

Le répertoire d'opéras du XX^e siècle des scènes de langue allemande entre 1925 et 1930 : étude statistique

Marc-André Roberge

Number 5, 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1013940ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1013940ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roberge, M.-A. (1984). Le répertoire d'opéras du XX^e siècle des scènes de langue allemande entre 1925 et 1930 : étude statistique. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (5), 198–221.
<https://doi.org/10.7202/1013940ar>

LE RÉPERTOIRE D'OPÉRAS DU XX^e SIÈCLE DES SCÈNES DE LANGUE ALLEMANDE ENTRE 1925 ET 1930 : ÉTUDE STATISTIQUE

Marc-André Roberge

La présente étude est le résultat de diverses compilations réalisées à partir de deux sources principales. La première consiste en statistiques annuelles sur les représentations d'opéras du XX^e siècle données sur les scènes de langue allemande entre les saisons (i.e., d'août à juillet) 1925-1926 et 1929-1930. Ces différents relevés, tous l'œuvre du musicologue et bibliothécaire allemand Wilhelm Altmann (1862-1951), ont paru entre 1927 et 1931 dans les *Musikblätter des Anbruch*, périodique publié de 1919 à 1937 par Universal-Edition (Vienne), et qui constitue l'une des sources de documentation les plus fascinantes sur les tendances progressistes de la musique européenne de cette période d'intense bouillonnement culturel¹. Ces statistiques sont elles-mêmes basées sur le *Deutscher Bühnen-Spielplan*, publication mensuelle dans laquelle étaient répertoriées les représentations données dans les maisons d'opéras et théâtres membres du Deutscher Bühnenverein entre les saisons 1896-1897 et 1938-1939.

La seconde source consiste en un répertoire international de créations d'opéras de la Renaissance à nos jours, dû à Clemens M. Gruber, dont le seul volume publié jusqu'à maintenant est consacré aux œuvres de compositeurs allemands, autrichiens et suisses, créées entre 1900 et 1977, qu'elles l'aient été ou non dans le pays d'origine du compositeur. L'ouvrage est divisé en trois grandes sections dans lesquelles les œuvres sont ordonnées respectivement par compositeur (*Komponisten-*), par lieu (*Orts-*) et par titre (*Titelverzeichnis*)².

Le choix de la période 1925-1930 pour les fins de nos

observations tient d'abord à la disponibilité de statistiques partielles, puis au fait qu'elle se situe plus ou moins au centre de la période de l'histoire allemande connue sous le nom de République de Weimar (1919-1933) qui, dans le domaine de la musique comme dans celui des autres arts, a vu se produire nombre de changements fondamentaux. Ces cinq années constituent en quelque sorte le sommet artistique de l'époque, précédé de la remontée effectuée à partir de la fin de la première guerre mondiale, et suivi d'une décadence progressive préfigurant l'avènement du Troisième Reich. De plus, l'opéra est peut-être le meilleur baromètre de l'intensité de la vie musicale dans un lieu donné à cause des coûts qu'implique une production.

Dans un long et intéressant article sur l'opéra en Allemagne, publié en 1927 (soit au cœur de ce que nous appellerons maintenant la « période de référence ») et signé par les correspondants à Wiesbaden du *Courrier musical et théâtral*, Emmanuel et Jeanne B. Peyrebère, on retrouve certains éléments qui montrent quelle importance — et quel soutien financier — les Allemands accordaient à cette forme d'art. Les auteurs rapportent qu'il existait en Allemagne quatre-vingt-trois [recte quatre-vingt-huit en faisant le total des noms de villes citées] scènes et une vingtaine d'autres de langue allemande à l'étranger. Ces scènes allemandes se divisaient en cinq classes, selon le montant de subventions qui leur était alloué, celui-ci correspondant à la moitié des dépenses totales, le reste étant couvert par les billets. Ces cinq classes regroupaient cinq, dix, dix, vingt-cinq et trente-huit scènes situées dans des villes d'une population moyenne de 1 775 000, 540 000, 240 000, 160 000 et 60 000 habitants qui touchaient respectivement des subventions (en Reichsmarks) de plus de 3 millions, 2 à 3 millions, 1,5 millions, 750 000 et 500 000 (Peyrebère 1927 : 171)³.

Il ne s'agit ici évidemment que des scènes subventionnées. Un calcul effectué à partir du *Ortsverzeichnis* de Gruber montre que, sur les 252 villes où ont été créés des opéras de compositeurs de langue allemande entre 1900 et 1977, 147 (58,3%) d'entre elles étaient allemandes ; ce nombre passe à 188 (74,6%) si l'on ajoute les scènes autrichiennes et suisses. Il faudrait aussi compter toutes les villes qui n'ont pas présenté de créations de même que celles qui ne possédaient pas d'ensemble permanent mais qui recevaient des troupes itinérantes.

En plus du nombre d'endroits où étaient présentés des opéras et de l'importance des moyens financiers qui y étaient

consacrés, le nombre de créations constitue un reflet fidèle de l'intensité de la vie lyrique. Le tableau 1, réalisé en groupant par période de cinq ans les 1 741 créations répertoriées dans le *Ortsverzeichnis* de Gruber, est assez éloquent à ce sujet⁴.

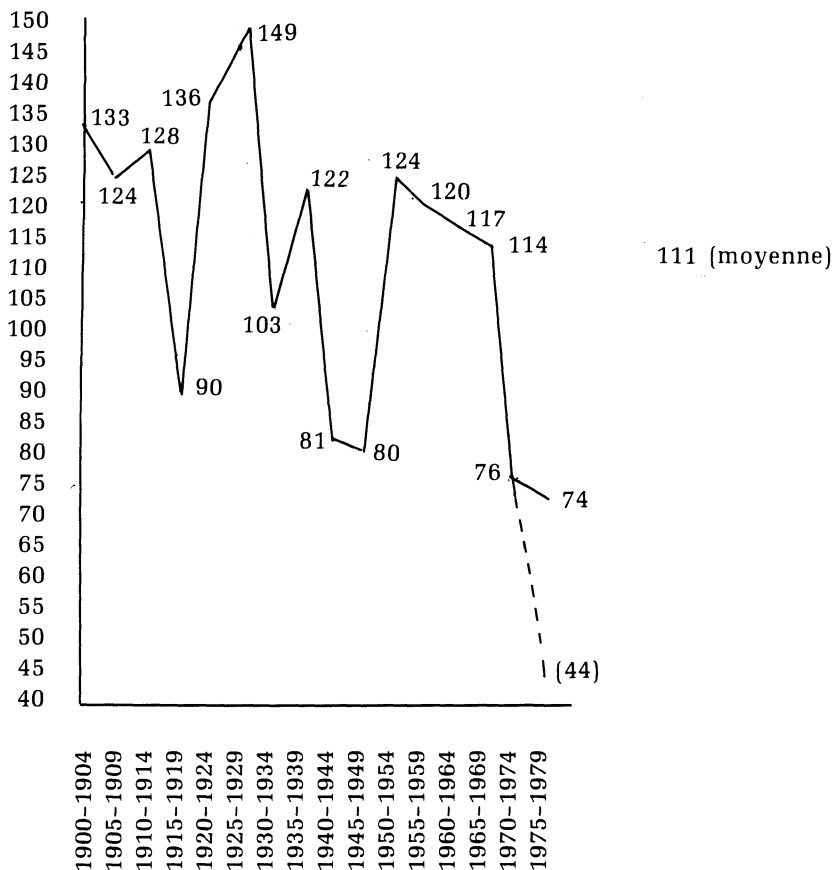


Tableau 1

Le graphique montre clairement les hauts et les bas qui ont caractérisé l'opéra allemand au XX^e siècle. On remarque que la première guerre, l'arrivée au pouvoir des nazis et la seconde guerre ont fait chuter le nombre de créations, mais aussi que celui-ci est en baisse constante depuis 1950-1954, période pendant laquelle le niveau était remonté jusqu'à celui qui prévalait en 1905-1909. On note en outre la nette reprise qui

s'est effectuée après la première guerre (augmentation de 51,1 %) de même que celle qui suit immédiatement et qui correspond aux années 1925-1929 — c'est précisément cette période unique dans l'histoire de la musique allemande qui fait l'objet de cette étude.

Si l'on tient compte, comme l'a fait Friedrich Herzfeld (1897-), utilisant lui aussi le *Deutscher Bühnen-Spielplan*, non seulement des créations mais plutôt de l'ensemble des œuvres présentées, on s'aperçoit que le nombre de représentations est passé de 8 147 à 12 479 entre les saisons 1901-1902 et 1929-1930 ; il a diminué à 11 512 la saison suivante (soit sensiblement le même que pendant la saison 1911-1912) pour descendre jusqu'à 8 153 en 1931-1932 (soit à peu près le même qu'en 1901-1902). Il semble que cette diminution du nombre de représentations d'opéras soit la conséquence de l'augmentation des représentations d'opérettes. L'auteur montre d'ailleurs que d'octobre 1930 à octobre 1931, les représentations d'opéras ont accusé une baisse de 11,2% tandis que celles d'opérettes, pour la même période, s'étaient accru de 11,8% (Herzfeld 1932 : 318-319). Dans le même ordre d'idées, il est intéressant de mentionner les chiffres que donne Hans Heinsheimer (1900-) qui, à l'époque, était le responsable des opéras chez Universal-Edition : pour les mois de décembre 1927, 1928 et 1930, cinquante scènes allemandes ont joué respectivement 202, 229 et 424 opérettes (Heinsheimer 1933 : 111)⁵. L'opérette apparaît donc comme le symbole d'une décadence intellectuelle qui s'abattait avec une rapidité de plus en plus grande sur l'Allemagne. Ce problème complexe de la transformation de tous les aspects de la vie musicale à l'aube du Troisième Reich est un champ de recherche passionnant encore presque totalement inexploré.

Alors qu'il s'était limité aux seuls opéras modernes dans ses statistiques déjà mentionnées, Altmann a pu, dans celles qu'il a compilées pour la saison 1930-1931, tenir compte aussi des œuvres antérieures au XX^e siècle (Altmann 1931c). On peut voir que quatre-vingt-sept compositeurs du XX^e siècle sur 140 (62,1%) ont été représentés par 146 œuvres sur 269 (54,3%) ; le contraste avec la situation qui prévaut dans les maisons d'opéras d'aujourd'hui est frappant.

Le relevé qu'a fait Adolf Raskin à partir du répertoire de dix scènes allemandes pour la saison 1929-1930 peut servir ici à montrer d'une façon plus détaillée quelle répartition entre genres d'opéras a pu s'effectuer pour 104 œuvres de cinquante-huit compositeurs présentées en 252 mises en scène différentes.

Genre	Œuvres (en %)	Mises en scène (en %)
Opéra classique (Mozart, Beethoven)	12	10
<i>Opera buffa</i> et <i>Spieloper</i> (Lortzing)	12	10
Opéra romantique (Verdi, Bizet)	19	24
Opéra vériste et drame musical (Wagner, Puccini, Strauss, d'Albert)	40	43
Style de transition et opéra moderne (Stravinsky, Weill, Křenek)	17	13
	100	100

Tableau 2

Comme le souligne l'auteur, les *Musikopern* (œuvres dans lesquelles la musique est plus importante que le texte) totalisent 60 % des œuvres et 57 % des mises en scène, la différence allant aux œuvres de Wagner et Puccini et de leurs successeurs. Les proportions, en ce qui concerne les œuvres les plus modernes, sont respectivement de l'ordre de 12 % et 7 % (Raskin 1930 : 301-302). On notera la correspondance entre le pourcentage donné pour les œuvres des deux dernières catégories (57 %) et celui mentionné plus haut à partir d'Altmann (54,3 %). Une différence est cependant normale étant donné que Wagner est inclus dans la compilation de Raskin avec des compositeurs du XX^e siècle.

* * * *

Les statistiques préparées par Altmann pour les cinq saisons de la période de référence se divisent chacune en deux sections. La première (e.g., « Die Überreste aus den Spielzeiten 1899/1900 bis 1925/26 ») consiste dans la liste, par ordre alphabétique de compositeur et de titre, des œuvres modernes jouées pendant la saison 1926-1927 (ce que nous appellerons désormais « œuvres du répertoire ») ; la seconde (e.g., « Die Uraufführungen deutscher und die Erstaufführungen ausserdeutscher Opern in der Spielzeit 1926/27 ») consiste en une liste similaire des œuvres allemandes créées sur les scènes de langue allemande et des œuvres étrangères qui y furent jouées pour la première fois pendant l'une ou l'autre des saisons (ce que nous appellerons désormais « nouveautés »). Les renseignements que voici sont

donnés à la suite du titre pour chacune des œuvres : lieu et date de la création ou de la première allemande, noms des scènes sur lesquelles elles ont été présentées, nombre de représentations pour chacune d'entre elles, et identification par un astérisque des *Einakter* (opéras en un acte) et œuvres courtes (*nicht abendfüllend*). Parmi diverses données dont le lecteur pourra prendre connaissance plus loin, on retrouve deux listes ordonnant les œuvres l'une par le nombre de scènes, l'autre par le nombre de représentations.

Une autre des nombreuses compilations d'Altmann donne la liste des opéras créés ou joués pour la première fois sur les scènes de langues allemande entre les saisons 1899-1900 et 1924-1925 (Altmann 1926 : 252-267) ; ils sont au nombre de 768⁶. De ces œuvres, seules 135, soit environ une sur six, ont été jouées pendant la période de référence⁷. On note cependant que le nombre d'œuvres faisant partie du répertoire de la période de référence s'accroît au fur et à mesure que l'on s'en approche ; cette proportion, calculée en regroupant les œuvres par périodes de cinq ans, passe progressivement de 8,6 % à 33,7 %. Cette « mortalité infantile » dont semblent être victimes la majorité des opéras n'est toutefois qu'un aspect du problème ; il ne s'agit ici que des œuvres qui ont réussi à être présentées en public au moins une fois⁸. Le nombre d'opéras terminés mais jamais joués est presque aussi imposant. Comme le montre un relevé fait à partir du *Komponistenverzeichnis* de Gruber, 1 344 compositeurs ont écrit 3 011 opéras ; parmi ceux-ci, 1 730 (57,5 %) ont été joués⁹, 1 215 (40,4 %) ne l'ont pas été, tandis que soixante-six (2,1 %) sont inachevés, ont été détruits par le compositeur, sont en cours ou ont été perdus. Ainsi se trouve vérifié par les chiffres ce qu'Altmann avait supposé, à savoir que le nombre des opéras du premier quart du XX^e siècle non joués et probablement jamais examinés sérieusement par une scène était probablement aussi élevé que celui des œuvres exécutées (Altmann 1926 : 251). Cet état de choses fournit un exemple des limites que peut atteindre la ténacité humaine. Le répertoire de Gruber contient de nombreux exemples de compositeurs qui n'ont jamais perdu courage. Erich Mirsch-Riccus (1884-1962) et Franz Fuchs der Ältere (l'Ancien) (1873-1955) sont sûrement ceux dont l'entêtement a été le plus grand : le premier n'a pu faire exécuter que cinq opéras sur vingt-six, le second un sur treize.

Le tableau 3 présente une synthèse des statistiques d'Altmann pour les cinq saisons de la période de référence.

Elle couvre en huit points les diverses données fournies dans les statistiques individuelles. Certaines ont dues être complétées, l'auteur n'ayant pas effectué les mêmes compilations pour toutes les saisons. On retrouvera à la droite du tableau les totaux pour l'ensemble de la période de même que les moyennes. Si l'on considère les choses d'une façon strictement statistique, une saison-type permettait à quatre-vingt-huit compositeurs, dont vingt-huit étaient non germaniques, de se faire entendre. Ils ont été représentés par quatre-vingt-dix-huit œuvres du répertoire de même que par quarante-trois nouveautés dont trente-quatre n'ont été jouées que sur une seule des vingt-huit scènes qui en faisaient figurer à leur programme. Enfin, le quart des œuvres du répertoire et la moitié des nouveautés de la saison précédente n'étaient pas repris. Ces chiffres laissent voir trois caractéristiques importantes de la vie lyrique allemande : (1) la nette prédominance des compositeurs de langue allemande ; (2) l'importance du nombre des nouveautés par rapport à celui des œuvres du répertoire (1 : 2,3) ; et (3) la situation précaire dans laquelle se trouvaient la plupart des nouveautés.

On peut facilement imaginer qu'il est donné à peu de compositeurs d'être représentés par plus de deux ou trois œuvres. Comme le montre le tableau 4, seuls Puccini, Strauss, Wolf-Ferrari et Siegfried Wagner ont vu au moins sept de leurs opéras à l'affiche. Dans le cas du dernier, seuls *An allem ist Hütchen schuld* et *Der Bärenhäuter*, par lequel il est le plus connu, ont eu ce que l'on peut appeler un certain succès. De plus, trois des six opéras de Křenek et de Milhaud sont respectivement des *Einakter* et des « opéras-minutes ». Les noms des compositeurs concernés sont donnés pour les six premières catégories ; ceux-ci apparaissent en italique lorsqu'ils ont été représentés uniquement par des nouveautés. La proportion des compositeurs d'une seule nouveauté est particulièrement forte, s'élevant à 74%.

	1925/1926	1926/1927	1927/1928	1928/1929	1929/1930	Total	Moyenne
Compositeurs	84	88	91	96	80	201	88
Compositeurs non allemands	23 (27,4 %)	31 (35,2 %)	32 (35,2 %)	30 (31,3 %)	26 (32,5 %)	70 (34,8 %)	28 (31,8 %)
Œuvres du répertoire (œuvres courtes)	85 (17) (20,0 %)	90 (19) (21,1 %)	93 (25) (26,9 %)	119 (44) (37,0 %)	101 (22) (21,8 %)	135 (31) (23,0 %)	98 (25) (25,5 %)
Œuvres du répertoire de la saison précédente disparues	—	22/85 (25,9 %)	34/90 (37,8 %)	12/93 (12,9 %)	31/119 (26,1 %)	99/387 (25,9 %)	25/97 (25,8 %)
Nouveautés (œuvres courtes)	41 (12) (29,3 %)	43 (13) (30,2 %)	60 (32) (53,3 %)	43 (14) (32,6 %)	30 (15) (50,0 %)	217 (86) (39,6 %)	43 (17) (39,5 %)
Nouveautés jouées sur une seule scène	33 (80,5 %)	32 (74,4 %)	48 (80,0 %)	32 (74,4 %)	23 (76,7 %)	168 (77,4 %)	34 (79,1 %)
Nouveautés de la saison précédente disparues	33/45 (73,3 %)	27/41 (65,9 %)	26/43 (60,5 %)	20/60 (33,3 %)	14/43 (32,6 %)	120/232 (51,7 %)	24/46 (52,2 %)
Scènes ayant présenté des nouveautés	32	28	31	31	18	67	28

Tableau 3

Opéras	Compos- siteurs	%	Nou- veautés	Noms
10	1	0,5		Puccini
9	1	0,5		Strauss
8	1	0,5		Wolf-Ferrari
7	1	0,5		Wagner (Siegfried)
6	4	2,0	2	d'Albert, Křenek, Milhaud, Schreker
4	12	6,0	3	Bittner, Busoni, Janáček, Korngold, Malipiero, Pfitzner, Stravinsky, Wagner- Régény, Weill, Weissmann, Wellesz, Zemlinsky
3	15	7,4	6	
2	35	17,4	16	
1	<u>131</u>	<u>65,2</u>	<u>97</u>	
	201	100,0	124	
			(61,7%)	

Tableau 4

Il s'agira maintenant de classer les soixante-sept scènes qui ont proposé des nouveautés en fonction de leur nombre, ce que fait le tableau 5. Les noms des villes sont donnés en ordre alphabétique pour les cinq premières catégories. On remarque évidemment en tête de liste les villes de Dresde, où ont eu lieu les créations de neuf des quinze opéras de Strauss, et Leipzig. Berlin, dont l'absence s'explique du fait que ses dix nouveautés sont réparties entre trois scènes (Staatsoper am Platz der Republik [Kroll-Oper], Staatsoper Unter den Linden, Städtische Oper), vient en fait au troisième rang. Quant à Wiesbaden, il importe de savoir que six des huit œuvres qu'elle a présentées sont les *Einakter* et les « opéras-minutes » mentionnés plus haut, ce qui la place dans la catégorie des scènes qui en ont créé quatre.

Créations	Scènes	%	Villes
13	1	1,5	Dresde
12	1	1,5	Leipzig
8	1	1,5	Wiesbaden
7	2	3,0	Francfort-sur-le-Main, Gera
6	6	8,9	Brunswick, Duisbourg, Hambourg, Prague, Vienne (Volksoper), Weimar
5	6	8,9	
4	6	8,9	
3	11	16,5	
2	14	20,9	
1	19	28,4	
	67	100,0	

Tableau 5

Le tableau 6 montre combien de scènes ont présenté une ou plusieurs nouveautés pendant un nombre x de saisons sur cinq. On sera surpris de voir que des scènes comme Breslau (Wrocław) et Weimar aient pu faire preuve d'une régularité plus grande que Dresde, Leipzig ou Berlin, par exemple.

Saisons	Scènes	%	Villes
5	2	3,0	Breslau, Weimar
4	8	11,9	Berlin (Staatsoper am Platz der Republik [Kroll-Oper]), Dortmund, Dresde, Francfort- sur-le-Main, Gera, Leipzig, Prague, Schwerin
3	11	16,4	
2	20	29,9	
1	26	38,8	
	67	100,0	

Tableau 6

On aura une meilleure idée de la véritable part qu'ont prise à la création d'opéras les scènes allemandes au cours du siècle en examinant le tableau 7 qui présente les données fournies

dans le *Ortsverzeichnis* de Gruber de la même façon que le tableau 5. Les noms de villes sont donnés par ordre d'importance pour les trois premières catégories. Le minimum de vingt-cinq créations qui ont eu lieu dans ces villes montre comment le dynamisme de la vie musicale allemande est la conséquence de la décentralisation issue de la situation politique du pays.

Créations	Scènes	%	Villes
plus de 100	2	0,8	Berlin, Vienne
50-99	4	1,6	Dresde, Hambourg, Munich, Leipzig
25-49	10	3,9	Cologne, Stuttgart, Francfort-sur-le-Main, Nuremberg, Karlsruhe, Zürich, Kassel, Mannheim, Bâle, Graz
15-24	14	5,6	
10-14	16	6,3	
5-9	34	13,5	
moins de 5	172	68,3	
	<u>252</u>	<u>100,0</u>	

Tableau 7

Il convient maintenant de passer à l'examen de la popularité relative des œuvres offertes au public pendant l'ensemble de la période de référence, ce que permet le tableau 8. Celui-ci consiste en une liste des quarante œuvres du répertoire et des vingt-trois nouveautés jouées sur au moins dix scènes, ce qui correspond, si l'on se reporte aux chiffres donnés au tableau 3, à 29,6% et 10,6% du nombre total. On trouvera pour chacune d'elles le titre, précédé d'un astérisque s'il s'agit d'un *Einakter* ou d'un opéra court, et suivi entre parenthèses du nom du compositeur, ainsi que le nombre total de scènes et de représentations¹⁰. La colonne située à l'extrême-gauche comprend deux numéros d'ordre séparés par un trait oblique, établis en fonction du nombre de scènes et de celui des représentations. L'ordre des titres est déterminé par le nombre de scènes puisque celui-ci permet de voir en combien d'endroits on a accepté d'engager les ressources humaines et financières nécessaires à une production d'opéra¹¹. Enfin, le nombre de saisons pendant lesquelles les œuvres ont été présentées, élément important dans l'établissement de la popularité, est donné entre parenthèses avant le titre dans le cas des nouveautés¹².

Tableau 8

Numéro d'ordre	Œuvres du répertoire (compositeur)	Scènes	Représentations	Saisons	Nouveautés (compositeur)
1/2	<i>Tiefland</i> (d'Albert)	269	1220		
2/1	<i>Madama Butterfly</i> (Puccini)	265	1246		
3/4	<i>Tosca</i> (Puccini)	237	1113		
4/3	<i>La Bohème</i> (Puccini)	201	1144		
5/5	<i>Der Rosenkavalier</i> (Strauss)	180	957		
6/9	<i>Salome</i> (Strauss)	97	452		
7/10	<i>Die toten Augen</i> (d'Albert)	88	421		
8/6		82	600	(2)	Švanda Dudák (Weinberger)
9/11	<i>Její pastorkyňa</i> (Janáček)	78	361		
10/15	<i>Ariadne auf Naxos</i> (vers. 1916) (Strauss)	77	257		
11/7		73	570	(5)	Turandot (Puccini)
12/12	<i>Mona Lisa</i> (Schillings)	71	348		
13/13	<i>Königskinder</i> (Humperdinck)	65	329		
14/19	<i>Elektra</i> (Strauss)	64	207		
15/14	* <i>Gianni Schicchi</i> (Puccini)	62	297		
16/8		60	489	(4)	Jonny spielt auf (Křenek)
17/17	<i>Intermezzo</i> (Strauss)	56	223		
18/20	<i>Palestrina</i> (Pfitzner)	41	175		
19/24	<i>Der arme Heinrich</i> (Pfitzner)	41	126		
20/16		40	238	(2)	<i>Sly, ovvero La leggenda del dormiente risvegliato</i> (Wolf-Ferrari)
21/21		37	173	(4)	<i>Cardillac</i> (Hindemith)
22/26		37	117	(3)	* <i>Der Zar lässt sich photographieren</i> (Weill)

23/18		31	212	(3)	<i>Die ägyptische Helena</i> (Strauss)
24/27		29	117	(3)	* <i>Schwergewicht, oder Die Ehre der Nation</i> (Křenek)
25/22	<i>Das Christ-Elflein</i> (Pfitzner)	28	146		
26/29	* <i>Il segreto di Susanna</i> (Wolf-Ferrari)	28	104		
27/25	<i>Manon Lescaut</i> (Puccini)	25	118		
28/46		24	56	(2)	* <i>Hin und zurück</i> (Hindemith)
29/31		23	86	(3)	* <i>Das geheime Königreich</i> (Křenek)
30/23		22	134	(3)	<i>Machinist Hopkins</i> (Brand)
31/32	<i>Des Kaisers Dichter</i> (Franckenstein)	22	83		
32/36	<i>Die Frau ohne Schatten</i> (Strauss)	21	71		
33/45	* <i>Das höllisch Gold</i> (Bittner)	21	58		
34/33	<i>Die Schneider von Schönau</i> (Brandt-Buys)	19	83		
35/34		18	77	(3)	* <i>Der Diktator</i> (Křenek)
36/35	* <i>Versiegelt</i> (Blech)	18	72		
37/42		18	61	(3)	* <i>Die Prinzessin auf der Erbse</i> (Toch)
38/38	<i>Die tote Stadt</i> (Korngold)	17	65		
39/40	<i>Der Kuhreigen</i> (Kienzl)	16	64		
40/41	<i>Le donne curiose</i> (Wolf-Ferrari)	16	63		
41/59	* <i>L'Histoire du soldat</i> (Stravinsky)	15	39		
42/30		14	95	(3)	<i>Das Wunder der Heliane</i> (Korngold)

43/43	<i>I quattro rustechi</i> (Wolf-Ferrari)	14	60		
44/44		14	58	(3)	<i>Armer Columbus</i> (Dressel)
45/48	<i>Don Gil von den grünen Hosen</i> (Braunfels)	14	51		
46/62	<i>Arlecchino, oder Die Fenster</i> (Busoni)	14	33		
47/39		13	65	(2)	<i>Neues vom Tage</i> (Hindemith)
48/47	<i>La fanciulla del West</i> (Puccini)	13	54		
49/28		12	107	(3)	<i>Der Mazurka-Oberst</i> (Lortzing-Spangenberg)
50/50		12	47	(3)	<i>Herrn Dürers Bild</i> (Mraczec)
51/52		12	45	(2)	<i>Der Golem</i> (d'Albert)
52/56	<i>Der Schatzgräber</i> (Schreker)	12	41		
53/53		11	45	(3)	<i>Œdipus Rex</i> (Stravinsky)
54/54		11	44	(3)	<i>Hanneles Himmelfahrt</i> (Graener)
55/60	<i>Die ersten Menschen</i> (Stephan)	11	39		
56/61		11	35	(5)	<i>*Der Protagonist</i> (Weill)
57/37		10	67	(4)	<i>Wozzeck</i> (Berg)
58/49	<i>Louise</i> (Charpentier)	10	50		
59/51	<i>Sorochinskaya yarmarka</i> (Musorgsky-Tcherepnin)	10	47		
60/55	<i>Der ferne Klang</i> (Schreker)	10	44		
61/57	<i>Die Gezeichneten</i> (Schreker)	10	41		
62/58	<i>Die Rose vom Liebesgarten</i> (Pfitzner)	10	40		
63/63	<i>An allem ist Hütchen schuld</i> (Siegfried Wagner)	10	34		

La partie gauche du tableau 8 confirme d'une part Puccini et Strauss comme piliers du répertoire mais permet de mesurer d'autre part l'importance accordée à l'époque à deux des vingt opéras du pianiste-compositeur Eugen d'Albert, *Tiefland* et *Die toten Augen*. Le premier d'entre eux, qui, du moins pendant la période de référence, s'est toujours disputé le premier rang avec *Madama Butterfly*, a été décrit comme « l'opéra sauveur de toutes les difficultés subites qui surgissent dans un programme hebdomadaire » (Peyrebère 1927 : 239)¹³. *Tiefland* est l'un des quelques opéras qui constituent la contrepartie allemande du vérisme. Le succès obtenu par l'œuvre peut probablement s'expliquer du fait qu'elle forme une sorte de synthèse entre les styles allemand et italien, voie d'ailleurs empruntée par Max von Schillings dans *Mona Lisa*, Hermann von Waltershausen dans *Oberst Chabert* et Erich Wolfgang Korngold dans *Violanta*, œuvre remarquable même lorsqu'on ignore que le compositeur n'était âgé que de dix-sept ans au moment où il l'a écrite¹⁴. On notera aussi qu'un autre exemple célèbre d'opéra vériste, *Její pastorkyňa* (plus connu sous le titre de *Jenůfa*, le nom de son héroïne), de Leoš Janáček, figure au nombre des œuvres les plus appréciées ; sa véritable carrière, cependant, n'a pu débiter qu'après la première à Prague en 1916, soit douze ans après sa création à Brno. En terminant cette discussion du groupe d'œuvres situées au-dessus de la moyenne (46/221) et délimité par *Intermezzo* de Strauss, il convient de signaler la présence du chef-d'œuvre de Humperdinck, *Königskinder*, que nous considérons comme l'un des opéras allemands les plus réussis entre *Parsifal* et *Der Rosenkavalier*.

Le reste de la liste permet de voir la place occupée par Hans Pfitzner dans le répertoire et surtout l'importance de sa légende musicale *Palestrina*, l'un des trois maillons de la chaîne de *Künstlerdramen* dont les autres sont *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni et *Mathis der Maler* de Paul Hindemith ; bien que cette œuvre ait aujourd'hui perdu la popularité qu'elle avait à l'époque et qu'elle n'ait jamais réussi à passer les frontières des pays germaniques, sauf par le biais du disque, elle est occasionnellement produite de nos jours, ce dans un état d'esprit voisin de celui qui préside à une représentation de *Parsifal*.

Plutôt que de passer en revue les autres titres, il s'agira d'attirer l'attention sur deux compositeurs importants qui font depuis un certain nombre d'années l'objet d'une renaissance. Le premier de ces compositeurs est Busoni, dont seul *Arlecchino*

a réussi à trouver une place dans la liste ; on doit cependant déplorer l'absence de *Doktor Faust* (9/38), déjà mentionné, sans aucun doute l'un des opéras les plus fascinants du XX^e siècle et qui a exercé une influence certaine, notamment sur Kurt Weill¹⁵, mais qui semble encore malheureusement hors de portée des auditeurs moyens¹⁶. Quant à Schreker, le second de ces compositeurs, dont trois des six opéras joués pendant la période de référence apparaissent au tableau 8, bien que dans les derniers rangs, rappelons qu'il avait atteint le sommet de sa popularité avant 1925 — il était à ce moment l'un des compositeurs d'opéras de langue allemande les plus joués en Europe — pour voir ensuite son étoile pâlir puis être totalement oublié après sa mort en 1934 jusqu'au centenaire de sa naissance en 1978, au moment où l'on a commencé à réévaluer sa contribution à la musique de son époque¹⁷. Cet état de choses n'est sûrement pas étranger à l'intérêt marqué pour le *Jugendstil* qui, ces récentes années, s'est traduit par une véritable explosion de littérature et de sources iconographiques sur les nombreuses manifestations de ce courant artistique. Un autre compositeur déjà mentionné, Zemlinsky, en qui l'on commence à voir plus que le beau-frère et le professeur de Schönberg, profite lui aussi de ce phénomène.

Contrairement à la stabilité relative des œuvres du répertoire, certaines nouveautés ont en commun une montée fulgurante immédiatement suivie d'une chute d'autant plus brutale que le sommet a été élevé¹⁸. C'est le cas de *Švanda Dudák* (plus connu hors de Tchécoslovaquie sous le titre de *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*) de Jaromír Weinberger, pendant moderne de *Prodaná Nevěsta* de Smetana, qui a atteint le premier rang des nouveautés en deux saisons seulement. On comprendra mieux le phénomène d'ascension et de chute en lisant les chiffres pour chacune des saisons ainsi que pour 1930-1931 : 16/100, 66/490, 18/125. *Jonny spielt auf* d'Ernst Křenek, qu'Elaine Padmore a décrit comme étant « le meilleur exemple d'un genre qui élevait d'une façon unique la table à déjeuner et la chambre à coucher d'hôtel au rang des décors d'opéras favoris » (Padmore 1968-69 : 44)¹⁹, a connu un sort encore plus cruel : 3/26, 45/421, 8/24, 4/18, 2/4. Quant à *Machinist Hopkins* de Max Brand et à *Der Zar lässt sich fotografieren* de Weill, ces deux autres *Zeitopern* qui, elles aussi, font appel au jazz, leur histoire se lit comme suit : 2/14, 20/120, 0/0, et 10/39, 26/75, 1/3, 4/11²⁰. En ce qui concerne les autres nouveautés, la plupart, à l'exception de *Turandot* et de *Wozzeck*, sont complètement oubliées ou

font occasionnellement une brève réapparition pour aussitôt retourner dans l'ombre.

Les chiffres fournis au tableau 8, pris isolément, sont évidemment de nature à impressionner. C'est pourquoi il convient de les replacer dans le contexte de l'ensemble des œuvres jouées. Si l'on compare le rang (par ordre de scènes) obtenu par les dix-sept œuvres situées au-dessus de la moyenne avec celles qu'elles ont eu pendant la saison 1930-1931 (Altmann 1931c : 965), on peut voir que chacune a perdu en moyenne quarante-six places. Seuls les quatre premiers titres en perdent moins de quinze. La popularité des œuvres modernes est donc très relative par rapport aux œuvres anciennes qui forment le pain quotidien de toute scène²¹.

Les tableaux 9 et 10 indiquent maintenant, l'un pour les œuvres du répertoire, l'autre pour les nouveautés, dans quelles proportions (par tranches de 5, 10, 15, 25, 50 et 100) elles se sont réparties, tant en ce qui concerne le nombre de scènes que celui des représentations. Les dernières lignes — et en particulier la dernière — de chaque colonne sont très révélatrices du sort cruel qui guette la majorité des œuvres si elles ne sont pas signées Strauss ou Puccini. Notons en terminant que trente-six œuvres du répertoire sur 135 (26,7%) et 168 nouveautés sur 217 (77,4%) ont été jouées sur une seule scène; de plus, 120 nouveautés (51,7%) ont disparu après une unique saison. Il est fort possible que ce taux de « mortalité infantile » soit dans bien des cas une conséquence de la pauvreté de la musique ou des exigences trop grandes de la mise en scène. Bien que plus d'une production ait pu être le résultat d'un patriotisme local, il reste, comme l'a souligné Altmann, qu'une œuvre risque toujours de ne pas être répétée la saison suivante si elle est présentée vers la fin d'une saison et que le chef d'orchestre ou le titulaire d'un rôle important change de compagnie (Altmann 1926 : 248). C'est ainsi qu'une œuvre peut-être digne d'être entendue plus de quelques fois est toujours susceptible de disparaître prématurément.

Scènes			Représentations		
N	Opéras	%	N	Opéras	%
100 et plus	5	3,7	500 et plus	5	3,7
50-99	9	6,7	300-499	5	3,7
25-49	5	3,7	200-299	4	3,0
20-24	3	2,2	100-199	5	3,7
15-19	6	4,4	50-99	12	8,9
10-14	12	8,9	40-49	7	5,2
5-9	22	16,3	30-39	8	5,9
moins de 5	73	54,1	20-29	9	6,7
	<u>135</u>	<u>100,0</u>	10-19	25	18,5
			moins de 10	55	40,7
				<u>135</u>	<u>100,0</u>

Tableau 9

Scènes			Représentations		
N	Opéras	%	N	Opéras	%
50 et plus	3	1,4	100 et plus	10	4,6
25-49	5	2,3	50-99	9	4,2
10-24	15	6,9	25-49	11	5,1
5-9	12	5,6	10-24	35	16,1
moins de 5	182	83,8	moins de 10	152	70,0
	<u>217</u>	<u>100,0</u>		<u>217</u>	<u>100,0</u>

Tableau 10

* * * *

Les pages précédentes auront sûrement prouvé au lecteur quel sommet l'activité dans le domaine de l'opéra a pu atteindre en Allemagne et en Autriche pendant cette période de cinq ans. Il aura en outre vu comme cette activité n'était pas limitée à la représentation d'œuvres tirées d'un répertoire fixe mais faisait une large place à la création d'œuvres nouvelles, témoignant ainsi d'une grande audace, fort probablement unique,

de la part de tous les gens impliqués dans la production d'opéras. Si les auditeurs de l'époque semblent avoir manifesté une assez grande réceptivité pour les œuvres modernes, il est difficile d'en dire autant du public actuel. Cet état de choses est sans doute dû entre autres à une lacune dans sa formation musicale. En effet, il a eu à faire le saut entre le répertoire romantique et les œuvres nouvelles sans avoir auparavant franchi l'étape importante dans l'évolution de la musique qu'est le premier quart du XX^e siècle. Plutôt que de se limiter aux quelques œuvres connues, il serait souhaitable que les maisons d'opéras et les compagnies de disques puissent d'une façon plus libérale qu'elles ne l'ont fait jusqu'à maintenant dans ce répertoire, ce qui contribuerait à réduire l'écart entre les compositeurs et leur public²². La possibilité d'entendre ces œuvres de façon idéale conduirait peut-être aussi à une révision de maints jugements posés par des historiens qui, dans de nombreux cas, doivent se prononcer sur des œuvres aussi longues et complexes que des opéras après un examen de la partition et la lecture au piano de quelques extraits.

NOTES

1. Wilhelm Altmann a occupé le poste de directeur de la section musique de la Preussische Staatsbibliothek (Berlin) de 1915 à 1927. Il est l'auteur de quelques monographies et éditions de lettres de compositeurs de même que de nombreux catalogues d'œuvres pour divers instruments ou groupes d'instruments. Outre les relevés qui ont servi directement à la préparation de cet article, Altmann a publié d'autres compilations portant non seulement sur les œuvres modernes mais aussi sur les œuvres antérieures au XX^e siècle ; on trouvera dans la liste des références les notices de celles qu'il nous a été possible de retracer.

2. Le lecteur pourra trouver d'autres statistiques, celles-là consacrées à l'ensemble des opéras donnés sur vingt-trois scènes importantes, in Martin (1979 : 575-627). Les scènes allemandes représentées sont Berlin (Staatsoper), Dresde et Hambourg.

3. Les chiffres de population ont été établis à partir du tableau « Die 501 Gemeinden mit einer Wohnbevölkerung von 10 000 und mehr Einwohnern am 16. Juni 1925 nach dem Gebietsstand vom 31. Dezember 1929 », in Allemagne, Statistisches Reichsamt, éd. 1930 : 10-12. Le Reichsmark valant à l'époque 0,24 \$ (canadien ou américain), le montant total de subvention, tel qu'on peut le déduire à partir des chiffres donnés plus haut (93 350 000 RM) équivaudrait à 22 404 000 \$. Cette générosité allemande envers l'opéra n'est pas seulement une chose du passé si l'on tient compte du fait que Berlin-Ouest et Munich accordent annuellement à leurs maisons d'opéras environ cinquante, Hambourg quarante-cinq, Stuttgart et Düsseldorf environ trente ou quarante, et Francfort vingt-huit millions de marks (Moor 1979 : MA-38).

4. Le nombre de créations (soixante-quatorze) pour la période 1975-1979 a été obtenu en utilisant pour 1978 et 1979 la moyenne (quinze) des années 1975-1977 afin de corriger l'anomalie graphique qui se serait produite s'il avait fallu retenir le nombre exact pour ces trois années (quarante-quatre), ce que montre le trait pointillé.

5. Pour des statistiques sur l'opérette, voir Költzsch (1931).

6. Ce chiffre comprend un certain nombre d'additions rendues nécessaires par leur présence dans les statistiques pour la période de référence.

7. Ce chiffre comprend *Der arme Heinrich* (1895) de Hans Pfitzner, inclus, bien qu'il date d'avant notre siècle, à cause de l'importance du compositeur (Altmann 1927a : 108).

8. On lira à cet effet l'intéressante description faite par Altmann des nombreuses embûches que devait rencontrer un compositeur entre le moment de la conception de son opéra et celui de sa création (Altmann 1926 : 248-251).

9. La différence avec le nombre répertorié dans le *Ortsverzeichnis* s'explique du fait que onze œuvres ont été créées en deux endroits simultanément.

10. Les statistiques d'Altmann pour la saison 1925-1926 ne donnent pas le nombre de représentations pour les œuvres du répertoire. Il a donc été nécessaire de reconstituer un chiffre plausible à l'aide d'une règle de trois pour les quatre-vingt-cinq opéras joués pendant cette saison.

11. Lorsqu'on ordonne les œuvres par nombre de représentations, on voit que douze œuvres sur soixante-trois (19,1%) conservent le même rang, vingt-quatre (38,1%) avancent et vingt-sept (42,8%) reculent en moyenne de six crans. Signalons que les nouveautés avancent ou reculent dans une proportion plus grande que les œuvres du répertoire.

12. Toutes les œuvres du répertoire mentionnées au tableau 8 ont tenu l'affiche pendant les cinq saisons sauf celles portant les numéros d'ordre 33, 39, 40, 45, 46, 55, 59 et 60 de même que 58 et 63 qui ont été jouées respectivement pendant quatre et trois saisons. Pour des résumés de la plupart des œuvres, voir Melitz (1928).

13. *Tiefland* a été donné 647 fois pendant la saison 1908-1909 ; à titre de comparaison, le nombre maximum qu'il a atteint pendant la période de référence est 296 en 1927-1928. Il semble qu'il s'agisse là d'un record absolu (Altmann 1929b : 353).

14. Ces deux dernières œuvres tombent légèrement en deçà des critères d'inclusion dans le tableau 8 avec des cotes de 8/28 et 8/15. Il est par ailleurs intéressant de signaler l'attrait que les drames passionnels se déroulant dans le cadre de la Renaissance italienne ont exercé sur les compositeurs ; citons, outre *Mona Lisa* et *Violanta*, *Die Gezeichneten* de Franz Schreker et *Eine florentinische Tragödie* d'Alexander Zemlinsky.

15. Voir à ce sujet les textes de Weill intitulés « Busoni and Modern Music » et « Busoni's *Faust* and the Renewal of Operatic Reform » in Kowalke (1979 : 461-467 ; 468-472).

16. Voir à ce sujet Grout (1965 : 514).

17. Voir à ce sujet notre article intitulé « Franz Schreker (1878-1934) : de la gloire à la renaissance en passant par l'oubli » (Roberge 1983).

18. On remarquera que *Die Dreigroschenoper* de Weill ne figure pas dans les statistiques d'Altmann. Il semble cependant que cette œuvre ait été jouée 4 200 fois pendant la première année de son existence (Kowalke 1979 : 67) de même que traduite en dix-huit langues et jouée plus de dix mille fois pendant ses cinq premières années (ibid. : 65). En outre, la présence de Lortzing au milieu de compositeurs du XX^e siècle s'explique du fait que *Der Mazurka-Oberst* consiste en un arrangement (*Neubearbeitung*) de son *Casanova* avec addition d'un morceau tiré de *Caramo, oder Das Fischerstechen* (Altmann 1927a : 110).

19. « (...) the most distinguished product of a genre which elevated the breakfast table and the hotel bedroom to unprecedented favour among operatic settings. »

20. Le terme *Zeitoper*, qui semble avoir été utilisé pour la première en relation avec *Royal Palace* (1927) de Weill (Kowalke 1979 : 484n1), désigne des opéras basés sur des sujets intimement liés à l'époque à laquelle ils furent créés.

21. Les neuf opéras antérieurs au XX^e siècle joués sur cinquante scènes et plus pendant la saison 1930-1931 sont : *Die Entführung aus dem Serail*, *Carmen*, *Il trovatore*, *Cavalleria rusticana*, *Il barbiere di Siviglia*, *Pagliacci*, *Der Waffenschmied*, *Der Freischütz*, *Les Contes d'Hoffmann*.

22. Des enregistrements partiels ou complets existent (ou ont existé) pour vingt-quatre des quarante œuvres du répertoire (60,0%) et pour huit des vingt-trois nouveautés (34,8%).

RÉFÉRENCES

ALLEMAGNE, STATISTISCHES REICHSAMT, éd.

1930 : *Statistisches Jahrbuch für das deutsche Reich*, vol. 49.
Berlin : Reimar Habbing.

ALTMANN, W.

1910 : « Das moderne Opernrepertoire der 10 Spielzeiten 1899/1900 bis 1908/1909 : Statistische Betrachtungen », *Allgemeine Musikzeitung*, XXXVII/25-27, 600-604 ; 625-630 ; 649.

1926 : « Die Ur- und Erstaufführungen von Opernwerken auf deutschen Bühnen in den letzten 25 Spielzeiten », in Hans Heinsheimer et Paul Stefan, éd., *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition*. Vienne : Universal-Edition A.G., 247-275.

1927a : « Opernstatistik », *Musikblätter des Anbruch*, IX/1-2, 106-110.

1927b : « Opernstatistik 1926/27 », *Musikblätter des Anbruch*, IX/10, 424-431.

1928 : « Opernstatistik 1927/28 », *Musikblätter des Anbruch*, X/9-10, 424-434.

1929a : « Opern-Statistik 1928/29 », *Anbruch*, XI/7-8, 309-315.

1929b : « Opernstatistik 1928/29 (Schluss) », *Anbruch*, XI/9-10, 352-355.

1930a : « Die Berliner Opern in der verflossenen Spielzeit 1929/30 », *Allgemeine Musikzeitung*, LVII, 822-825.

1930b : « Opernstatistik 1929/30 », *Anbruch*, XII/9-10, 292-298.

1931a : « Opernstatistik 1929/1930 (Schluss) », *Anbruch*, XIII/1, 24-25.

1931b : « Opernstatistik : Welche vor der Spielzeit 1899/1900 uraufgeführte Opern sind in der Spielzeit 1929/30 auf deutschen Bühnen noch gegeben worden ? », *Die deutsche Bühne*, XXIII/3, 45-47.

1931c : « Opernstatistik August 1930 bis Juli 1931 », *Zeitschrift für Musik*, XCVIII/11, 948-968.

1933 : « Vom deutschen Opernspielplan in der Spielzeit von August 1932 bis Juli 1933 », *Die Musik*, XXVI/1, 39-42.

1934 : « Kritische Opernstatistik », *Die Musik*, XXVI/12, 903-908.

1937 : « Was hat die Berliner Königliche bzw. Staats-Oper in 50 Jahren für lebende Tonsetzer getan ? », *Allgemeine Musikzeitung*, LXIV, 133-135.

ANONYME

1896- *Deutscher Bühnen-Spielplan*. Leipzig : Breitkopf & Härtel,
1939 : 1896-1910 ; Berlin : Oesterheld & Co., 1910-1936 ; Berlin : Neuer Theaterverlag, 1936-1939.

GROUT, D.J.

1965 : *A Short History of Opera*. 2^e éd. New York : Columbia University Press.

GRUBER, C.M.

1978 : *Opern-Uraufführungen : Ein internationales Verzeichnis von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Gesellschaft für Musiktheater, éd. Vienne : Österreichische Verlagsanstalt, 1978-. Vol. 3, *Komponisten aus Deutschland (der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik), Österreich und der Schweiz, 1900-1977*.

HEINSHEIMER, H.

1933 : « Die Umgestaltung des Operntheaters in Deutschland », *Anbruch*, xv/8, 107-113.

HERZFELD, F.

1932 : *Die Historisierung der Oper in statistischer Darstellung* », *Melos*, xi/10, 318-323.

KÖLTZSCH, H.

1931 : « Operette ... : Ein Kapitel Statistik », *Der Auftakt*, xi/5, 132-137.

KOWALKE, K.H.

1979 : *Kurt Weill in Europe*. *Studies in Musicology*, n° 14. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press.

MARTIN, G.

1979 : *The Opera Companion to Twentieth-Century Opera*. New York : Dodd, Mead & Company.

MELITZ, L., éd.

1928 : *Führer durch die Opern*. Berlin : Globus Verlag.

MOOR, P.

1979 : « Frankfurt Opera Gains Fresh Momentum », *High Fidelity/Musical America*, xxix/6, MA38-39.

PADMORE, E.

1968-69 : « German Expressionist Opera, 1910-1935, *Proceedings of the Royal Musical Association*, xcv, 41-53.

PEYREBÈRE, E. et J.B.

1927 : « L'opéra d'aujourd'hui en Allemagne », *Le Courrier musical et théâtral*, xxix/6-8, 10-14/15 ; 171-172 ; 201-202 ; 239 ; 298 ; 329-330 ; 366-367 ; 389-390 ; 439-440.

RASKIN, A.

1930 : « Symptomatische Musikpolitik », *Melos*, ix/7, 299-302.

ROBERGE, M.-A.

1983 : « Franz Schreker (1878-1934) : de la gloire à la renaissance en passant par l'oubli », *Sonances*, ii/2, 2-8.