in somewhat modified form (in particular the

middle section, described by Schreker as the development, was shortened), it served as an interlude between the Scenes 1 and 2. The composition of the *Nachtstück* in late 1906 and early 1907 marked the end of a creative crisis (Fuchs had dismissed the first two acts as ‘crazy stuff’) and the beginning of the last phase of work on the opera. ‘The *Nachtstück*’, Schreker stated in an introductory text written for the première of the concert version, ‘attempts to depict the psychological moods and struggles of a sleepless night. A wasted life passes before the hero’s eyes, and only the dawn and the wondrous chorus of the birds that accompanies it early on a spring morning can bring him peace and redemption. The underlying tone of the piece is uneasy longing.’ Starting with Fritz’s ‘death wish motif’, the intricate interweaving of several reminiscence motifs and the cipher of the ‘distant sound’ (a ninth chord made up of superimposed thirds, suggested by the celesta and harp) form a psychological study. Simply for the sake of comprehensibility Schreker retained the terminology of sonata form, but the advanced harmonies of this music go far beyond such limits and, with its remarkable focus on timbre, it sounds very modern. ‘What expressive possibilities,’ Schreker explained, ‘what an incredibly magical atmosphere a sound, a chord can contain! Pure sound, without any addition of a motif, is – when used prudently – one of the essential expressive means in music drama, an incomparable aid for creating atmosphere.’

If the first performance of *Der ferne Klang* had been a resounding success, its successor – the two-act opera *Das Spielwerk und die Prinzessin* (*The Music Box and the Princess*), composed between 1908 and 1912, found the going much tougher; its double première in Frankfurt and Vienna on 15th March 1913 was an abject failure. One of the main reasons for this must have been its medieval, confusingly symbolist fairy-tale plot; again the libretto was by the composer himself. He described it as a ‘tale of the princess and the music box, a remarkable sounding device that draws sweet, other-worldly sounds from blessed simplicity and in which

earthly longing unleashes frenzy, rapture and, ultimately, ruin.' At the centre of the action, once again, is a musical code: the music box. It was built by Master Florian to bring people joy and betterment, but is mishandled by his assistant so that it can only produce discord and misery, and finally falls silent. The Master cannot repair it and is blamed by the people. The country is ruled by a nymphomaniac Princess who has brought misfortune to the Master's family, among others, and whose malign influence takes hold of a simple lad who, unexpectedly, has managed to get the music box working again. In an orgy of destruction, devised by the Princess, the assistant sets fire to the music box – and with it the known world.

This apocalyptic first version was so thoroughly reworked that 'something almost completely new' (as Schreker himself put it) resulted. The new version, now in a single act, envisages a happy ending (the princess mends her ways and the downfall is omitted); it calls itself a 'mystery' and bears another title: *Das Spielwerk* (*The Music Box*). But the tide could no longer be turned: even though Schreker himself regarded *Das Spielwerk* as his most artistically successful work and in 1926 no less an authority than Alfred Einstein pointed out prominently (in *Das neue Musiklexikon*) that it contained 'perhaps the most immediately gripping, most "human" scenes that Schreker has written', the work has largely been ignored since its première in Munich on 30th October 1920, conducted by Bruno Walter. The qualities that appealed to Einstein and Schreker himself are also found in the Prelude to the opera, which in the original version was heard before Act II. 'Slowly, mysteriously' it feels its way towards a firm shape which, although sometimes sounding 'like distant music', inevitably gets caught up in the Schrekerian maelstrom that culminates in instructions such as 'with the greatest passion' (all three of these performance indications are taken from the score of the *Spielwerk* Prelude). No wonder Schreker – almost defensively – maintained that 'it was the exceptional musical possibilities inherent in this material that drew me to it'.

More than ample compensation for this failure came with Schreker's next opera, *Die Gezeichneten* (*The Stigmatized*). Composed in the years 1913–15, it was first performed in Frankfurt am Main in 1918 and drew directly on the success of *Der ferne Klang*. The libretto, again by Schreker himself (after motifs by, for example, Oscar Wilde and Frank Wedekind), was originally intended for Alexander von Zemlinsky, but Schreker soon reclaimed it for his own use. At the centre of the plot – which is based in sixteenth-century Genoa – is a love triangle consisting of the rich but deformed nobleman Alviano, the ailing painter Carlotta and the aristocratic womanizer Tamare – a combination that ends in death and madness. When finally Carlotta, despite all her virtuous feelings for Alviano, gives herself to Tamare, Alviano is driven to murder him, and Carlotta's own death shortly afterwards, with Tamare's name on her lips, pushes Alviano over the edge into madness.

This material inspired Schreker to produce one of his most colourful scores, which is concentrated in an extremely suggestive manner in the overture. Adorno already noted that 'the prelude to the opera *Die Gezeichneten* gives us the quintessence of all Schreker's production'. In the iridescent sparkle of the slow introduction (celesta, harps, piano and violins create what the score refers to as 'an indistinct, blurred humming, whirring, glistening' reminiscent of the 'distant sound') the music presents the three very different protagonists, after which it builds up and erupts into great arches, abrupt contrasts and intoxicating sonorities that anticipate the festive music of Act III. In an extended concert version with the title *Vorspiel zu einem Drama* (*Prelude to a Drama*) – commissioned as early as 1913 by Felix Weingartner, who conducted its première the following year – Schreker transferred these elements, by means of an added development and recapitulation, into the format of a sonata-form first movement.

Schreker's most successful opera, *Der Schatzgräber* (*The Treasure Hunter*) – composed in the years 1915–18 and premiered in Frankfurt am Main in 1920 –

once again takes up the idea of a musical code, this time in the form of a magic lute that can locate hidden treasure. The action, again set in the Middle Ages, has fairy-tale elements. Els, an innkeeper's daughter, is given the Queen's missing jewels by the wandering minstrel and scholar Elis; he has found the jewels, which grant eternal beauty, with the aid of his lute. Elis is initially accused of a murder related to this (a crime in fact instigated by Els), but he manages to escape the gallows and falls in love with Els. When they spend the night together, she presents herself to him in the irresistible beauty of the royal jewels. Out of love Els gives up the jewels, and therefore Elis can return them to the Queen – but he soon regrets this, and falls into disgrace. Els is accused of the murder, but is saved from execution by marrying the court jester. A year later the jester summons Elis to a mountain retreat, where Els is lying on her deathbed. Elis sings a last ballad, and she dies in his arms.

The *Symphonische Zwischenspiel* (*Symphonic Interlude*) from Act III, a musical depiction of the shared night of passion, is the opera's centre of gravity, fusing all of its numerous and heterogeneous stylistic layers into a true global panorama. It rises up sumptuously to the 'utmost expressivity' (to quote the score) and culminates in a *Tristan* quotation, hovering as if in a harmonic no-man's land, although this does not yet completely reveal its fateful significance (which will become apparent later in the opera).

After *Der Schatzgräber*, Schreker turned next to a subject from Greco-Egyptian mythology, and in 1919 completed a libretto that – in the figure of the general and demigod Memnon – dealt with one of his favourite themes: the ambivalence of earthly demands and higher ambitions ('Earth-born, wander and tarry; Divine, strive for the light!'). Soon, however, he became absorbed by another subject: the opera *Irrelohe* was completed in 1922 and premièred in 1924. It was not until the summer of 1933 that he devoted significant attention to the *Memnon* material,

although he had never entirely lost sight of it. After having been demoted from his post in Berlin, and while staying in Estoril in Portugal, he composed the *Vorspiel zu einer großen Oper* (*Prelude to a Large Opera*), drawing on the existing sketches for *Memnon*; this Prelude was to be the last work he completed. To his wife, who had remained in Berlin, he wrote that this concert overture, which he planned to perform in Vienna in January 1934, was ‘a big, sweeping work in which all the registers of the orchestra are involved’ – which amounted to a return to the operatic production of his earlier years after various attempts to align himself with the more objective modernism of the 1920s. In October, once more in Berlin, a place he found thoroughly threatening, he completed the instrumentation. At the end of December, with his future – also in material terms – increasingly uncertain under Nazi rule, he suffered the first of several strokes that ultimately led to his death on 21st March 1934. The first performance of the *Vorspiel zu einer großen Oper*, which despite the dreadful conditions in which it was written is an astonishingly magnificent score with exotic flair, did not take place until 24 years later, on 11th March 1958 in Baden-Baden, conducted by Hans Rosbaud.

© Horst A. Scholz 2016

The orchestra of the Royal Swedish Opera, the **Royal Swedish Orchestra** (Kungliga Hovkapellet), is the second oldest orchestra of its kind in the world. As early as 1526, during the beginning of the reign of King Gustav Vasa, the Royal house-keeping accounts mention the employment of twelve musicians, including winds and a timpanist but no strings.

In 1773, when Gustav III founded the Royal Swedish Opera, the orchestra became the first professional orchestra in Sweden, functioning primarily as a theatre orchestra, but also having ceremonial court duties. Since 1782 the orchestra has had its home in the Royal Opera House, situated in the vicinity of the Royal Palace in Stockholm. It currently consists of 105 musicians.

In recent years the orchestra has made guest appearances at the Savonlinna Opera Festival, at the Norwegian National Opera in Oslo, in Wiesbaden and in The Hague. Many eminent conductors have held the post of chief conductor over the years, including Sixten Ehrling, Michael Gielen, Silvio Varviso, Siegfried Köhler, Leif Segerstam and Lawrence Renes.

On disc, the Royal Swedish Orchestra can be heard in recordings of operas such as Verdi's *Don Carlos*, Wagner's *Tristan und Isolde* and Korngold's *Die tote Stadt*, and also in Alfred Schnittke's music to the ballet *Peer Gynt* [BIS-677/78] and in Henk de Vlieger's adaptation of Wagner's *Ring des Nibelungen* [BIS-2052 SACD].

In 2012 **Lawrence Renes** took up the post of music director and chief conductor of the Royal Swedish Opera, where he has conducted the Swedish première of George Benjamin's *Written on Skin*, and productions including *Madama Butterfly*, *Idomeneo*, *The Rite of Spring*, *Tristan und Isolde*, *Die Walküre*, *Peter Grimes*, *Turandot* and *Salome*. Having studied the violin at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, Renes went on to study conducting at the Royal Conservatory in The Hague, where he graduated with honours in 1993. His subsequent career includes appearances with prestigious orchestras such as the BBC and the Bavarian Radio Symphony Orchestras, Orchestre Philharmonique de Radio France, Mahler Chamber Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, the Los Angeles Philharmonic and the Minnesota Orchestra. Further afield he has worked with the New Zealand and Melbourne Symphony Orchestras, as well as the Hong Kong and Seoul Philharmonic Orchestras.

In opera, Renes gave the US première of Tan Dun's *Tea* with Santa Fe Opera to great critical acclaim in 2007 and has returned twice since – for *Don Giovanni* and *Die Zauberflöte*. He has also conducted at La Monnaie, the Staatsoper Hamburg, De Nederlandse Opera, the Teatro Nacional São Carlos and Den Norske Opera in works as diverse as *Elektra*, *The Cunning Little Vixen*, *Eugene Onegin*, *The Rake's Progress*, *Carmen* and the world première of Nuño Corte-Real's *Banksters*.

S seit der Uraufführung der Oper *Der ferne Klang* im Jahr 1912 in Frankfurt am Main galt Franz Schreker als einer der berühmtesten Komponisten seiner Zeit. Seine Opern mit ihren symbolistischen, erotischen Sujets und ihren schwelgerischen Klängen feierten weithin Triumphe. Eine Zeit lang sah man in Schreker einen Hauptvertreter einer „Neuen Musik“ (Paul Bekker); auch Arnold Schönberg nannte ihn „einen unsrer Ersten“. So bedeutend seine Popularität, so gründlich war das Vergessen, das Schrekers Werke ab den Dreißiger Jahren wie ein Spinnweb überzog. Hieran ist, wie bei so vielen anderen unkonventionellen Komponisten dieser Zeit, vor allem die nationalsozialistische Verfolgung seiner Person (Schrekers Vater war jüdischer Abstammung) und seiner sogenannten „entarteten“ Musik Schuld. Schrekers Werke wurden während der NS-Zeit von den Spielplänen gestrichen, er selber musste 1932 von seinem 1920 angetretenen Amt als Direktor der Berliner Musikhochschule zurücktreten und 1933 seine Meisterklasse an der Preußischen Akademie der Künste aufgeben; im Jahr darauf starb er, zwei Tage vor seinem 56. Geburtstag.

Aber auch die Nachkriegszeit, die es besser hätte wissen können, meinte in Schrekers Musik meiden zu müssen, was diese in besonderer Weise auszeichnet: ihre unverhohlene Klangsinnlichkeit, oder, wie Theodor W. Adorno es in einer ambivalenten Würdigung formulierte: „Es hat in Schreker etwas nicht Domestiziertes nach dem Ton getastet [...] Schreker, Spielmann in der Welt ohne Spielleute, spielt beim Triebverzicht nicht mit.“ Erst in jüngerer Zeit wurde Schreker wieder entdeckt und in seiner so unverwechselbar zwischen Spätromantik und Moderne schillernden Erscheinung gewürdigt, die insbesondere im Musiktheater ihren eigen-tümlichsten Ausdruck fand. Schreker war ein Mann der Szene, des Dramas, dessen Charaktere und Emotionen er im Umfeld von Fin de siècle, Symbolismus, Psychoanalyse, Jugendstil und Expressionismus ebenso zu sezieren wie zu überhöhen verstand; der Umstand, dass als sein bedeutungsträchtiges „Opus 1“ ausgerechnet

eine Symphonie fungiert, könnte kaum irreführender sein. Schreker selber definierte sein musikdramatisches Selbstverständnis folgendermaßen: „Um die ‚Oper‘ als Kunstform ist es ein eigen Ding. Nicht Fisch, nicht Fleisch – nicht Drama, nicht absolute Musik, appelliert sie in erster Linie an Gehör und Auge. Äußerliche Vorkommnisse, eine Handlung, die Pantomime sein könnte, in Verbindung mit Pracht und Farbenglanz der Szene, Aufzüge, Tanz und zu allem eine lebensvolle Musik, bestrickend, erregend, blühender Klang, dies sind nach meinem Gefühl die Elemente, die die Wirkung eines Opernwerkes verbürgen.“ Mit untrüglichem Bühneninstinkt wusste er um die Wirkungsweisen der Szene, war aber keineswegs gesinnt, die Musik ihr unterzuordnen, sondern entwickelte sie vielmehr aus der Musik heraus (weswegen er denn auch seine Libretti in der Regel selber verfasste) – „denn eine Oper zu schreiben, die die Musik als Aufputz und Beiwerk erfordert, ihr nichts Selbständiges mehr zu tun übrig lässt, würde mir widerstreben; und ein Sujet zu vertonen, in welchem der Grundgedanke nicht ein absolut die Musik erheischender – nein – die Musik selber ist, erst recht.“

Das erinnert an Wagners Wort von den „ersichtlich gewordenen Taten der Musik“, als die Text und Szene zu verstehen seien, und natürlich ist Schreker – wie jeder Bühnenkomponist seiner Zeit – ohne Wagner nicht zu denken; auch sein eher distanziertes Verhältnis zur „absoluten“, textungebundenen Musik hat in Wagner ein Pendant. Doch diese Distanziertheit galt vorwiegend der akademischen Selbstgenügsamkeit, die sich mit dem Formenkanon der überlieferten „absoluten Musik“ mitunter verband – nicht etwa der Instrumentalmusik an sich. Denn hier leistete der (wie zuvor Hugo Wolf und Gustav Mahler) bei dem Brahms-Freund Robert Fuchs solide ausgebildete Komponist Enormes, setzte den notorisch immensen Orchesterapparat hochdifferenziert ein, um in der psychologischen Charakterzeichnung subtilsten Nuancen nachzuspüren, um das oft mehrschichtige Bühnengeschehen hinter- und untergründig zu motivieren und, wie kaum ein Zweiter, suggestive emo-

tionale Steigerungen zu inszenieren. Nach Schreker klingt vieles andere wie Holzschnitt. Von solcher Klangmagie, die sich der gefährlichen Nähe zum Manierismus durchaus bewusst war, künden insbesondere die rein instrumentalen Partien seiner Opern – Glanzstücke musicalischer Dramaturgie und stupender Orchestrationskunst, von Schreker selber oft für die separate Aufführung vorgesehen.

Die von 1903 bis 1910 auf einen eigenen Text komponierte und 1912 in Frankfurt am Main uraufgeführte Oper *Der ferne Klang* war Schrekers erstes abendfüllendes Bühnenwerk. Ihren sehnüchtigen Titel hat man als eine „Metapher für sein Lebenswerk“ (Christopher Hailey) bezeichnet, benennt sie doch gleichsam autobiographisch Schrekers kreative Schubkraft: seine visionäre Klangphantasie. „So schrieb ich den *Fernen Klang*, dessen tragendes Motiv jenes durch die Liebe oder auch Leidenschaft geweckte innere Klingens ist, das allein im Stande, uns zu großen Taten zu begeistern, und von dem uns in sinnfälliger Weise, rauschend und raunend, die Natur, ja, all das brausende Leben in seiner Vielgestalt erzählt.“

Zur Handlung: Der Komponist Fritz verlässt seine Braut Grete, um einem geheimnisvollen fernen Klang zu folgen. In ihrer Verzweiflung will Grete sich umbringen, schlägt sich dann aber doch auf die Seite des Lebens und wird auf einer venezianischen Lustinsel zu einer begehrten Kurtisane. Fritz, der ihr auf der Suche nach dem fernen Klang zehn Jahre darauf nur scheinbar zufällig wiederbegegnet, ist von ihrem Lebenswandel entsetzt und verstößt sie. Weitere fünf Jahre vergehen, und nach einer gescheiterten Opernpremiere begegnen sich die beiden erneut – er ein vom Tode Gezeichneter, sie zur Straßendirne herabgesunken; unter Selbstvorwürfen erkennt der in Gretes Armen Sterbende, dass seine vergebliche Suche hier schon immer ihr wahres Ziel hätte finden können: Der ferne Klang erklingt ihm so deutlich wie nie zuvor.

Das im November 1909, bereits vor der Opernpremiere uraufgeführte *Nachtstück*, dessen Komposition Ende 1906/Anfang 1907 eine Schaffenskrise beendete

(Fuchs etwa hatte die ersten beiden Akte als „verrücktes Zeug“ abgetan) und den Beginn der Fertigstellung der Oper einläutete, gehört zum III. Akt, wo es als Zwischenstück vom 1. zum 2. Bild fungiert und dort eine etwas andere (insbesondere um den von Schreker als „Durchführung“ bezeichneten Mittelteil verkürzte) Gestalt erhielt. „Das *Nachtstück*“, schrieb Schreker in einer Einführung anlässlich der Uraufführung der Konzertfassung, „versucht, seelische Stimmungen und Kämpfe einer durchwachten Nacht zu schildern. Ein verfehltes Leben gleitet an dem Auge des Helden vorüber, und erst das Morgengrauen und der seltsame Vogelchor, der es in früher Frühlingsmorgenstunde begleitet, bringt ihm Ruhe und Erlösung. Der Grundton des Stückes ist der einer unruhvollen Sehnsucht.“ Beginnend mit dem „Todessehnsuchtmotiv“ Fritzens entsteht im intrikaten ineinander mehrerer Erinnerungsmotive und der Chiffre des „fernen Klangs“ (Nonenakkord aus übereinander geschichteten Terzen, von Celesta und Harfe angedeutet) ein Psychogramm, dessen avancierte Harmonik die von Schreker bloßer Verständigung halber noch bemühten Sonatentermini sprengt und in ihrer klanggezeugten Individualität hochmodern wirkt: „Welche Ausdrucksmöglichkeiten“, so Schreker, „welch unerhörter Stimmungzauber ein Klang, ein Akkord in sich bergen kann! Der reine Klang, ohne jede motivische Beigabe, ist, mit Vorsicht gebraucht, eines der wesentlichsten musikdramatischen Ausdrucksmittel, ein Stimmungsbehelf ohnegleichen.“

War die Uraufführung des *Fernen Klangs* ein fulminanter Erfolg, so hatte es der Nachfolger, die in den Jahren 1908 bis 1912 komponierte zweiaktige Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin*, erheblich schwerer – die Doppeluraufführung am 15. März 1913 in Frankfurt und Wien war ein formidabler Misserfolg. Ein Hauptgrund hierfür dürfte die mittelalterliche, verwirrend symbolistische Märchenhandlung gewesen sein, die wiederum aus seiner eigenen Feder stammte – „das Märchen von der Prinzessin und dem Spielwerk, einem seltsamen Resonanzwerk, das selige Einfalt zu sphärentoßt lieblichem Erklingen bringt und in dem irdische Sehnsucht

Taumel, Rausch und endliches Verderben auslöst“ (Schreker). Im Zentrum der Handlung steht mithin erneut eine Klangchiffre: Das Spielwerk, von Meister Florian erbaut, die Menschen zu beglücken und zu bessern, von seinem Gesellen aber „verpatzt“, so dass es nur Missklang und Unheil hervorbringt und schließlich verstummt. Der Meister kann es nicht reparieren und wird vom Volk angeklagt. Eine nymphomane Prinzessin, die das Land regiert und u.a. die Familie des Meisters ins Unglück gestürzt hat, erfasst mit ihrer unheilvollen Aura auch jenen einfachen Burschen, der das Spielwerk überraschend wieder zum Klingen bringt; in einer von der Prinzessin erdachten Vernichtungsorgie setzt der Geselle das Spielwerk und mit ihm die bekannte Welt in Brand.

Diese apokalyptische Erstfassung wurde so gründlich überarbeitet, dass „nahezu etwas Neues“ (Schreker) entstand; die zweite, nunmehr einaktige Fassung sieht ein Happy End vor (die Prinzessin wird geläutert und der Untergang bleibt aus), firmiert als „Mysterium“ und trägt einen anderen Titel: ***Das Spielwerk***. Doch das Blatt ließ sich nicht mehr wenden: Auch wenn Schreker selber *Das Spielwerk* für sein gelungenstes Werk hielt und ein Kenner wie Alfred Einstein 1926 an exponierter Stelle (*Das neue Musiklexikon*) hervorhob, es enthalte „vielleicht die unmittelbar ergreifendsten, ‚menschlichsten‘ Szenen, die Schreker geschrieben hat“, wurde es seit der von Bruno Walter dirigierten Premiere am 30. Oktober 1920 in München vom Musikbetrieb weithin ignoriert. Die genannten Vorzüge aber sind auch dem Vorspiel der Oper eingeschrieben, das in der Erstfassung noch dem II. Akt vorangestellt war. „Langsam, geheimnisvoll“ tastet es sich zu einer stabilen Gestalt voran, die, obwohl stellenweise „wie entfernte Musik“ klingend, unweigerlich in jenen Schreker’schen Sog gerät, der in einer Vortragsanweisung wie „mit höchster Leidenschaft“ kulminiert (alle drei Anweisungen sind der Partitur des *Spielwerk*-Vorspiels entnommen). Kein Wunder, dass Schreker (fast wie zur Verteidigung) festhielt: „Die außerordentliche Musikmöglichkeit des Stoffes hat mich ihn finden lassen.“

Diesen Fehlschlag machte seine nächste Oper ***Die Gezeichneten*** mehr als wett. Komponiert in den Jahren 1913 bis 1915, wurde sie 1918 in Frankfurt am Main uraufgeführt und knüpfte von Anbeginn an den Erfolg des *Fernen Klangs* an. Das Libretto, wiederum von Schreker (nach Motiven u.a. von Oscar Wilde und Frank Wedekind), war ursprünglich für Alexander von Zemlinsky gedacht, wurde aber bald für eigene Zwecke reklamiert. Im Zentrum der im Genua des 16. Jahrhunderts angesiedelten Handlung steht die Menage à trois zwischen dem reichen, missgebildeten Edelmann Alviano, der herzkranken Malerin Carlotta und dem adligen Frauenhelden Tamare – eine Konstellation, die in Tod und Wahn endet: Dass Carlotta sich, aller keuschen Empfindung für Alviano zum Trotz, letztlich doch dem Beau Tamare hingibt, treibt Alviano zum Mord an diesem und, als Carlotta bald darauf mit dem Namen Tamares auf den Lippen stirbt, in den Wahnsinn.

Dieser Stoff hat Schreker zu einer seiner farbenreichsten Partituren angeregt, die in der Ouvertüre auf höchst suggestive Weise gebündelt ist: „Das Vorspiel zu der Oper *Die Gezeichneten*“, befand schon Adorno, „gibt wohl die Quintessenz der Schreker’schen Produktion überhaupt.“ Im irisierenden Funkeln ihrer langsamem Einleitung (Celesta, Harfen, Klavier und Violinen erzeugen, so die Partituranweisung, „ein undeutliches, verschwommenes Summen, Schwirren, Glitzern“, das an den ‚fernen Klang‘ denken lässt) stellt sie die drei so unterschiedlichen Protagonisten vor, um sich dann in großen Bögen, jähnen Kontrasten und berauschen den, auf die Festmusik des III. Akts vorausweisenden Klängen mannigfach anzureichern und zu entladen. In einer umfangreicher Konzertfassung mit dem Titel *Vorspiel zu einem Drama* – bereits 1913 von Felix Weingartner beauftragt und von diesem 1914 uraufgeführt – hat Schreker diese Momente mittels hinzugefügter Durchführung und Reprise in die Formensprache eines Sonatenhauptsatzes überführt.

Schrekers erfolgreichste Oper ***Der Schatzgräber***, in den Jahren 1915 bis 1918 komponiert und 1920 in Frankfurt am Main uraufgeführt, greift die Idee der Klang-

chiffre wieder auf – diesmal in Gestalt einer Wunderlaute, die alle verborgenen Schätze entdeckt. Die erneut im Mittelalter angesiedelte Handlung trägt Märchenzüge: Die Wirtstochter Els erhält von dem fahrenden Sänger und Scholaren Elis den vermissten, mithilfe seiner Laute aufgefundenen Schmuck der Königin, der ewige Schönheit verleiht. Zunächst eines damit in Zusammenhang stehenden Mordes bezichtigt (der tatsächlich von Els in Auftrag gegeben war), kann Elis dem Galgen entrinnen und verliebt sich in Els, die ihm in einer gemeinsamen Nacht im unwiderstehlichen Glanz des königlichen Schmucks erscheint. Aus Liebe verzichtet Els auf den Schmuck, und so kann Elis ihn der Königin zurückbringen – bereut dies aber bald und fällt in Ungnade; Els, des Mordes angeklagt, wird die Frau eines sie errettenden Narren. Von diesem wird Elis ein Jahr später in eine Gebirgsklause gerufen, wo Els im Sterben liegt. Elis singt eine letzte Ballade; sie stirbt in seinen Armen.

Das *Symphonische Zwischenspiel* aus dem III. Akt, musikalisches Sinnbild der gemeinsamen Liebesnacht, ist das Gravitationszentrum dieser Oper, die ihre zahlreichen heterogenen Stilschichten zu einem wahren Weltenpanorama collagiert. Schwerelos steigert es sich zu „höchstem Ausdruck“ (Partituranweisung) und mündet in ein harmonisch gleichsam in der Schwebe gehaltenes *Tristan*-Zitat, das seine schicksalhafte Bedeutung noch nicht vollends entfaltet (was sich im weiteren Verlauf der Oper ändern wird).

Nach *Der Schatzgräber* wandte sich Schreker zunächst einem Sujet der altägyptisch-griechischen Mythologie zu und stellte 1919 ein Libretto fertig, das am Feldherrn und Halbgott Memnon eines seiner Grundthemen verhandelte: die Ambivalenz von irdischem Verlangen und höheren Ambitionen („Erdgeborner, wandre und weile, Gottgeweihter, strebe zum Licht!“). Bald jedoch nahm der ihn mehr interessierende *Irrelohe*-Stoff in Beschlag (die Oper *Irrelohe* wurde 1922 fertiggestellt und 1924 uraufgeführt); dem *Memnon*-Stoff, den er nie ganz aus den Augen verloren hatte, widmete er erst im Sommer 1933 wieder größere Aufmerk-

samkeit, als er nach seiner Demission im portugiesischen Estoril aus vorhandenen Skizzen sein *Vorspiel zu einer großen Oper* komponierte – es sollte sein letztes vollendetes Werk werden. Seiner in Berlin gebliebenen Frau schrieb er, es handele sich bei dieser Konzertouvertüre, die er im Januar 1934 in Wien aufzuführen gedachte, um „ein großes, rauschendes Stück, in dem alle Register des Orchesters gezogen werden“ – was nach verschiedenen Versuchen der Anknüpfung an die sachlichere Moderne der Zwanziger Jahre durchaus einer Hinwendung zum Opernschaffen der frühen Jahre gleichkommt. Im Oktober stellte er, zurück in einem nur noch als bedrohlich empfundenen Berlin, die Instrumentation fertig. Ende Dezember, als seine Zukunft unter nationalsozialistischer Herrschaft auch in materieller Hinsicht immer ungewisser geworden war, erlitt er den ersten von mehreren Schlaganfällen, die schließlich zu seinem Tod am 21. März 1934 führten. Die Uraufführung des *Vorspiels zu einer großen Oper*, das den unsäglichen Entstehungsumständen eine erstaunlich prachtvolle Partitur mit exotischem Flair abgerungen hat, fand erst 24 Jahre später, am 11. März 1958, unter der Leitung von Hans Rosbaud in Baden-Baden statt.

© Horst A. Scholz 2016

Die Königlich Schwedische Hofkapelle (Kungliga Hovkapellet) – das Orchester der Königlich Schwedischen Oper – ist das weltweit zweitälteste Orchester seiner Art. Bereits 1526, zu Beginn der Herrschaft von König Gustav Wasa, verzeichnen die Königlichen Haushaltsbücher die Anstellung von zwölf Musikern, darunter Bläser und ein Paukist, aber keine Streicher.

Als Gustav III. im Jahr 1773 die Königlich Schwedische Oper gründete, wurde die Hofkapelle zum ersten Berufsorchester Schwedens; es fungierte vorwiegend als Theaterorchester, nahm aber auch zeremonielle Aufgaben bei Hofe wahr. Seit 1782 residiert das Orchester, das derzeit aus 105 Musikern besteht, im Königlichen Opernhaus in Stockholm, in der Nähe des Königspalastes.

Auftritte führten das Orchester in jüngerer Zeit zum Savonlinna Opernfestival, an die Norwegische Nationaloper in Oslo sowie nach Wiesbaden und Den Haag. Viele bedeutende Dirigenten haben im Laufe der Jahre das Amt des Chefdirigenten innegehabt, u.a. Sixten Ehrling, Michael Gielen, Silvio Varviso, Siegfried Köhler, Leif Segerstam und Lawrence Renes.

Die Königlich Schwedische Hofkapelle ist auf Operneinspielungen wie Verdis *Don Carlos*, Wagners *Tristan und Isolde* und Korngolds *Die tote Stadt* zu hören, aber auch in Alfred Schnittkes Musik zum Ballett *Peer Gynt* [BIS-677/78].

Im Jahr 2012 trat **Lawrence Renes** das Amt des Musikalischen Leiters und Chefdirigenten der Königlich Schwedischen Oper an, wo er die schwedische Erstaufführung von George Benjamins *Written on Skin* sowie Produktionen wie *Madama Butterfly*, *Idomeneo*, *Le Sacre du Printemps*, *Tristan und Isolde*, *Die Walküre*, *Peter Grimes*, *Turandot* und *Salome* geleitet hat. Nach seinem Violinstudium am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam studierte Renes Dirigieren am Königlichen Konservatorium in Den Haag, wo er 1993 mit Auszeichnung abschloss. Seither ist er mit renommierten Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic und dem Minnesota Orchestra aufgetreten; darüber hinaus hat er mit dem New Zealand Symphony Orchestra, dem Melbourne Symphony Orchestra, dem Hong Kong Philharmonic Orchestra und dem Seoul Philharmonic Orchestra gearbeitet.

Als Operndirigent leitete Renes 2007 mit großem Erfolg die amerikanische Erstaufführung von Tan Duns *Tea* an der Santa Fe Opera, an die er für zwei weitere Produktionen zurückgekehrt ist: *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte*. Außerdem hat er an La Monnaie in Brüssel, an der Staatsoper Hamburg, De Nederlandse Opera, am Teatro Nacional São Carlos und Den Norske Opera so unterschiedliche Opern wie *Elektra*, *Das schlaue Füchslein*, *Eugen Onegin*, *The Rake's Progress*, *Carmen* und die Uraufführung von Nuño Corte-Reals *Banksters* dirigiert.

Apartir de la création de l'opéra *Der ferne Klang* à Francfort en 1912, Franz Schreker fut l'un des compositeurs les plus populaires de son époque. Ses opéras aux thèmes symbolistes et érotiques et leurs sonorités somptueuses remportèrent un peu partout un énorme succès et Schreker fut considéré pendant un certain temps comme l'un des représentants les plus importants de la «nouvelle musique» (pour reprendre l'expression de Paul Bekker). Même Schoenberg le tenait pour «l'un des premiers d'entre nous». L'ampleur de sa popularité n'aura d'égal que l'oubli total que subira la musique de Schreker à partir des années 1930. Comme pour tant d'autres compositeurs hors-normes de cette période, la persécution nazie contre sa personne (le père de Schreker était de descendance juive) et contre sa musique soi-disant «dégénérée» est en grande partie responsable de cette situation. La musique de Schreker fut ainsi retirée des programmes des salles allemandes durant la période nazie. En 1932, il dut abandonner le poste de directeur de la Musikhochschule de Berlin qu'il occupait depuis 1920 et dut renoncer l'année suivante à sa classe de maître à l'Académie prussienne des arts. Il mourut en 1934, deux jours avant son cinquante-sixième anniversaire.

Dans l'après-guerre, alors que l'on aurait pu remédier à son absence des salles de concerts, on eut également tendance à rejeter la musique de Schreker, cette fois-ci en raison de l'une de ses caractéristiques principales : sa sensualité débridée ou, pour reprendre l'explication ambiguë de Theodor Adorno : «il y a chez Schreker, quelque chose de sauvage qui a pris contrôle des notes... Schreker, un troubadour dans un monde sans troubadour, ne se joint pas à cette entreprise de renonciation aux instincts.» La redécouverte de sa musique dont les particularités s'exprimèrent le mieux dans ses opéras n'eut lieu que récemment et il put enfin, grâce à elle, recevoir le crédit qui lui était dû pour sa spectaculaire émergence entre post-romantisme et modernisme. Schreker était un homme de la scène et du drame qui savait non seulement disséquer les personnages et les émotions dans le contexte fin-de-

siècle, du symbolisme, de la psychanalyse, de l'art nouveau et de l'expressionisme mais également les transcender. Le fait que son opus 1, symboliquement important, fut une symphonie ne saurait être plus trompeur. Schreker décrivait son attitude face au drame musical comme suit : « l'opéra en tant qu'œuvre d'art est une chose étrange. Ni chair, ni poisson – non pas une pièce de théâtre, non pas une pièce de musique pure, mais quelque chose qui s'adresse avant tout à la vue et à l'ouïe. Des circonstances extérieures, un synopsis qui peut être une pantomime, le tout associé à la pompe et la splendeur colorée de la scène, des actes, de la danse, tout ceci combiné à une musique vive, à des sonorités surprenantes, excitantes et opulentes : il s'agit selon moi des éléments qui garantissent l'effet d'un opéra. » Avec son instinct théâtral affûté, il était conscient de l'impact dramatique d'une scène mais n'était en revanche absolument pas disposé à lui subordonner la musique. Il avait en effet tendance à développer la scène indépendamment de la musique (une raison pour laquelle il fut le plus souvent l'auteur de ses propres livrets) car, pour reprendre ses mots, « cela me rebuterait d'écrire un opéra où la musique n'aurait qu'une fonction de décor ou d'accessoire, ne disposerait plus de la moindre autonomie ; et mettre en musique un sujet dont l'idée principale n'engloberait pas toute la musique, que dis-je, ne serait pas la musique même, me rebuterait plus encore. »

Tout cela n'est pas sans rappeler les mots de Wagner au sujet des « actions de la musique rendues visibles » dans lesquelles texte et mise-en-scène doivent être compris. Bien entendu, la musique de Schreker, comme celle de tous les compositeurs de musique dramatique qui lui étaient contemporains, serait impensable sans Wagner. De plus, sa relation plutôt distante avec la musique « absolue » sans lien quelconque à un texte, trouve également un penchant chez Wagner. Mais cette distance provient d'abord de la suffisance académique parfois associée aux canons de la musique absolue plutôt que de la musique instrumentale considérée en elle-même. En effet, dans ce genre, Schreker, qui comme Hugo Wolf et Gustav Mahler

auparavant, avait reçu une éducation solide de l'ami de Brahms, Robert Fuchs, produira de grandes choses. Il recourrait à un important effectif orchestral, l'une de ses caractéristiques, de manière hautement subtile afin de parvenir aux nuances les plus délicates dans la description psychologique des personnages, d'encourager l'action scénique qui se déroule parfois à plusieurs niveaux en arrière-fond et sous la surface et d'évoquer des sommets émotionnels suggestifs, un aspect où il fut pratiquement sans égal. Après avoir écouté Schreker, la musique de plusieurs autres compositeurs pourra sembler figée. Une telle magie musicale, certes consciente des dangers de sa proximité avec le maniérisme, est particulièrement mise en avant dans ses œuvres purement instrumentales qui constituent de splendides exemples de dramaturgie musicale et témoigne d'un art stupéfiant de l'orchestration. Schreker lui-même prévoyait souvent un usage distinct au concert de ces pièces.

L'opéra *Der ferne Klang* [*Le son lointain*] composé entre 1903 et 1912 sur un livret dont Schreker était l'auteur et créé à Francfort en 1912, fut son premier ouvrage dramatique pouvant occuper une soirée complète. Son titre nostalgique a été décrit par son biographe Christopher Hailey comme étant une « métaphore de l'ensemble de son œuvre » qui réfère de manière presque autobiographique à la force propulsive derrière la créativité du compositeur, c'est-à-dire son imagination musicale visionnaire. « Et c'est ainsi que je composai *Der ferne Klang* dont l'idée fondamentale est le son qui se trouve en nous et qui est réveillé par l'amour ou la passion. Ce seul son est capable de nous inspirer vers la réalisation de grandes choses et d'évoquer clairement, bruyamment comme calmement, la nature, toute la vie en fait, dans sa profusion grouillante. »

Revenons à l'intrigue de l'opéra: le compositeur Fritz quitte son épouse Grete pour suivre un mystérieux « son lointain ». Désespérée, Grete contemple d'abord l'idée du suicide avant de la rejeter et de finalement décider de devenir une courtisane convoitée sur une île vénitienne. Dix ans plus tard, Fritz, qui la retrouve appa-

remment accidentellement, est choqué par sa nouvelle vie et la rejette. Cinq autres années s'écoulent et après l'échec de la première d'un opéra de Fritz, le couple se retrouve à nouveau : il se meurt et elle est réduite à la condition de fille de rue. Se faisant des reproches alors qu'il meurt dans les bras de Grete, Fritz réalise que le but véritable de sa quête vainqueur avait toujours été devant lui : il entend maintenant le son lointain plus clairement que jamais.

Le *Nachtstück* [*Pièce nocturne*] qui a été créé avant que l'opéra complet ne soit joué pour la première fois, date de la fin 1906, début 1907 et marque la fin d'une crise créatrice (Fuchs considérait que les deux premiers actes étaient un «truc démentiel») et le début de la dernière phase de son travail sur l'opéra. Il provient du troisième acte où, dans une forme quelque peu différente (en particulier dans la section centrale que Schreker qualifiait de «développement» et qui a été ici raccourcie) il sert d'interlude entre les scènes 1 et 2. On peut lire dans un texte introductif écrit par Schreker à l'occasion de la création de cette pièce : «Le *Nachtstück* tente de décrire les humeurs et les conflits d'une nuit sans sommeil. Une vie gâchée défile devant les yeux du héros, et seuls l'aube et le concert de chants d'oiseaux accompagnant la première heure d'un matin de printemps apportent repos et soulagement. La pièce baigne dans une atmosphère de nostalgie inquiète.» Débutant par le motif de «l'aspiration à la mort» de Fritz, l'entrelacement subtil de plusieurs motifs du souvenir et l'allusion musicale à un «son lointain» (un accord de neuvième fait d'une superposition de tierces et suggéré par le célesta et la harpe) créé un psychogramme. À des fins d'intelligibilité, Schreker a conservé la syntaxe de la forme sonate mais les harmonies complexes de sa musique qui vont bien au-delà de ces limites ainsi que le traitement individualisé des timbres confèrent au tout une sonorité très moderne. Schreker expliqua : «Quelles possibilités expressives, quelle incroyable atmosphère magique, un son, un accord peuvent contenir ! Le son pur, sans addition motivique, peut être, quand il est utilisé avec parcimonie, un moyen

expressif essentiel dans un drame musical, un artifice sans égal qui contribue au climat général.»

Si la première de *Der ferne Klang* remporta un succès retentissant, la réaction à l'opéra suivant, *Das Spielwerk und die Prinzessin* [*Le carillon et la princesse*], composé entre 1908 et 1912 fut en revanche tout autre : sa création simultanée à Francfort et à Vienne le 15 mars 1913 fut un échec complet. Le symbolisme obscur de l'intrigue moyenâgeuse, encore une fois de la plume du compositeur, y fut probablement pour quelque chose. Schreker décrivit son opéra en ces termes : « le conte d'une princesse et d'un carillon, une mécanique sonore étrange dont la simplicité bénie peut capter la musique des sphères dans laquelle la nostalgie suscite délire, extase et, finalement, destruction. » On retrouve encore une fois au cœur de l'action, un symbole sonore : un carillon, construit par le maître Florian pour rendre les gens heureux et les rendre meilleurs mais qui est saboté par son assistant pour ne produire que la discorde et le malheur avant de se taire. Le maître ne peut le réparer et est blâmé par le peuple. L'aura malveillante de la princesse nymphomane qui règne sur le pays et qui a entre autres provoqué le malheur sur la famille du maître, prend le contrôle de l'assistant qui est parvenu, étonnamment, à remettre le carillon en marche. Dans une orgie destructrice menée par la princesse, l'assistant met le feu au carillon et, avec lui, à tout le monde commu.

Cette apocalyptique première version fut révisée à un point tel que « quelque chose de presque complètement nouveau » (Schreker) en résulta. La nouvelle version, dorénavant en un seul acte et qui prévoyait une fin heureuse (la princesse répare ses torts et la destruction finale n'a plus lieu), était qualifiée de « mysterium » et portait un autre titre : ***Das Spielwerk*** [*Le carillon*]. Mais le vent ne tourna pas : bien que Schreker considérait *Das Spielwerk* comme son œuvre la plus artistiquement réussie et qu'en 1926, un connaisseur tel qu'Alfred Einstein soulignait dans son *Neues Musiklexikon* qu'elle contenait « la scène peut-être la plus saisissante et

la plus humaine écrite par Schreker», elle fut presque complètement oubliée après sa création à Munich le 30 octobre 1920 sous la direction de Bruno Walter. Les qualités mentionnées plus haut se retrouvent également dans la nouvelle ouverture de l'opéra qui, dans sa version originale, précédait le deuxième acte. «Lentement, mystérieusement», on perçoit un cheminement vers la stabilité qui, bien que sonnant parfois «comme une musique lointaine», est inévitablement entraîné dans un maelstrom schrekerien culminant avec les indications dans la partition réclamant, par exemple, «la plus grande passion». On ne s'étonnera pas que Schreker, presque dans une geste d'auto-défense, soutenait que «ce sont les exceptionnelles possibilités musicales du matériau qui m'ont attiré vers lui».

L'opéra suivant, *Die Gezeichneten* [Les stigmatisés], offrit mieux qu'une compensation à cet échec. Composé entre 1913 et 1915, il fut créé à Francfort en 1918 et retrouva immédiatement le chemin vers le succès de *Der ferne Klang*. Le livret, encore une fois écrit par Schreker et élaboré à partir de thèmes d'Oscar Wilde et de Frank Wedekind, se destinait initialement à Alexander von Zemlinsky mais Schreker le réclama bientôt pour son propre usage. Le nœud du récit, qui se déroule à Gênes au seizième siècle, est un triangle amoureux composé d'Alviano, un aristocrate riche mais difforme, la peintre au cœur usé Carlotta et le noble séducteur Tamare, une combinaison qui se terminera dans la mort et la folie. Lorsque Carlota, malgré ses sentiments vertueux pour Alviano se donne néanmoins au beau Tamare, Alviano n'a de cesse de vouloir le tuer. La mort de Carlota peu après, alors qu'elle prononce le nom de Tamare en expirant, mène Alviano à la folie.

Ce matériau inspira à Schreker l'une de ses partitions les plus colorées qui est concentrée de manière extrêmement suggestive dans l'ouverture. Adorno nota que «l'ouverture de l'opéra *Die Gezeichneten* constitue la quintessence de toute la production de Schreker.» Dans le scintillement irisé de l'introduction lente (célestes, harpes, piano et violons créent ce que la partition décrit en ces termes : «un bour-

donnement indistinct, flou, résonant, scintillant» ce qui n'est pas sans rappeler un «son lointain»), la musique présente les trois protagonistes tous très différents l'un de l'autre avant de les développer et de les insérer dans de grandes arches, des contrastes abrupts et des sonorités enivrantes qui anticipent la musique festive du troisième acte. Dans une version développée pour le concert portant le titre de *Prélude à un drame*, commandée dès 1913 par Felix Weingartner, qui en dirigea la création l'année suivante, Schreker transféra ces éléments vers la forme d'un premier mouvement de sonate en ajoutant un développement et une réexposition.

L'opéra le plus réussi de Schreker, *Der Schatzgräber* [*Le Chasseur de trésor*] composé entre 1915 et 1918 et créé en 1920 à Francfort, reprend une fois de plus l'idée du symbole sonore cette fois-ci sous la forme d'un luth enchanté qui a le pouvoir de trouver des trésors cachés. L'action, qui se déroule encore une fois au Moyen-Âge, présente des caractéristiques de contes de fées : Els, la fille de l'aubergiste, reçoit d'un troubadour érudit, Elis, les bijoux disparus de la reine. Ces bijoux, qui procurent la beauté éternelle à qui les possède, ont été trouvés grâce à son luth. Elis est d'abord accusé de meurtre suite à la disparition des bijoux alors qu'en fait, il n'est que l'instigateur, mais il parvient à échapper à la potence et tombe amoureux d'Els. Ils passent la nuit ensemble et elle se révèle à lui dans la beauté irrésistible des bijoux royaux. Par amour, Els renonce aux bijoux et Elis peut ainsi les retourner à la reine mais il regrette aussitôt son geste et tombe en disgrâce. Els, accusée de meurtre, devient la femme d'un fou qui la sauve de la mort. Une année plus tard, le fou convie Elis à une retraite dans une montagne où Els se meurt. Elis chante une dernière ballade et elle meurt dans ses bras.

L'*Intermède symphonique* du troisième acte, une évocation musicale de la nuit de passion, occupe le centre de gravité de l'opéra et rassemble en un véritable panorama universel tous les niveaux stylistiquement hétérogènes. La pièce s'élève somptueusement vers «l'expression la plus élevée» (tel qu'on peut le lire sur la partition)

et culmine dans une citation de l'opéra *Tristan und Isolde* de Wagner qui semble flotter harmoniquement comme suspendue, bien que sa signification fatidique ne soit pas complètement révélée (ce qui deviendra clair plus tard dans l'opéra).

Après *Der Schatzgräber*, Schreker se tourna vers la mythologie de l'Égypte et de la Grèce antiques et termina en 1919 un livret qui, avec le personnage du général et demi-dieu Memnon, traite de l'un de ses thèmes favoris : l'ambivalence entre les contraintes terrestres et les ambitions plus élevées (« né terrien, erre et traîne; divin, aspire à la lumière »). Il penchera bientôt cependant pour le récit d'*Irrelohe* qu'il trouvait plus captivant (l'opéra éponyme fut complété en 1922 et créé en 1924). Ce n'est qu'à l'été 1933 qu'il consacra à nouveau son attention au récit de Memnon qu'il n'avait pas complètement mis de côté. Après sa chute en disgrâce, alors qu'il se trouvait à Estoril, au Portugal, Schreker composa le *Prélude à un grand opéra* à partir d'esquisses de son projet autour de Memnon. Cette œuvre fut la dernière qu'il termina. Il écrivit à sa femme qui était restée à Berlin que cette ouverture de concert, qu'il prévoyait jouer en janvier 1934, était « une œuvre somptueuse de grande dimension dans laquelle tous les registres de l'orchestre sont sollicités » ce qui correspondait à un retour aux productions opératiques de ses années antérieures après des tentatives de se mesurer au modernisme plus objectif des années 1920. En octobre, une fois qu'il fut revenu à Berlin bien qu'il ressentait cet endroit comme extrêmement menaçant, il en termina l'orchestration. À la fin décembre, avec un avenir sous la domination nazie de plus en plus incertain, notamment au niveau matériel, il subit la première de plusieurs attaques cérébrales qui causèrent sa mort prématurée, le 21 mars 1934. La première exécution du *Prélude à un grand opéra* qui est une œuvre au parfum exotique extraordinairement belle malgré la situation précaire durant laquelle elle fut composée, n'eut lieu que le 11 mars 1958, vingt-quatre ans plus tard, sous la direction de Hans Rosbaud à Baden-Baden.

L'orchestre de l'Opéra royal de Suède, l'**Orchestre royal suédois** (Kungliga Hovkapellet) est le second plus ancien orchestre de ce genre au monde. Son existence est attestée dès 1526, au début du règne du roi Gustav Vasa, par une mention dans les comptes rendus royaux de l'emploi de douze musiciens incluant des vents et un timbalier mais pas de cordes.

En 1774, lorsque Gustav III fonda l'Opéra royal de Suède, l'orchestre devint le premier orchestre professionnel de Suède et bien que sa fonction principale fut dans la fosse, il avait également des obligations lors des cérémonies à la cour. Depuis 1782, l'orchestre est domicilié à l'Opéra royal situé près du Palais royal à Stockholm. En 2016, l'orchestre comptait cent-cinq musiciens.

Au cours des dernières années, l'orchestre s'est produit en tant qu'invité au Festival d'opéra de Savonlinna, à l'Opéra national de Norvège à Oslo, à Wiesbaden et à La Haye. Plusieurs chefs importants ont occupé le poste de chef principal au cours de son histoire incluant Sixten Ehrling, Michael Gielen, Silvio Varviso, Siegfried Köhler, Leif Segerstam et Lawrence Renes.

On peut entendre l'Orchestre royal suédois dans des enregistrements consacrés à des opéras dont *Don Carlos* de Verdi, *Tristan und Isolde* de Wagner et *Die tote Stadt* de Korngold ainsi qu'à la musique du ballet *Peer Gynt* d'Alfred Schnittke [BIS-677/78].

En 2012, **Lawrence Renes** fut nommé directeur artistique et chef principal de l'Opéra royal de Suède où il assura la création suédoise de *Written on Skin* de George Benjamin. Parmi les productions qu'il a dirigées, mentionnons *Madama Butterfly*, *Idomeneo*, *Le sacre du printemps*, *Tristan und Isolde*, *Die Walküre*, *Peter Grimes*, *Turandot* et *Salomé*. Il a étudié le violon au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam avant de poursuivre des études en direction au Conservatoire royal à La Haye où il obtint un diplôme avec mention en 1993. Sa carrière par la suite inclut des concerts en compagnie d'orchestres prestigieux tels les orchestres symphoniques de la BBC et de la radio bavaroise, l'Orchestre philharmonique de Radio-France, l'Orchestre de chambre Gustav Mahler, les orchestres philharmoniques d'Oslo et de Los Angeles ainsi que l'Orchestre du Minnesota. Il a également travaillé en Asie et en Océanie avec les orchestres symphoniques de Nouvelle-Zélande et de Melbourne ainsi qu'avec les orchestres philharmoniques de Hong Kong et de Séoul.

À l'opéra, Renes a assuré la création américaine de *Tea* de Tan Dun à l'opéra de Sante Fe en 2007 qui a remporté un grand succès critique et il a été depuis invité deux fois et a dirigé *Don Giovanni* et *La flûte enchantée*. Il a également dirigé des productions d'*Elektra* (Richard Strauss), *La petite renarde rusée* (Janáček), *Eugene Oneguine* (Tchaïkovski), *The Rake's Progress* (Stravinsky), *Carmen* et la création mondiale de *Banksters* de Nuño Corte-Real.

FROM THE SAME PERFORMERS



THE RING – AN ORCHESTRAL ADVENTURE [BIS-2052 SACD]

A 65-minute orchestral tone poem devised by Henk de Vlieger from Richard Wagner's *Ring des Nibelungen*, and played by an orchestra that has performed the music of Wagner countless times through some 150 seasons.

'The Royal Swedish forces respond with playing that conveys the sheer impact though also the delicacy and finesse of Wagner's writing in ample measure...' *International Record Review*

'Lawrence Renes allows the music full time to breathe and expand, and he extracts superb playing from his orchestra.' *MusicWeb-International.com*

"Wagner skulle ha gnuggat händerna om han hört musicerandet som Hovkapellet och Lawrence Renes erbjuder." *Opus*

«L'expérimenté Orchestre royal du Suède se révèle assez irréprochable... sous la baguette fluide et sobre de Lawrence Renes.» *concertonet.com*

'With such glorious music one cannot be unmoved – especially when it is conducted, played, and recorded so beautifully.' *American Record Guide*

'Spectacular audiophile sound... stunning performance...' *allmusic.com*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording:	June 2015 at Berwaldhallen, Stockholm, Sweden Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Equipment:	Sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production) BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing: Ingo Petry Mixing: Ingo Petry, Thore Brinkmann
Executive producer:	Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2016
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: Set design for Act II of <i>Der ferne Klang</i> by Alfred Roller (1864–1935) for the first production of the opera in Frankfurt 1912. By courtesy of Dr Christopher Hailey, director of the Franz Schreker Foundation (www.schreker.org)
Back cover photo of Lawrence Renes: © Mats Bäcker
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2212 © & ® 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2212