

Orpheus und Eurydike, un opéra
d'Ernst Krenek (1923)
Une démythification psychologisante du
mythe d'Orphée

Émelyne Dewez

Louvain-la-Neuve, le 8 mars 2022

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 43, janvier-juin 2022]

***Orpheus und Eurydike*, un opéra d'Ernst Krenek (1923) Une démythification psychologisante du mythe d'Orphée**

Émelyne Dewez (UCLouvain)

**Master en langues et lettres modernes, orientation germaniques
Finalité approfondie**

[<emelyne.dewez@student.uclouvain.be>](mailto:emelyne.dewez@student.uclouvain.be)

Introduction

Orphée et Eurydice sont des personnages-clés de la mythologie classique. Le mythe d'Orphée sert d'inspiration pour la littérature et l'art dans la culture occidentale ; il a également été un figuratif souvent utilisé par les chrétiens pour exprimer certains mystères de leur croyance. Lambert et Harari (2000) disent d'Orphée qu'il :

« est à l'origine d'un mythe qui a traversé toutes les époques de l'Antiquité grecque et latine et, selon plusieurs auteurs, pesé sur la formation du christianisme. Au fil du temps, le mythe d'Orphée est devenu une véritable théologie, dite orphique, avec sa littérature et d'innombrables retombées artistiques » (Lambert et Harari, 2000, pp. 163-164).

Ce travail porte sur une de ces retombées artistiques, plus exactement sur la réécriture du mythe d'Orphée en musique : celle d'Ernst Krenek – *Orpheus und Eurydike* – en opéra (1923). Basé sur un drame rédigé quelques années plus tôt par Oskar Kokoschka, le mythe d'Orphée et Eurydice prend dans cet opéra une dimension lyrique-psychologique qui en offre ainsi une version inédite. Le mythe est déconstruit et les spectateurs de l'opéra assistent à une démythification (« Entmythologisierung »¹) ou une humanisation d'Orphée et Eurydice : plutôt qu'une idylle mythique contrariée par les dieux, leur amour, purement humain, est traversé par l'hypocrisie, la jalousie et la haine, en contraste avec celui qui unit le couple mythologique Psyché et Cupidon (ou Amour) dans une relation pure et lisse : dans l'opéra de Krenek, la dimension psychologique entre en conflit avec la dimension mythologique.

¹ Voir BAIER, C. (2003). « Poesie des Verlierens: Zum Orpheus-Komplex », *Neue Zeitschrift für Musik*, 164(5), 14-19. <https://www.istor.org/stable/i23983713> (ici: p. 19).

Aujourd'hui tombé dans l'oubli, l'opéra d'Ernst Krenek s'inscrit pourtant comme une œuvre annonciatrice des futurs travaux du compositeur et marque aussi une époque, celle des années 1920, où les traumatismes liés à la première guerre mondiale sont encore très présents. Le texte sur lequel se base l'opéra contient également une importante signification personnelle pour son auteur, Oskar Kokoschka.

Au cours de ce travail, on renverra parfois à la version « officielle » du mythe. On observe évidemment plusieurs variantes à l'intérieur même de cette version, qui jouent parfois sur des détails. Par souci de cohésion dans le texte, cette version que nous appellerons « officielle » contiendra les éléments suivants : Orphée et Eurydice sont amoureux et se marient, lorsqu'un serpent mord Eurydice, l'envoyant ainsi aux enfers ; Orphée se rend aux enfers, charme le monde d'en bas avec son chant et obtient ainsi l'autorisation de remonter avec Eurydice, à la condition qu'il ne se retourne pas pour la regarder ; Orphée ne peut résister et Eurydice est renvoyée aux enfers ; Orphée, profondément accablé, refuse les avances d'autres femmes ; afin de le punir, un groupe de femmes, variable selon les versions, mais généralement les Ménades, le démembrer ; sa tête continue de chanter, accompagnée par la musique de sa lyre.

1. Informations contextuelles

La première section de ce travail a pour but de contextualiser l'opéra dans la vie de son (ses) auteur(s) ainsi que dans l'époque où il a été créé. Afin de comprendre les tenants et aboutissants de l'œuvre, un résumé en est proposé au point 1.3.

1.1. L'auteur : Ernst Krenek

Né en 1900 et mort en 1991, Ernst Krenek vécut pendant la presque totalité du 20^{ème} siècle et connut ainsi les deux guerres mondiales (Universal Edition, 2021). De nationalité autrichienne, il vécut sa vie en exil aux États-Unis, suite à son opposition au national-socialisme. En 1933, le parti nazi inscrit son nom sur la liste noire et en 1938, après l'annexion de l'Autriche, il se fait expulser de son pays. À la fin de la guerre, il ne retourne cependant pas en Autriche, sans doute parce qu'il ne s'y sentait plus chez lui. En 1916, il avait commencé des études à l'académie de musique de Vienne et étudié trois ans plus tard également la philosophie à l'université de Vienne pendant deux semestres. Entre temps, Krenek avait également dû faire son service militaire. Il s'est marié plusieurs fois : tout d'abord avec Anna Mahler, la fille de Gustav et Alma Mahler, en 1924 ; ensuite avec Berta Hermann en 1928 et finalement avec Gladys Nordenstrom en 1950. Son premier mariage, avec Anna Mahler, a joué un rôle important dans l'écriture d'*Orpheus und Eurydike* (voir 1.2.).

Au cours de sa vie, Krenek aura beaucoup voyagé : Berlin, Suisse, France, Espagne, ... Ses périples sont marqués par de nombreuses rencontres qui l'inspireront pour de nouvelles compositions, notamment les rencontres de Karl Kraus ou Franz Werfel, dont il mettra les textes en musique (Ernst Krenek Institut Privatstiftung, s.d.).

1.2. L'œuvre : *Orpheus und Eurydike* (1923)

Si l'on analyse l'opéra *Orpheus und Eurydike* de Krenek, il s'avère impossible de dissocier celui-ci du drame d'Oskar Kokoschka écrit quelques années auparavant. En effet, l'opéra de

Krenek est une reproduction de la pièce du même nom de Kokoschka – ce dernier est au départ principalement connu comme peintre – qui subira toutefois un « léger allègement » (Dalmonte, 2007, p. 4). De 1912 à 1914, Kokoschka eut une liaison avec Alma Mahler, l'épouse du compositeur Gustav Mahler, décédé peu avant, en 1911. En 1915, Kokoschka se rend comme volontaire au front en tant que soldat, poussé à cet acte par Alma Mahler (Dümling, 2010). Alors qu'il est grièvement blessé, l'écriture de la pièce lui permet de rendre compte de ses traumatismes de guerre mais surtout de sa séparation avec Alma Mahler. Débutée en 1915, la rédaction de sa pièce est terminée en 1918 (Summerer, 2017). La liaison avec Alma Mahler aura insufflé à Kokoschka une grande inspiration artistique mais également de la jalousie et de l'anxiété. En effet, l'auteur se sentait menacé, même par l'absence du défunt mari d'Alma Mahler (Harrington, 2015, p. 92). Cette jalousie et cette anxiété sont reflétées dans la pièce – notamment par le thème de la mort qui y occupe une place prépondérante – ainsi que dans l'opéra. Denkler (1966, p. 92) écrit que *Orpheus und Eurydike* est la pièce la plus privée et subjective de Kokoschka. Elle fut écrite d'un seul jet de plume, et ne fut pas revue par son auteur par la suite. La pièce ne s'inscrit selon Denkler dans aucune époque ni aucun style.

En 1921, après la première de son drame, Kokoschka souhaite voir sa pièce de théâtre mise en musique (Dümling, 2010). C'est ainsi qu'en 1922, il trouve en la personne de Krenek un compositeur pour l'adaptation. La mise en musique se termine déjà en 1923, un an avant le mariage de Krenek avec Anna Mahler (Summerer, 2017). La composition a lieu pendant la période de fiançailles, compliquant l'écriture, puisque le personnage d'Eurydice est inspiré de la future belle-mère de Krenek (Harrington, 2015, pp. 94-95). Au 20^{ème} siècle, l'œuvre de Krenek est la première œuvre musicale entièrement dédiée à Orphée (Dalmonte, 2007, p. 4). La première représentation d'*Orpheus und Eurydike* a lieu à Kassel en 1926. Toutefois, suite au succès du nouvel opéra de Krenek en 1927, *Jonny spielt auf, Orpheus und Eurydike* ne connaît pas le succès espéré et tombe rapidement dans l'oubli (Dümling, 2010).

1.3. Résumé de l'opéra

Orpheus und Eurydike se compose de trois actes et un épilogue. En voici le résumé².

L'opéra commence alors qu'Orphée et Eurydice sont déjà mariés. Cependant, dès le premier acte, la jalousie semble régner au sein du couple. Suite à un ordre d'Hadès, au terme duquel Eurydice doit mourir et passer sept ans aux enfers, trois Furies viennent prononcer et faire exécuter la sentence. Orphée et Eurydice partagent alors un dernier dîner ensemble. C'est un serpent qui vient mordre Eurydice et l'envoie ainsi à la mort.

Au début du second acte, sept années se sont écoulées, pendant lesquelles Eurydice est restée aux enfers. C'est à ce moment le début d'une quête pour Orphée. Avec l'aide de Psyché, Orphée parvient à sauver sa femme et à la ramener à la vie. La condition pour ramener Eurydice ne consiste pas seulement à ne pas se retourner pour la regarder, mais Psyché ordonne aussi à Orphée de ne jamais mentionner les années qu'Eurydice a passées aux enfers. Pendant le voyage de retour vers la vie, un crâne s'accroche au filet d'un des navires. Ce crâne contient une bague

² Basé sur : HARRINGTON, L. (2015), « Lustmord or Liebestod? Death in Ernst Krenek's and Oskar Kokoschka's *Orpheus und Eurydike* », *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 8(1), 85-111. <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/notabene/article/view/6602> (ici pp. 96-102).

portant l'inscription *Alos Mak(h)ar*, ce qui signifie en grec (ἄλλος μάκαρ) : « un autre bonheur ». L'inscription est également une anagramme des prénoms Oskar et Alma. Orphée avait donné la bague à Eurydice des années auparavant. En revoyant celle-ci, Orphée ne peut s'empêcher d'interroger Eurydice sur les années passées aux enfers. Cette dernière confesse avoir succombé à Hadès. Orphée, fou de rage, assassine Eurydice qui meurt une deuxième fois.

Le troisième acte prend place deux ans plus tard et s'ouvre sur une scène où Orphée creuse sa tombe. À cet endroit, il découvre sa lyre cassée et se confond en lamentations. Une foule en délire s'attaque alors à Orphée et le pend, mais Orphée ne meurt pas. Dans la dernière scène, le fantôme d'Eurydice apparaît, en quête d'une réconciliation avec Orphée. Ce dernier souhaite mourir et refuse la réconciliation proposée par Eurydice. Afin de faire cesser le rire fou d'Orphée, Eurydice étrangle alors son époux et met de cette façon un terme à sa vie. Dès lors, Eurydice se voit libérée de la haine d'Orphée. Elle se lamente en répétant les paroles gravées sur la bague.

Les trois actes prennent place dans des lieux différents (Ghyselinck, 2017). Lors du premier acte, Orphée et Eurydice se trouvent à la maison et dans le jardin d'Orphée. Le deuxième acte se déroule aux enfers tandis que dans le troisième acte, Orphée retourne dans son pays natal. Au résumé proposé ci-dessus, Ghyselinck (2017, p. 540) ajoute que la raison pour laquelle Eurydice étrangle Orphée dans l'acte 3 se justifie également par le fait que ce dernier refuse de la laisser partir. Le fantôme d'Eurydice demande en effet à Orphée de ne plus se retourner vers elle, que ce soit de façon émotionnelle ou mentale.

1.4. L'époque : l'entre-deux-guerres

Ce chapitre détaille les raisons qui ont poussé Oskar Kokoschka à choisir Orphée et Eurydice comme sujet pour son drame et Krenek pour son opéra. Ces raisons sont d'abord très liées à l'époque : dès 1918 et au début des années 1920, la période est marquée par le retour des hommes de la guerre ; ils doivent trouver un moyen de panser leurs blessures ou leurs traumatismes. Pour Kokoschka, comme pour d'autres, c'est l'art qui permet cette libération, notamment dans la mouvance expressionniste qui domine l'esthétique de ce temps. L'œuvre contient donc une part importante d'inspiration autobiographique, mais le choix du mythe est aussi lié à son symbolisme narratif et à une certaine conception du rapport de l'homme à la mort et au salut.

D'emblée, la critique a reconnu que le personnage d'Orphée est une représentation d'Oskar Kokoschka et que le personnage d'Eurydice est une représentation d'Alma Mahler. On peut alors se demander si d'autres personnages du drame sont aussi inspirés par l'entourage de Kokoschka. Plusieurs théories (Ghyselinck, 2017 et Harrington, 2015) s'accordent à dire que le dieu des enfers, Hadès, tiendrait dans cette version d'Orphée et Eurydice le rôle du défunt Gustav Mahler. Selon Harrington (2015, p. 97), le fait que Psyché ajoute comme condition au retour d'Eurydice des enfers de ne pas évoquer le temps qu'elle y a passé est également lié à la jalousie qu'éprouve Kokoschka envers Mahler, son rival décédé. Hadès reste « absent » durant la pièce, le spectateur ne le voit pas, et pour cause puisqu'il est mort. Mais, en même temps, Eurydice a succombé à son charme pendant son séjour infernal, comme si Kokoschka redoutait qu'Alma Mahler restait toujours très liée au souvenir de son mari. Lorsqu'Eurydice, pendant le deuxième acte, révèle avoir été l'amante d'Hadès, Orphée, fou de rage, la tue. D'un point de vue autobiographique, cette scène renvoie aux mauvais sentiments de Kokoschka contre le défunt

mari de son amante. Cependant, selon Harrington (2015, pp. 99-100), elle peut aussi être interprétée comme une folie meurtrière associée à une crise de la masculinité qui a marqué la fin de la première guerre mondiale, notamment en Allemagne et en Autriche, pays qui ont perdu la guerre et où on a pu constater de nombreuses violences contre les femmes. La justice à travers le meurtre (« justice through murder ») représente la volonté de contrôler et détruire les femmes qui ne respectent pas la hiérarchie traditionnelle ou qui, comme Alma Mahler, refusent de laisser le contrôle de leurs sentiments à leur amant. À cet égard, Denkler (1966, p. 107) parle de polarité entre les sexes dans la pièce de Kokoschka. De façon plus générale, Harrington (2015, p. 89) note qu'à la fin de la première guerre mondiale, on assiste à un déclin des anciennes hiérarchies sociales et familiales qui marquaient encore la société européenne avant le conflit.

Par ailleurs, selon Ghyselincx (2017, p. 530), Kokoschka aurait déclaré que son retour de guerre était comparable au retour d'Orphée des enfers. Ce propos rejoint l'hypothèse de Bernstock (1991) et Göhler (2012), selon laquelle plusieurs auteurs et artistes du début du 20^{ème} siècle auraient précisément choisi ce mythe pour exprimer les aléas d'un vécu particulièrement douloureux qu'ils espéraient exorciser par leurs créations artistiques. Ainsi le thème d'Orphée pourrait renvoyer à un regain de création ou un changement de direction artistique. En ce sens, Ghyselincx (2017, p. 543) voit en la descente aux enfers une possibilité de renaître après avoir fait le deuil de son passé. L'artiste qui part à la guerre et donc descend aux enfers vit dans cette épreuve une sorte de rituel ou rite de passage préparatoire au jaillissement d'une nouvelle inspiration. Pour Kokoschka, l'écriture de la pièce n'est donc pas seulement une façon de faire face à son passé avec Alma Mahler, mais aussi de changer son point de vue artistique. Selon Purkis (2002), la version expressionniste du mythe par Kokoschka serait le compte-rendu d'une nouvelle créativité après le déclin des relations entre l'homme, Dieu et la nature, mais aussi entre les sexes.

Dans cette perspective de tournant artistique, le choix d'Orphée et Eurydice n'est pas anodin. Nous avons vu au cours que le thème d'Orphée apparaît régulièrement à des moments-clés de l'histoire de la musique, chaque fois qu'un nouvel ordre esthétique se met en place³. Comme indiqué ci-dessus, la première guerre mondiale a fortement changé l'ordre social de l'Europe. D'un point de vue musical, pour Krenek, *Orpheus und Eurydike* est un opéra qui doit lui aussi exprimer une dimension performative dans la création artistique de ce temps, notamment en proposant une adéquation esthétique entre le texte de Kokoschka, marqué par les blessures et les traumatismes, et le son nouveau issu des expériences musicales du premier 20^{ème} siècle, parmi lesquelles l'atonalité (Tykhy 1999, pp. 127-128). De ce point de vue, Dalmonte (2007, p. 5) voit en *Orpheus und Eurydike* un opéra précurseur du théâtre de l'absurde, dans la mesure où les liens narratifs sont incertains, voire allusifs et le langage déroutant. Les personnages ont des dialogues absurdes, interrompus par des cris inattendus. Krenek (1964, p. 38) lui-même remarque un changement musical dans les années 1920, marqué par une volonté de réexaminer la fonction sociale de la musique, en revenant à des formes d'expressivité qui avaient cours dans la musique baroque :

« [...] the increasing awareness of the problematical position of modern music in contemporary society generated a desire to reassess the social function of music. A

³ Voir cours LGLOR2390 du 13/12/21.

preoccupation with sociological matters dominated the Twenties and produced a neoclassicism based on the illusion that a return to the stylistic characteristics of Baroque music would somehow restore the happy rapport between music and its recipients that had supposedly existed in earlier times » (Krenek 1964, p. 38).

Purkis (2002) évoque l'importance de l'atonalité dans l'opéra de 1923 : elle souligne les différents motifs du texte, le symbolisme des images, et renforce le cadre narratif, notamment par l'instabilité tonale des mélodies, appuyée par des rythmes échevelés sinon violents, proches de l'esthétique expressionniste. En ce sens, cet opéra annonce les œuvres résolument dodécaphoniques qui apparaîtront quelques années plus tard chez Krenek (Krenek 1964, p. 37).

Enfin, la réécriture du mythe *Orpheus und Eurydike* se base explicitement sur du matériel mythique classique, mais revisité par la tradition et la modernité. Ghyselinck (2017, p. 531) souligne bien évidemment l'importance des versions virgilienne et ovidienne du mythe, mais aussi des emprunts à sa réception chrétienne, notamment par rapport à une certaine vision de l'au-delà. Les références à l'histoire de Cupidon et Psyché proviennent, quant à elles, des *Métamorphoses* d'Apulée. Également source d'inspiration sont les sonnets de l'écrivain autrichien Rainer Maria Rilke (Ghyselinck, 2017, p. 532, 536). En littérature germanophone moderne, les sonnets de Rilke sont considérés comme un moyen d'expression pour évoquer l'expérience artistique et la recherche d'un salut existentiel. Chez Kokoschka, Orphée ne se retourne pas mais touche la main d'Eurydice, permettant à cette dernière de retrouver la mémoire. Cette réécriture de Kokoschka pourrait renvoyer à un poème de Rilke, *Orpheus. Eurydike. Hermes*, dans lequel Eurydice tient la main, non pas d'Orphée, mais d'Hermès, « telle qu'en elle-même, comme un grand espoir, [...] incertaine, placide et sans nulle impatience », derrière Orphée « qui semblait s'impatienter au-devant ». On sait, par ailleurs, que Krenek a mis en musique plusieurs poèmes de Rilke. En ce qui concerne l'opéra de Krenek, celui-ci s'inscrit dans la lignée des opéras de Richard Wagner, notamment *Tristan et Isolde*, dont il reprend, en le déconstruisant, le thème de la mort par amour (« Liebestod ») (Harrington 2015, p. 103).

1.5. Réception de l'œuvre

Comment l'opéra d'Ernst Krenek a-t-il pu tomber dans l'oubli, alors que, dans son autobiographie, Krenek écrit qu'*Orpheus und Eurydike* compte parmi les plus importantes œuvres qu'il ait écrites : « Die Musik, mit der ich dieses Opus ausstattete, gehört zweifellos zu den bedeutendsten Werken, die ich je komponiert habe (Leonhard Summerer, 2017, « La musique, dont j'ai doté cet opus, appartient sans aucun doute aux plus grandes œuvres que j'ai pu composer » [traduction libre]).

Au point 1.2., nous avons évoqué comme possible raison de cet oubli le succès de l'opéra suivant de Krenek, *Jonny spielt auf*, en 1927. D'autres raisons doivent toutefois être également prises en compte. Historiquement, les années qui suivent la sortie de *Jonny spielt auf* voient en Allemagne la montée au pouvoir d'un nouveau parti, le parti national-socialiste. *Jonny spielt auf* est un opéra combinant plusieurs styles de musique : d'une part une musique de shows de variété et d'autre part une musique qui s'inspire de Puccini (Ernst Krenek Institut Privatstiftung, s.d.). Parfois cité comme un opéra de jazz (Universal Edition, 2021), l'opéra est catalogué par les nazis comme « musique dégénérée » (« entartete Musik ») (Ernst Krenek Institut Privatstiftung, s.d.). En 1933, le nom de Krenek est finalement inscrit sur la liste noire des nazis qui lui

reprochent sa musique atonale du début des années 1920 (dont fait partie *Orpheus und Eurydike*), la technique dodécaphonique qu'il poursuivra par la suite, ainsi que son mariage avec Anna Mahler et son opposition affichée à leur parti politique (Universal Edition, 2021 — Ernst Krenek Institut Privatstiftung, s.d.). Le compositeur prend alors la route de l'exil après l'annexion de l'Autriche.

Par ailleurs, Stewart (1991, p. 80) explique comment Fritz Busch, directeur de l'opéra de Dresden, doit renoncer à présenter *Orpheus und Eurydike* alors qu'il est déjà en perte d'audience. Par la suite, Joseph Rosenstock veut représenter l'opéra à Darmstadt, mais là encore, le projet n'aboutit pas. En 1924, Kokoschka et Krenek tentent des représentations à Paris mais le théâtre choisi s'avère trop petit. C'est finalement Paul Bekker qui organisera les premières représentations à Kassel, fin novembre 1926. Cependant, il sera contraint de les suspendre après six séances pour des raisons financières. L'opéra ne sera par la suite plus représenté avant 1973-1974 à Graz. En dépit de ce nombre réduit de représentations, *Orpheus und Eurydike* est accueilli favorablement par la critique après les représentations de Kassel. Les critiques soulignent la force de l'œuvre, ainsi que la cohérence et la logique que Krenek apporte au drame.

2. Les dimensions du mythe chez Krenek

Nous procéderons à l'analyse du mythe dans l'opéra de Krenek de trois façons différentes. Tout d'abord, une approche structurale, qui permettra d'évaluer la mesure dans laquelle la version de Krenek se rapproche ou non du mythe officiel d'Orphée et Eurydice. Ensuite, étant donné que l'opéra est un drame psychologique, nous proposerons une approche psychocritique. Enfin, une approche comparative et différentielle sera mise en œuvre afin de situer la réécriture du mythe par rapport à des versions antérieures. L'approche anthropologique (Durand), basée sur les liens entre le texte et le contexte, ne sera pas traitée ci-dessous, puisque le contexte de l'œuvre a déjà été éclairci au point 1.4. Toutes ces approches se basent sur la théorie exploitée pendant le cours LGLOR2390 « Typologie et permanences des imaginaires mythiques » :

2.1. Approche structurale du mythe

2.1.1. Attributs héroïques invariants d'Orphée

Premièrement, il convient pour une approche structurale d'observer si les attributs héroïques invariants d'Orphée sont également présents dans l'opéra de Krenek. Orphée est avant tout considéré comme un poète musicien, capable de séduire la nature ainsi que les forces hostiles par son art. Il est également représenté comme initié/initiateur ; cela signifie qu'il détient les secrets de l'univers. Orphée est, enfin, très amoureux de sa femme Eurydice pour laquelle il ira jusqu'à braver la mort en allant la chercher dans les enfers.

Orphée musicien est également présent chez Krenek. On le retrouve en compagnie de son instrument officiel, la lyre. Des différences par rapport à la version officielle peuvent être toutefois notées. Autant Orphée est mis en avant dans la version officielle pour son talent pacificateur, capable de dompter les animaux et la nature, de faire plier les arbres, d'apaiser les tensions humaines, autant son art musical est associé négativement chez Krenek. Les chants

d'Orphée sont représentés comme un moyen d'exprimer ses tourments. Ce sont d'ailleurs ses lamentations qui attirent une foule furieuse à l'acte 3 et qui provoquent finalement sa mort. Baier (2003, p. 20) dit des chants d'Orphée qu'ils sont pleins d'amertume (« voller Verbitterung »). Dalmonte (2007, p. 4) souligne que « [s]outenu par un rythme obstiné de harpe, le chant d'Orphée incite la populace, provoque les pulsions les plus ravageuses et déchaîne une véritable bacchanale ». Ainsi, le rôle normalement pacificateur du chant se voit ici renversé et devient destructeur. Il en va de même pour la lyre, généralement associée positivement comme support au chant d'Orphée. À l'acte 3, c'est en retrouvant sa lyre cassée qu'Orphée commence à se lamenter. Ghyselink (2017, pp. 540-541) interprète la lyre comme symbole de créativité artistique. Alors que dans la version officielle, la lyre d'Orphée continue de jouer de la musique après sa mort, chez Krenek elle perpétue les gémissements du musicien. Mais dans l'un et l'autre cas, elle permet à Orphée de se survivre à lui-même dans le chant qu'il continue de répandre sur le monde.

Pour ce qui est d'Orphée initiateur/initié, rien dans les recherches effectuées ne semble indiquer que l'Orphée de Krenek puisse être considéré comme tel. Orphée tient dans la version du compositeur plus d'un fou, errant, en quête d'un moyen de mettre fin à sa relation avec Eurydice. Baier (2003, p. 21) souligne d'ailleurs qu'il n'y a à la fin pas de catharsis pour le couple. Orphée et Eurydice ne connaissent pas de développement et restent bloqués au même stade psychologique tout le long de l'opéra. Ils sont prisonniers du mythe et même la mort ne peut les en libérer.

En ce qui concerne Orphée amoureux, cet attribut n'est pas présent dans l'opéra, ou plutôt se voit déconstruit. L'amour d'Orphée et Eurydice est en contraste avec celui de Psyché et Amour, ce dernier étant considéré comme un amour pur. Dans l'opéra de Krenek, l'amour d'Orphée et Eurydice relève plutôt d'une relation chaotique et meurtrière. Orphée semble bel et bien amoureux d'Eurydice mais cet amour est contrarié par la jalousie et l'angoisse de la perdre, au point qu'Orphée va jusqu'à tuer son épouse par jalousie envers son amant et père de son enfant, Hadès. Harrington (2015, p. 105) décrit Orphée comme fou et aigri (« insane and embittered »), ce qui laisse à Eurydice le rôle dominant dans la relation amoureuse, provoquant ainsi une inversion par rapport au mythe officiel. Eurydice, déjà morte, déclare son amour à Orphée dans l'acte 3 et implore son pardon. Mais Orphée, qui souhaite ardemment mourir, refuse de se réconcilier avec son épouse et met en évidence la relation amour-haine qui l'unit à elle : « Hinter der Liebe bis in den Tod steckt Haß » (Harrington, 2015, p. 102, « Derrière l'amour jusqu'à la mort se cache la haine » [traduction libre]). Orphée ne pardonne pas la trahison d'Eurydice et sombre dans le désespoir ; Eurydice quitte définitivement Orphée en le tuant de sa propre main ; l'opéra de Krenek est celui de l'échec de l'amour. Comme le constate Baier (2003, p. 21), Kokoschka ne croit plus à l'amour chez les humains ; il ne peut être que mythologique. Dans la pièce, les humains ont arrêté de s'aimer ; seuls les dieux (Psyché et Amour) peuvent encore s'aimer d'un amour pur.

Cette image des deux personnages principaux de l'opéra contraste fortement avec la définition du mythe proposée par Christophe Vielle⁴, lorsqu'il en présente les acteurs comme des dieux, des héros ou des êtres vivants plus ou moins surnaturels. Chez Krenek, Orphée et

⁴ Voir cours LGLOR2390 du 20/09/2021.

Eurydice ne sont plus des héros ; ils sont des humains, incapables de développer des qualités positives, chez qui la trahison, l'hypocrisie, la haine ont détruit ou perverti le sentiment amoureux. Dans cette configuration, Psyché et Amour pourraient apparaître comme les nouveaux acteurs du mythe amoureux dans la mesure où la pureté de leur relation se substitue à l'échec de celle d'Orphée et Eurydice, Psyché recueillant notamment la lyre d'Orphée après sa mort pour en perpétuer la musique.

2.1.2. Les syntagmes minimaux du mythe

L'approche structurale se base aussi sur les syntagmes minimaux du mythe. Pour ce qui est du mythe d'Orphée, quatre syntagmes ont été relevés :

- (1) le voyage d'Argo, où Orphée embarque avec Jason pour récupérer la Toison d'or ;
- (2) la descente aux enfers (katábasis), qui a pour but de récupérer Eurydice ;
- (3) l'ascension, le retournement et la perte (anábasis), où Orphée se retourne pour voir Eurydice ;
- (4) le démembrement d'Orphée (sparagmós), moment où Orphée est tué par les Bacchantes.

Dès lors, il convient de regarder si ces syntagmes minimaux sont également présents dans l'opéra de Krenek. Le voyage d'Argo n'est pas évoqué dans l'opéra de Krenek. La descente aux enfers a, quant à elle, bien lieu. Chez Krenek, c'est Psyché qui suggère à Orphée ce voyage dans le monde d'en bas, sept ans après la perte d'Eurydice. Orphée revient bien des enfers, accompagné d'Eurydice, mais cette ascension se passe différemment par rapport au mythe officiel : ce n'est pas tant le retournement d'Orphée mais les questions qu'il pose à Eurydice sur le temps passé aux Enfers qui la renvoient là-bas. Ghyselinck (2017, pp. 541-542) décrit le fait de se retourner et regarder en arrière non seulement comme un acte de perte chez Kokoschka, mais également comme une façon de faire face au passé et de le transformer. En effet, le message du dramaturge ici serait qu'il faut perdre une seconde fois l'objet ou la pensée qu'on pensait déjà perdus la première fois afin de pouvoir enfin lâcher prise et tourner la page.

Le démembrement « traditionnel » d'Orphée par les Ménades (ou Bacchantes) est revisité dans l'opéra de Krenek. C'est ici une foule en folie qui pend Orphée en entendant ses lamentations avec la lyre. Lambert et Harari (2000, p. 165) écrivent au sujet de la mort d'Orphée qu'elle « reste un mystère » mais que dans toutes les versions « elle arrive par les femmes ». La mort d'Orphée est difficile à élucider dans ce troisième acte, puisqu'Orphée ne meurt finalement pas du lynchage de la foule, mais plutôt des mains d'Eurydice qui l'étrangle. Encore une fois, Orphée est tué par une femme, mais isolée cette fois et il s'agit de sa propre épouse. En somme, on peut dire chez Krenek de la mort qu'elle est inversée, puisque dans la version officielle du mythe, c'est Orphée qui tue Eurydice en se retournant ; or, ici, c'est Eurydice qui tue Orphée en l'étranglant.

2.2. Approche psychocritique

L'approche psychocritique se base sur un ouvrage de Charles Mauron : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1964. Cette approche permet d'étudier la personnalité de l'écrivain à travers le texte. Ici, les paroles de l'opéra de Krenek étant basées sur le drame de Kokoschka, dont nous avons dit précédemment qu'il était inspiré de la vie de l'auteur, l'approche psychocritique se rapportera principalement au drame écrit par Kokoschka.

Dans sa démarche psychocritique, Mauron recherche tout d'abord les structures communes à l'ensemble de l'œuvre. Ces structures communes sont bel et bien présentes. Dans l'opéra, chaque acte se termine par une mort. À la fin du premier acte, Eurydice est envoyée aux enfers ; dans l'acte suivant, Orphée l'y renvoie en la tuant par jalousie, et au dernier acte, Eurydice étrangle Orphée. Ces structures communes renvoient ensuite à une analyse des situations dramatiques récurrentes. Le thème de la mort est plusieurs fois abordé et l'angoisse et la jalousie imprègnent également cet opéra. La réécriture du mythe officiel rejoint donc le « mythe personnel » de l'écrivain, qui, comme nous l'avons expliqué précédemment, instrumentalise son imaginaire mythique pour exprimer ses traumatismes amoureux et de guerre. Cette hypothèse biographique se vérifie de surcroît dans l'opéra, où la bague offerte à Eurydice par Orphée porte l'inscription « Alos Mak(h)ar », une anagramme des prénoms de Kokoschka et Mahler. Par ailleurs, Baier (2003, p. 20) interprète le texte de Kokoschka comme un regard psychologique introspectif ainsi que comme un texte marqué par des éléments post-freudiens.

2.3. Approche comparative et différentielle du mythe

La dernière approche pour analyser la version du mythe par Krenek est l'approche comparative et différentielle du mythe. Cette approche se base sur l'intertextualité et a pour but d'identifier les relations unissant les nouveaux textes, appelés par Genette (1982) « hypertextes » à un texte originel, nommé « hypotexte ». En écrivant un nouveau texte, l'écrivain fait des choix quantitatifs, qualitatifs, mais aussi des choix concernant le rapport au texte source.

Lors des choix quantitatifs, l'écrivain a la possibilité de conserver tous les syntagmes, soit de ne faire référence qu'à une partie d'entre eux. Les syntagmes ont déjà été traités au point 2.1.2. Il en est ressorti que les syntagmes principaux sont bien présents (excepté pour le voyage des Argonautes, mais qui ne fait pas partie des principaux syntagmes du mythe). Néanmoins, les syntagmes ne sont pas repris tels quels et sont donc en flexibilité.

Pour le choix du rapport au texte source, même s'il est déconstruit, le récit « officiel » d'Orphée et Eurydice est toujours bien présent, mais il s'inscrit dans un genre qui n'est pas représenté dans les versions classiques du mythe, celui de l'opéra. On peut donc évoquer une proximité de contenu mais pas de forme.

La question de la distance par rapport à l'hypotexte doit aussi être évoquée. Comme chez *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach au 19^{ème} siècle, la version de Krenek pourrait être considérée comme une parodie du mythe officiel d'Orphée. Cependant, ces deux versions se distinguent par le fait que l'opéra d'Offenbach relève du comique, tandis que celui de Krenek est indéniablement dramatique. Le mot « parodie » ne semble donc pas le plus adéquat pour

qualifier l'opéra de Krenek, puisque ce terme renvoie plutôt au comique, au burlesque : « Imitation satirique d'un ouvrage sérieux dont on transpose comiquement le sujet ou les procédés d'expression » (Larousse, s.d.). Harrington (2015, p. 102) évoque néanmoins une parodie des Ménades⁵ au début du troisième acte. Orphée, en train de creuser sa tombe, découvre sa lyre cassée et se répand en lamentations. Une foule se rassemble pour pendre le musicien désespéré et un homme ivre complète la scène délirante.

3. La musique au service du texte

Jusqu'ici, le travail porte principalement sur une analyse du texte et du contenu de l'opéra de Krenek. Cependant, un opéra n'étant pas seulement texte mais aussi et surtout musique, il convient de considérer cette dernière de plus près.

Zaslaw (1994, p. 154) constate que plus de soixante opéras se basent sur le mythe d'Orphée. Parmi ces opéras, on retrouve ceux de Gluck, Monteverdi, Haydn et bien d'autres, mais aussi celui de Krenek. Zaslaw souligne qu'Orphée fait partie des personnages les plus souvent représentés à l'opéra. Du reste, on pourrait aujourd'hui compléter l'inventaire de Zaslaw par des productions récentes qui ont également mis en scène le mythe d'Orphée dans des spectacles musicaux, parmi lesquels la comédie musicale *Hadestown* d'Anais Mitchell ou *l'Orfeo Chaman* de Christina Pluhar à la tête de son ensemble baroque l'Arpegiatta.

Si l'on en croit Helmut Loos (2018, pp. 54, 57), l'époque de l'entre-deux-guerres, qu'il appelle « Neue Sachlichkeit » est marquée par une rupture radicale dans l'histoire de l'art. En musique, cette rupture se traduit par un changement au niveau de la tonalité. Les compositeurs se détournent de la musique du 19^{ème} siècle, qu'ils jugent trop sentimentale et monumentale ; ils choisissent d'exprimer non plus les valeurs complexes de la civilisation ou de la société, mais les états d'âme de l'artiste face à ses angoisses qui déforment et stylisent la réalité. Moins attentifs aux mondanités du concert, les musiciens recherchent plus fondamentalement l'expressivité d'une musique personnelle qui privilégie la subjectivité sur le respect des conventions esthétiques ou sociales. À cet égard, il est intéressant d'observer que, tout comme chez Monteverdi et Gluck à leur époque⁶, Orphée est à nouveau choisi comme sujet d'opéra à un moment de rupture. Orphée marque une transition vers une nouvelle époque musicale, celle de l'atonalité.

En ce qui concerne les inspirations artistiques de Krenek, il y a tout d'abord celle de Gustav Mahler. Harrington (2015, p. 98) constate une influence stylistique de Mahler dans *Orpheus und Eurydike*. Certes, l'esthétique musicale des deux compositeurs diffère dans la mesure où Mahler reste fidèle aux principes de l'écriture tonale, même élargie, alors que Krenek pratique notamment l'atonalité, mais tous deux emploient une orchestration éclectique et des éclats de musique pointus. Ensuite, Harrington (2015, p. 103) remarque aussi des reprises de *Tristan und Isolde* de Wagner, mais de façon inversée, pour montrer la différence entre une mort par amour (« Liebestod ») et une mort plus violente provoquée par une relation explosive d'amour-haine

⁵ Les Ménades sont aussi appelées Bacchantes dans la mythologie classique.

⁶ Voir cours LGLOR2390 du 13/12/2021.

dans *Orpheus und Eurydike*. Une comparaison d'un passage similaire chez Wagner et Krenek indique que chez le premier, on retrouve une musique inspirant le bonheur absolu, tandis que chez le second, la musique inspire la noirceur et la peur. Pour autant, Tykhy (1999, p. 148) remarque aussi que Krenek ne renonce pas totalement à des méthodes musicales encore pratiquées à la fin de l'époque romantique. Ces méthodes stylistiques sont caractéristiques des opéras de Wagner, mais aussi de ceux qui ont conduit à l'atonalité et qui ont suivi Wagner. De même, Summerer (2017) indique que Krenek rejoint la conception wagnérienne du rôle de la musique dans un drame musical. La musique doit, pour Krenek, « coller » au texte et à l'action, les rendre plus compréhensibles et souligner les moments dramatiques. De ce point de vue, *Orpheus und Eurydike* se compose de motifs répétés, qui rappellent les leitmotifs wagnériens, mais qui les transforment si l'expressivité dramatique le requiert. Summerer parle d'un style éclectique pour qualifier l'opéra de Krenek, qui mélange les inspirations expressionnistes de la « Neue Sachlichkeit », les nouvelles harmonies promues par les musiques de Claude Debussy ou Gustav Mahler, mais aussi les passages atonaux.

Purkis (2002) souligne l'importance de la musique atonale de Krenek qui unifie le texte de Kokoschka et lui sert de support. La musique de Krenek est mise en valeur par des motifs et des ostinatos⁷ rythmiques qui renforcent le symbolisme du texte et son cadre narratif. D'après Tykhy (1999, pp. 140, 148), Krenek partage également les principes de la tonalité élargie notamment pratiqués par des musiciens comme Mahler ou Debussy qui ont ouvert la pensée tonale en intégrant les recherches nouvelles sur les modes et en accordant à chaque instrument de l'orchestre une très grande autonomie mélodique. Dans l'opéra, ces principes permettent de mettre en évidence l'expression des souffrances psychiques et des conflits psychologiques qui hantent les personnages. Dümling (2010) évoque aussi l'emploi de répétitions mécaniques pour mettre en musique les lieux infernaux décrits par le texte de Kokoschka, tandis que de légers accords avec les instruments à corde permettent de faire entendre la joie et la paix qui règnent dans la relation de Psyché et Amour.

Pour souligner encore la complémentarité du texte et de la musique chez Krenek, Harrington (2015, pp. 96, 100) donne l'exemple des différentes morts d'Eurydice. À la fin du premier acte, lorsqu'Eurydice a été mordue par le serpent, la musique reste relativement douce et quand elle descend aux enfers, c'est une musique paisible qui accompagne une transition vers le monde d'en bas plutôt qu'une mort réelle. En revanche, au deuxième acte, lorsqu'Orphée assassine Eurydice, tout l'orchestre se déchaîne et fait retentir un son discordant pour exprimer la brutalité du meurtre.

Nonobstant le fait que, comme tout opéra, l'opéra *Orpheus und Eurydike* est tributaire d'un texte ou d'un *libretto* qui le définit, l'œuvre de Krenek a aussi des attaches avec la musique à programme, étant entendu qu'indépendamment du texte, elle décrit ou exprime un programme émotionnel ou narratif. La musique à programme se définit comme suit :

« Terme général par lequel on a coutume de désigner toute musique d'essence narrative, évocatrice, descriptive ou illustrative, donc renvoyant à une donnée « extramusical » ;

⁷ Ostinato : « Motif mélodique ou rythmique répété obstinément, généralement à la basse d'une œuvre. » (Larousse, s.d.).

cela par opposition à la musique « pure », qui ne ferait appel qu'à une perception « abstraite », sans référence à aucun élément extramusical » (Larousse, s.d.).

Chez Krenek, texte et musique sont à ce point solidaires qu'ils constituent un ensemble esthétique indissociable. Certes, *Orpheus und Eurydike* ne répond pas à l'idéal du musicien-librettiste que Krenek mettait en avant (cf. point 1.4.), mais le musicien a trouvé dans le drame de Kokoschka l'occasion d'écrire une musique parfaitement ajustée à sa propre vérité autobiographique, mélangeant ainsi le texte et la musique dans une entité programmatique fusionnelle.

Conclusion

En conclusion, il ressort de ce travail que la réécriture du mythe d'Orphée et Eurydice d'Ernst Krenek en opéra (et d'Oskar Kokoschka qui est à l'origine du *libretto*) respecte les éléments principaux de la trame narrative, en les détournant toutefois de façon psychologisante, et en y ajoutant des sentiments tels que l'angoisse et la jalousie. Cette psychologisation du mythe est due non seulement au contexte biographique du librettiste, mais également à une époque marquée par le retour des hommes de la guerre. Chez Kokoschka et Krenek, loin d'exalter des valeurs héroïques ou morales, le mythe emprisonne Orphée et Eurydice dans un univers sombre où le véritable amour est inaccessible aux humains et réservé aux dieux. *Orpheus und Eurydike* est donc un opéra qui procède à une « démythification » du mythe. Parfois qualifié de parodie, on retrouve pourtant dans l'opéra les principaux syntagmes minimaux du mythe bien que ceux-ci soient modifiés ou détournés. La narration du mythe est donc en flexibilité.

Par ailleurs, l'opéra opère une double inversion musicale et genrée. Contrairement au mythe officiel, la musique d'Orphée n'est plus apaisante ou pacificatrice comme à l'origine, mais elle déchaîne des passions ravageuses et destructrices, jusque dans les lamentations du musicien qui provoquent le délire d'une foule hostile. On observe également une inversion des rôles masculins et féminins, où Orphée perd non seulement son statut de héros, mais aussi sa dignité de mari et ses prérogatives salvatrices au profit d'Eurydice qui devient le personnage principal du drame.

Musicalement, la composition d'Ernst Krenek s'efforce de coller au plus près du texte de Kokoschka et d'en accentuer les côtés dramatiques. Les inspirations musicales sont nombreuses, mêlant des éléments artistiques inspirés de Wagner, Debussy et Mahler, mais aussi des éléments empruntés à la subjectivité expressionniste et à la technique atonale, qui se prêtent bien à la mise en scène d'atmosphères angoissées et torturées. De ce point de vue, l'œuvre de Krenek est clairement un jalon important dans l'histoire de la musique au 20^{ème} siècle. Quant au texte de Kokoschka, il puise son inspiration dans les traditions mythiques d'Ovide et Virgile, dans les *Métamorphoses* d'Apulée pour les personnages de Psyché et Amour, mais également dans la poésie de Rilke et la biographie personnelle de l'auteur.

Comme on l'a dit plusieurs fois, l'opéra de Krenek est rapidement tombé dans l'oubli. Pourtant, il propose une version inédite du mythe d'Orphée et Eurydice qui, étant donné son contexte, mériterait d'être rejouée sur scène, ou tout au moins d'apparaître plus clairement dans l'inventaire des opéras écrits sur Orphée et Eurydice. *Orpheus und Eurydike* compte, en

effet, parmi les témoins majeurs d'une remise en cause esthétique au début du 20^{ème} siècle, qui, à l'instar des grands opéras orphiques qui l'ont précédé, signe une rupture à la fois musicale et sociétale liée, cette fois, à la catastrophe du premier conflit mondial et aux stigmates psychologiques qu'elle a laissés parmi les populations décimées.

Bibliographie

- BAIER, C. (2003). « Der ausweglose Mythos: Zu Ernst Křenek's *Orpheus und Eurydike* », *Neue Zeitschrift für Musik*, 164(5), 20-21. <https://www.jstor.org/stable/i23983713>
- BAIER, C. (2003). « Poesie des Verlierens: Zum Orpheus-Komplex », *Neue Zeitschrift für Musik*, 164(5), 14-19. <https://www.jstor.org/stable/i23983713>
- DALMONTE, R. (2007). « Orphée en musique au XXe siècle: morts et résurrections d'un mythe », *Le Paon d'Héra*, 1(2), 63-76 (ici : 1-10). <http://eprints.biblio.unitn.it/1416/1/Orfeo.pdf>
- DENKLER, H. (1966). « Die Druckfassungen der Dramen Oskar Kokoschkas. Ein Beitrag zur philologischen Erschliessung der expressionistischen Dramatik », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 40(1), 90-108. <https://www.proquest.com/docview/1293833027?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&imgSeq=1>
- DEPROOST P.-A., DOYEN Ch., FABRY G., VAN WYMEERSCH B., Cours LGLOR2390 « Typologie et permanences des imaginaires mythiques » (2021-2022).
- DÜMLING, A. (2010). *Aufarbeitung einer traumatischen Beziehung: Kreneks „Orpheus und Eurydike“ im Konzerthaus Berlin*. Nmz online. Consulté le 18 Décembre 2021 sur <https://www.nmz.de/online/aufarbeitung-einer-traumatischen-beziehung-orpheus-und-eurydike-von-ernst-krenek-im-konzertha>
- Ernst Krenek Institut Privatstiftung. (s.d.). *Ernst Krenek*. Consulté le 18 décembre 2021 sur <https://www.krenek.at/ernst-krenek>
- GHYSELINCK, Z. (2017). « Looking back: reception as creative Sparagmos. Oskar Kokoschka's *Orpheus und Eurydike* revised », *Classical Receptions Journal*, 9(4), 527-545. https://www.researchgate.net/publication/321574865_Looking_back_Reception_as_Creative_Sparagmos_Oskar_Kokoschka's_Orpheus_und_Eurydike_Revised/link/5ffd762845851553a03a2444/download
- HARRINGTON, L. (2015). « Lustmord or Liebestod? Death in Ernst Kreneks and Oskar Kokoschka's *Orpheus und Eurydike* », *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 8(1), 85-111. <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/notabene/article/view/6602>
- KRENEK, E. (1964). « A Composer's Influences », *Perspectives of New Music*, 3(1), 36-41. https://www.jstor.org/stable/832235?seq=1#metadata_info_tab_contents
- LAMBERT, G., & HARARI, R. (2000). art. « Orphée », dans *Dictionnaire de la mythologie grecque et latine*.

- Larousse. (s.d.). « Musique à programme », dans *Larousse*. Consulté le 26 décembre 2021 sur https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/musique_%C3%A0_programme/169699
- Larousse. (s.d.). « Ostinato », dans *Larousse*. Consulté le 25 décembre 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ostinato/56786>
- Larousse. (s.d.). « Parodie », dans *Larousse*. Consulté le 24 décembre 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267>
- LOOS, H. (2018). « Heilige Nüchternheit. Der Komponist in der Moderne. Kontinuität statt Bruch », dans J. WEISS (dir.), *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama* (pp. 51-62). Festival Založba Univerze na Primorskem. <https://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7023-72-5/978-961-7023-72-5.51-62.pdf>
- PURKIS, C. (2002). *Orpheus und Eurydike*, Grove Music Online. Consulté le 20 décembre 2021 sur <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903667?rskey=YP96C0>
- STEWART, J. (1991). *Ernst Krenek: The Man and his Music*. University of California Press.
- SUMMERER, L. (2017). *Oskar Kokoschka und Ernst Krenek – Orpheus und Eurydike*. Musikwissenschaft Leipzig. Consulté le 18 décembre 2021 sur <https://musikwissenschaft-leipzig.com/2017/07/19/oskar-kokoschka-und-ernst-krenek-orpheus-und-eurydike/>
- ТҮКҲҮҮ, S. (1999). « Hauptmerkmale der Tonsprache in Ernst Kreneks Opern der 20er Jahre am Beispiel der Oper *Der Diktator* », *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, (5), 127-151. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-225041>
- Universal Edition. (2021). *Ernst Krenek*. Consulté le 18 décembre 2021 sur <https://www.universaledition.com/ernst-krenek-395>
- ZASLAW, N. (1994). « Review: The New Grove Dictionary of Opera by Stanley Sadie and Christine Bashford », *The Musical Quarterly*, 78(1), 149-158. https://www.jstor.org/stable/742498?seq=1#metadata_info_tab_contents