

## HERMAN SCHROEDER UN MUSICIEN MÉCONNU

Du 26 au 30 septembre 2017 se tenait à Trèves, ville mosellane aux frontières française et luxembourgeoise, le huitième Concours international Hermann Schroeder (Internationale Orgelwettbewerb um den Hermann-Schroeder-Preis). Destiné aux organistes de moins de 35 ans et porté depuis 1999 par l'association Hermann Schroeder (Hermann-Schroeder-Gesellschaft e.V.) qui, sous la direction de son président Dr. Rainer Mohrs, œuvre avec énergie pour la diffusion de la musique de ce compositeur, ce concours, organisé en partenariat avec le Festival de musique mosellan (Mosel-Musikfestival) et les Semaines internationales de l'orgue en Rhénanie (Internationale Orgelfestwochen im Kultursommer Rheinland-Pfalz) a lieu tous les trois ans.

Dans un premier temps essentiellement réservé aux compositions du musicien allemand, il s'est maintenant ouvert à un programme plus large, couvrant toutes les époques. L'édition 2017 attira une quarantaine d'étudiants, venant du monde entier. Un pays pourtant, plus que d'autres peut-être, manquait à l'appel : la France ! Ce qui justifie peut-être une rencontre avec un musicien très estimé outre-Rhin mais qui reste méconnu chez nous, bien qu'ayant été pendant de longues années un voisin frontalier...

Le texte ci-dessous est entièrement redevable aux écrits, publications, documents de Rainer Mohrs, ainsi qu'aux divers échanges et conversations que nous avons pu avoir ensemble à propos d'Hermann Schroeder.

### LA DÉCOUVERTE DE LA MUSIQUE

Né à Bernkastel-Kues sur Moselle le 26 mars 1904, Hermann Schroeder fait ses premières études musicales à Trèves, porté par un environnement familial très ouvert à la fois à la musique et à la théologie. Ce furent tout d'abord le piano (à six ans) et l'orgue (à onze ans), ainsi que, très vite, le chant choral dans le Trierer Domchors (chœur de la cathédrale). Il découvre au cours de ces années la polyphonie vocale flamande, en particulier celle de Palestrina, et côtoie à la tribune du grand orgue de la cathédrale Ludwig Boslet (1860-1951), un élève de Rheinberger.

« Il est donc compréhensible, évoque Schroeder dans ses mémoires, que la musique liturgique soit devenue le but de ma vie, un but dont je voulais m'approcher par des études de théologie ». Ce qu'il fit pendant trois années dans l'espoir d'ailleurs moins de devenir prêtre

que maître de chapelle de la cathédrale. Et c'est l'orgue qui lui donnera une première fois l'occasion de manifester son besoin de partage :

« Tant que je n'ai pas eu le droit de m'asseoir sur un banc d'orgue, je me tenais aux côtés de l'organiste [...] jusqu'au moment où je pus enfin faire mes premiers essais, alors que mes pieds touchaient à peine le pédalier. Pendant la Première Guerre mondiale, je me rendais à vélo dans les villages environnant les dimanches, parfois aussi en semaine ; j'ai joué des centaines de messes pour les victimes tombées au combat ».

Après l'obtention du baccalauréat, ses pas le mènent successivement à Innsbruck, puis à Cologne où, en musicien éclectique et humaniste, il se perfectionne dans un bon nombre de disciplines : orgue, composition, direction d'orchestre et de chœur, piano, clavecin, chant grégorien, pédagogie de la musique.

## UN MUSICIEN ÉCLECTIQUE

En 1930, il reçoit avec distinctions le diplôme d'état d'enseignement pour l'orgue et la composition. Commence alors pour lui une carrière de professeur qui le mènera de Trèves (qu'il retrouve après ses études à Cologne et où il devient professeur au Lycée Augusta-Viktoria et directeur de l'École municipale de musique) à Cologne (professeur puis directeur à la Musikhochschule où il resta pendant cinquante ans) en passant par Bonn (Université). Il prolongea son activité d'enseignant par la publication – en association avec Heinrich Lemacher (1891-1966) qui fut son professeur – de plusieurs ouvrages pédagogiques qui reçurent un très bon accueil : un traité de contrepoint (*Lehrbuch des Kontrapunktes*, Mainz 1950, 7/1977, Schott), un traité de basse-continue (*Generalbassübungen*, Düsseldorf 1954, 2/1965, Schwann), et un traité d'harmonie (*Harmonielehre*, Köln 1958, 10/1983, Gerig) dont les rééditions successives montrent l'intérêt qu'ils susciterent. D'autres ouvrages sur l'histoire de la musique et les formes musicales viendront compléter cet impressionnant panorama.

Mais ses activités musicales sont loin de ne couvrir que l'enseignement : dès le début de sa carrière, il fonde son propre orchestre de chambre à Cologne et dirige le chœur de l'église Saint-Joseph de Duisbourg de 1932 à 1936, ce qui lui permet de s'attacher à la composition pour ensemble vocal. Ce sera, entre autres, la création en 1932 de son *Te Deum* op. 16 pour chœur mixte et vents (ou orgue).

Dès la fin de ses études, Hermann Schroeder se fait donc connaître en tant que compositeur, organiste, ainsi que rédacteur, produisant des textes sur des sujets aussi divers que la formation du musicien, l'improvisation, ou encore la musique liturgique, sujet qui le préoccupa beaucoup tout au long de sa vie.

## L'IMPLICATION LITURGIQUE

Son engagement dans la vie liturgique l'amena à s'engager très tôt, aux côtés d'Heinrich Lemacher, dans l'**Allgemeinen Cäcilienverein (ACV)**, association qui militait pour un renouveau de la musique sacrée et souhaitait sortir la musique d'église de l'isolement dans lequel elle était tombée suite – selon Schroeder – à la politique étroite menée par le mouvement Cécilien

au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le prolongement de celle-ci fut fondée à Frankfort en 1930 la Société internationale pour le renouveau de la musique d'église catholique, mouvement auquel adhéra d'emblée Hermann Schroeder et qui contribua à faire connaître les œuvres du musicien. À Mayence (en 1930) et à Aix-la-Chapelle (en 1933) eurent en effet lieu des semaines festives au cours desquelles furent interprétées avec grand succès bon nombre de musiques du compositeur, ainsi d'ailleurs que d'autres musiciens jusqu'alors mal ou peu connus : Joseph Ahrens, Johann Nepomuk David, Flor Peeters, ou encore Ernst Pepping. Voulant être en phase avec son époque, cette réforme souhaitait sortir la musique d'église de son seul aspect liturgique, tentant de dépasser le langage romantique qui était encore presque exclusivement de mise afin de proposer des pièces dans l'esprit du grégorien et de la polyphonie.

Semblant dans un premier temps se positionner en accord avec les convictions intimes de Schroeder dans la mesure où il s'attachait à une ouverture vers le monde moderne, le concile Vatican II (1962-1965) amena un tournant dans les compositions du musicien, l'incitant à produire des messes en langue allemande dans lesquelles il fait parfois chanter l'assemblée aux côtés du chœur (*Missa cum populo activo*).

Pourtant, il prit vite ses distances par rapport à une orientation qui, selon lui, semblait tolérer – sinon inciter – une baisse de qualité dans la vie musicale de l'église. Il regretta la disparition progressive du latin dans les offices, ainsi que d'une partie essentielle du répertoire (et avant tout le chant grégorien) alors que beaucoup de chants nouveaux, de qualité discutable, étaient introduits. Il laisse filtrer son découragement en 1965, dans une lettre adressée à l'archevêque de Cologne Josef Kardinal Frings : « si les fruits du concile sont tels que je les perçois, c'est la fin de ma carrière dans la musique d'église ». Et il s'attacha par la suite davantage à la musique instrumentale profane...

L'activité liturgique de Schroeder se matérialisa dans les divers postes prestigieux qu'il occupa successivement en tant qu'organiste, essentiellement à Trèves : organiste de la cathédrale de 1938 à 1939, organiste et chef de chœur à l'église Saint-Paulin de 1946 à 1961.

## STYLE DE COMPOSITION

Avec les disparitions de Rheinberger (1901), Reger (1916) et Karg-Elert (1933), le monde romantique de l'orgue allemand disparaît. Les musiciens de la génération suivante (Ahrens, David, Distler, Fortner, Hindemith, Pepping), tentent de donner une nouvelle impulsion stylistique : l'harmonie du romantisme tardif est remplacée par une tonalité « libre » à l'occasion « modale », la ligne mélodique s'émancipe de la pensée harmonique des siècles précédents et ne s'effraie pas de nouvelles dissonances. En retrouvant les anciennes formes et la technique avant tout contrapuntique du XVII<sup>e</sup> siècle, on voulait s'éloigner du pathos romantique. Le but de la musique n'était plus l'expression ni l'épanchement de sentiments, mais le recours à des formes strictes destinées à des usages précis.

Si ses premières œuvres évoluaient dans un langage proche encore de celui du Romantisme tardif (évoquant entre autres Max Reger), Schroeder a peu à peu évolué stylistiquement pour se rapprocher de certains de ses contemporains comme Paul Hindemith ou Ernst Pepping : emploi d'une tonalité libre, écriture contrapuntique (avec une prédilection pour le traitement du choral), attrait marqué pour la pureté des lignes et la souplesse rythmique du grégorien, utilisation des formes utilisées dans la musique néoclassique... Ses compositions liturgiques, souvent brèves et pensées pour être interprétées pendant les offices, répondent aux besoins

de de l'église, tant du point de vue de l'expression que de la relative facilité d'exécution.

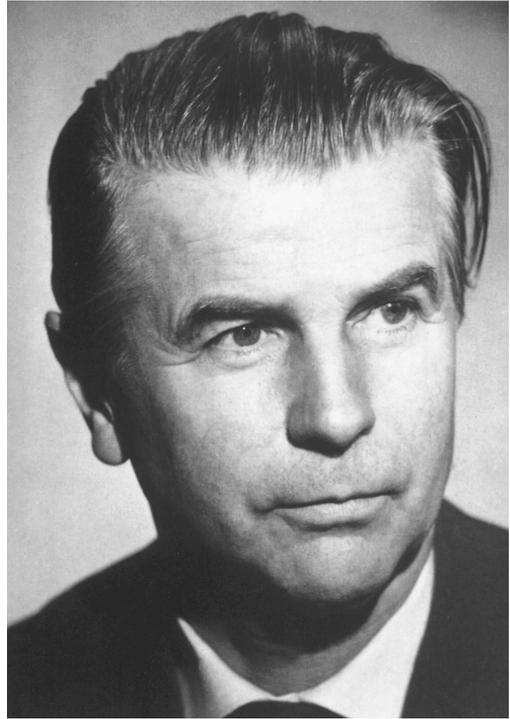
Dans les années 1950 et 1960 qui étaient celles de l'Avant-garde en Allemagne, Schroeder se définissait comme un « moderne en évolution » (« evolutionäre Moderne ») : tradition et progrès n'étaient pas pour lui incompatibles ; il voulait apprendre du passé tout en restant ouvert à la nouveauté. C'est ainsi que la *Messe* de Stravinski fut donnée en création sous sa direction à Cologne en 1949. Pourtant, et même s'il les admettait et les respectait, il s'est toujours refusé à rejoindre les mouvements d'avant-garde dans lesquels il ne se reconnaissait pas.

## LES AUTRES ÉCRITS

Parmi un éventail impressionnant de textes irradiant dans les directions les plus diverses, l'un se détache par l'évocation d'une ligne directrice souvent évoquée aujourd'hui encore : la nécessité d'une formation globale et complète. À notre époque, où il est peu de dire que les enseignements ont tendance parfois à se spécialiser au-delà peut-être du raisonnable, et où chaque étudiant a tendance – sinon envie – de privilégier l'étude d'une discipline au détriment d'autres, jugées « secondaires », Schroeder alertait, dans un texte destiné aux étudiants de la Musikhochschule de Cologne, sur les dangers d'une « spécialisation ».

Nous sommes alors dans les années 1950 et Schroeder se situe dans la lignée des musiciens de sa génération – comme des précédentes – pour lesquels toute discipline artistique ne peut se résumer à l'apprentissage d'une technique mais recouvre un véritable art de vie. Dans ce texte qui sonne comme une profession de foi, Schroeder dresse un portrait extrêmement réaliste et par certains côtés visionnaire de la place du musicien d'aujourd'hui. En voici quelques extraits, librement traduits de l'allemand :

« Vous qui avez choisi la musique comme but dans la vie êtes d'un certain côté plus heureux que la plupart de vos amis étudiants. Votre but n'est pas, après votre formation, de trouver une occupation qui vous permette si possible de gagner beaucoup d'argent... Votre don fait de votre métier une vocation. La phrase "la vie est sérieuse, l'art est joyeux" [*Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst*] peut sembler pleine d'humour. Pourtant la vérité réside dans son renversement : seul celui qui prend la musique et l'art au sérieux pourra goûter du véritable rayonnement de la musique (on sait combien l'on regrette souvent que les politiciens ne soient pas davantage artistes...). »



*Hermann Schroeder en 1964  
(Photo HSG, fournie par Dr. Rainer Mohrs)*

Et plus loin :

« Il est clair que ce que l'on considère comme matière principale (on l'occurrence votre instrument) se tient sur le devant de la scène, ne serait-ce que parce qu'il vous faudra lui consacrer beaucoup de temps. L'instrument reste pourtant un outil, donc un moyen par lequel s'exprime la musique. Là où règne la seule technique est une sphère où l'enseignement a « dérapé ». L'effet souhaité s'apparente alors à la seule sensation, et l'exécutant n'est plus un artiste mais un acrobate.

Si l'on compare la matière principale au tronc d'un arbre, alors les matières secondaires seraient les fleurs et les fruits. Si nous coupons les branches, que reste-t-il, sinon un tronc de bois mort, que l'on peut certes admirer, mais qui n'est plus porteur d'aucune vie ? »

[*Die Ganzheit der musikalischen Bildung, Vortrag vor Studenten des 1. Semesters an der Musikhochschule Köln*, c. 1950, disponible sur internet].

## L'ORGELBEWEGUNG

Parallèlement aux réformes conciliaires se développait à cette époque un mouvement qui devait toucher de près tout organiste : l'Orgelbewegung.

Même si Schroeder se montrait plus intéressé par les questions d'ordre musical que par la facture d'orgues, il ne pouvait qu'être interpellé par un problème qui s'est posé d'ailleurs à toutes les époques : comment construire un orgue « moderne » ? et ce d'autant plus que, dès la fin des années 1920, il était entré en contact avec le célèbre facteur Johannes Klais et avait donc vécu la construction, en 1931, du grand orgue de l'église Saint-Martin de Trèves (42 registres, sur 4 manuels et pédalier).

Ayant participé à son inauguration (en jouant sa propre Toccata op. 5), il laissa un rapport d'expertise très intéressant, dans lequel il souligne son adhésion à ce type de facture, soutenant que l'orgue, « après avoir été sacré "Roi des instrument" par Praetorius, puis être devenu pour Richard Strauss, en 1905, un substitut ou une imitation de l'orchestre, avait besoin d'un nouveau visage, plus en adéquation avec la musique de son temps ». L'orgue de Klais, selon lui, montre une nouveauté qu'il convient de saluer. Schroeder adhère totalement à une organisation des plans sonores selon le *Werkprinzip*, et soulignera à plusieurs reprises la connivence étroite qui avait su s'instaurer entre facture et composition : pour lui, l'orgue n'est plus un imitateur de l'orchestre mais redevient un instrument polyphonique qui permet et suscite une écriture en adéquation avec cette facture.

## SCHROEDER ET FLOR PEETERS (1903–1986)

Exactement contemporains, ces deux grands musiciens avaient tout pour établir une relation basée sur une profonde estime réciproque. Leur rencontre eut lieu en 1933 à Aix-la-Chapelle, ainsi que le souligne Flor Peeters dans une lettre adressée à Rainer Mohrs en 1986 :

« J'ai rencontré Hermann Schroeder pour la première fois à l'occasion de la Neue katholische Kirchenmusik [...]. Je regrette beaucoup de ne pas avoir eu plus de contacts avec lui. [...] pourtant, j'aimais beaucoup Hermann comme compositeur et comme personne [...]. J'ai joué souvent ses

belles œuvres avec beaucoup de plaisir. Ni Hermann ni moi n'avions de problème pour la composition ; on composait par nécessité ! »

Tous deux à la fois organistes, improvisateurs et enseignants réputés, ils partageaient une même vision de la composition. Cette proximité dans la façon de penser la musique reposait en particulier sur un attrait commun pour l'écriture polyphonique (et en particulier le traitement du choral), ainsi que pour le grégorien, la polyphonie vocale, et les modes anciens. Cette symbiose les conduisit à écrire chacun une *Partita sur le choral Veni creator spiritus* (Éditions Schott), œuvres qui témoignent, à côté bien sûr de particularités stylistiques personnelles, d'un ensemble de points communs : utilisation fréquente d'ostinati, harmonie librement tonale, souplesse rythmique, attrait pour le fugato et l'écriture polyphonique. Comme beaucoup de leurs contemporains, Schroeder et Peeters prônaient un mélange entre modes anciens et tonalité libre, ce qui les conduira à utiliser de préférence les chorals issus des lignes grégoriennes, plutôt que ceux, tonaux, des siècles suivants. Témoignent de leurs échanges fructueux un certains nombres d'hommages réciproques : en 1937, Flor Peeters compose un cycle de 10 chorals pour orgue (*Zehn Orgelchoräle op.39*) dont il dédie le dernier, un ensemble de variations sur le thème *Herr Jesus hat ein Gärtchen*, à Hermann Schroeder. Il est frappant de constater que l'écriture (est-ce réalisé de manière consciente ou inconsciente ?) est très proche de celle de son ami : le thème est tout d'abord exposé dans une écriture polyphonique simple où chaque voix est traitée de manière vocale ; suivent quatre variations et un final virtuose en quintes parallèles, technique très prisée par Schroeder. Hommage inverse : en 1963, à la demande de Flor Peeters, Schroeder compose un prélude (*Präludium in E*) destiné à être publié dans la revue musicale *De Praestant* et qu'il annote dans son propre catalogue comme étant « Pour Flor Peeters ».

Le chapitre Schroeder-Peeters se clôt en mai 1986 avec l'écriture de la dernière composition de Peeters : *Paraphrase über Regina Coeli* pour violoncelle et orgue, sous-titré « en mémoire de mon cher ami Hermann Schroeder ». Composée à la demande de Schroeder, cette œuvre devait être un prolongement à sa propre pièce *Salve Regina, cantilena choralis für Violoncello und Orgel* (Schott). Quelques mois plus tard mourait Flor Peeters.

## UN MUSICIEN INJUSTEMENT OUBLIÉ ?

Refusant d'être étiqueté comme un « compositeur de musique d'église », et se définissant comme un musicien complet, Hermann Schroeder laisse une production immense : quarante messes, de nombreux motets et chorals, un *Magnificat* pour chœur mixte et vents (1951), quatre passions écrites en langue allemande, plus d'une centaine d'œuvres pour orgue (parmi lesquelles des pièces libres, des œuvres sur cantus firmus, sur des thèmes grégoriens, en duo avec d'autres instruments), des chœurs profanes, de la musique de chambre, des œuvres pour orchestre, et même un opéra.

Répondant toujours présent lorsqu'un collègue lui demandait une nouvelle pièce, il fut de ceux qui, à cette époque, en Allemagne, ont probablement le plus écrit pour orgue et instrument (violon, hautbois, violoncelle...). Schroeder avait d'ailleurs compris, peut-être avant d'autres, que le concert d'orgue seul était immanquablement éclairé par cette double présence, et que l'avenir résidait dans cette voie.

Même si l'ensemble de cette production n'est sans doute pas d'un intérêt égal, beaucoup de ces pièces ne palissent pas d'une comparaison avec le répertoire de cette époque : citons à titre d'exemple (mais il y en aurait bien d'autres...) et par ordre chronologique : *Präludium und Fuge* « *Christ lag in Todesbanden* » (1930), pièce de jeunesse créée par le compositeur à l'occasion de son propre concours d'orgue ; *Die Marianischen Antiphone* (1953), comprenant un prélude sur le *Regina coeli*, des variations sur l'*Ave regina caelorum*, un choral sur l'*Alma redemptoris mater*, et une toccata finale sur le *Salve Regina* ; *Orgel-Mosaiken* (1969), cycle de sept pièces relativement brèves d'écriture très soignée et porteuse chacune d'une ambiance bien spécifique et de couleurs particulières ; *Beethoven-Variationen* (1987), bâties sur l'un des thèmes du *Quatuor* à cordes op. 132 du célèbre musicien.

Pourtant, que connaît-on encore de cette musique aujourd'hui, et en particulier en France ? Très (trop) peu de choses... Gageons que l'Association Hermann Schroeder, par la voix et l'enthousiasme de son président, Rainer Mohrs, soutenue par une équipe dévouée, saura nous en convaincre !



Figure 2 : Hermann Schroeder dirigeant le chœur et l'orchestre de la Société Bach à Cologne  
(Photo fournie par Dr. Rainer Mohrs)

## ENTRETIEN AVEC BERNHARD HAAS

*Organiste-phare du monde musical actuel, et bien connu en France où il se produit très souvent lors de concert où de masterclasses, Bernhard Haas a suivi les cours d'Hermann Schroeder pendant plusieurs années. Il nous livre quelques souvenirs...*

— *Comment êtes-vous entré en contact avec ce musicien ?*

— Habitant près de Cologne, j'ai suivi les cours d'Hermann Schroeder à la fin des années 70. J'avais une petite quinzaine d'années. Il m'avait été recommandé par mon premier professeur qui le considérait comme une personne incontournable dans ce domaine. Il s'agissait en fait essentiellement de contrepoint : l'étude stricte et systématique des différentes espèces.

# Die Marianischen Antiphone

Spieldauer:  
I 3¼, II 6¼, III 2, IV 3½ Min.  
Insgesamt 15 Min.

Hermann Schroeder

## I. Regina caeli (Präludium)

**Allegro marcato**

Figure 3 : début de *Die Marianischen Antiphone* (1953)  
(© Schott 1954)

— *Et donc de style ancien ?*

— Pas uniquement... En fait, le contrepoint n'était pas pour Schroeder un procédé historique, qui aurait été liée à une époque précise de l'histoire de la musique, mais une technique d'écriture valable pour tous les temps ; ce qui était une vision très répandue en Allemagne à cette époque. Il n'y avait pas de prise en compte stylistique, même si, globalement, nous restions dans un esprit classique. Il n'était bien sûr pas du tout question de contrepoint sériel... Schroeder avait d'ailleurs écrit, en association avec Heinrich Lemacher, un traité de contrepoint. Après le contrepoint d'école, nous abordions l'écriture de choral-préludes. Mais pas de compositions personnelles.

— *Cette approche correspondait-elle à ce que vous attendiez ?*

— J'étais, pour ma part, déjà très intéressé par la musique du XX<sup>e</sup> siècle et les mouvements d'avant-garde : la découverte de *La Nativité* de Messiaen et celle de certaines musiques pour piano de Schoenberg (l'op.19 en particulier) m'avaient profondément bouleversé. Pourtant, j'ai été très sensible à l'utilité de cette formation scolaire mais solide, dispensée par une personne qui, même si elle ne partageait pas mes propres opinions, possédait un réel métier et une grande droiture dans la façon de transmettre ce qui lui paraissait essentiel. Sa manière de procéder était exactement l'inverse de ce que l'on pratique aujourd'hui où les chemins sont nombreux et variés et où le professeur enseigne diverses directions en laissant l'étudiant libre de son choix. Ce n'était pas la mode à l'époque et ce n'était certainement pas dans la façon d'être de Schroeder. Il était authentique, convaincu, et considérait comme son devoir d'emmener ses étudiants vers ce qui lui semblait essentiel. En ce sens, je le respectais.

— *Très actif après la seconde guerre mondiale, Schroeder évolue dans un monde musical en pleine ébullition, voire en pleine polémique. Quelle était sa position par rapport aux mouvements nés après la guerre ? Que pensait-il de l'École de Vienne, des diverses mouvances sérielles, ou de Karlheinz Stockhausen qui fut d'ailleurs son élève en 1951-1952 ?*

— Il était absolument contre ! Les maîtres du XX<sup>e</sup> siècle qu'il admirait étaient Bartók, Stravinsky et Hindemith, ce dernier étant pour lui le plus important. Il n'avait par contre aucune sympathie pour les nouvelles avancées. En un sens, il était dogmatique, mais d'une façon que l'on pourrait qualifier de « noble » car pour lui, il ne s'agissait pas de dogme mais de réalité. Il le vivait. C'était sa vision du monde musical, une vision qui correspondait d'ailleurs à une conviction profonde : l'attraction des sons était pour lui une donnée physique à laquelle on ne pouvait se soustraire. Pour lui, chaque son était inmanquablement attiré par un autre qui était la tonique du morceau. Il n'était en ce sens pas loin de la pensée de Schoenberg qui détestait le terme « atonalité » (lui préférant celui de « pan-tonalité ») et affirmait que sa musique – ainsi que celle de ses amis (Berg et Webern entre autres) – possédait aussi un son central même si elle ne le connaissait pas encore...

Quant à Stockhausen, je lui ai un jour demandé comment celui-ci s'était comporté en tant qu'élève. Il m'a simplement répondu : « Très bien... » Il est certain que, par la suite, il n'a pas adhéré à sa façon de voir les choses...

— Vos chemins avec Hermann Schroeder se sont finalement assez vite séparés. Quels souvenirs restent pour vous les plus précieux ?

— Je respectais chez lui une constance et une fidélité dans le chemin qu’il suivait et qu’il désirait transmettre. Pour lui, seules les voies de la tonalité étaient possibles, et il ne comprenait pas que l’on puisse se diriger ailleurs... Même si nous avons musicalement peu en commun, j’ai admiré la droiture et l’honnêteté de l’enseignant. Avec le recul, je peux dire que les années passées en sa compagnie ont été, au bout du compte, impressionnantes et profitables...

## ENCART SUR LE CONCOURS 2017

Articulé en trois épreuves (deux demi-finales et une finale publique), le programme donnait largement place à la musique de Schroeder, ce qui sembla donner le ton pour les pièces laissées au choix des candidats, très largement puisées dans le réservoir néo-classique. Pour la finale, peu de contemporains à l’exception de deux de nos compatriotes : Valéry Aubertin et Naji Hakim. Par contre, la large part accordée à Messiaen et Dupré laisse filtrer l’estime dont sont auréolées ces musiques à l’étranger. Le concours consacra six jeunes musiciens :

- 1<sup>er</sup> prix : Lukas Streibl (Stuttgart)
- 2<sup>e</sup> prix : Lars Schwarze (Lübeck)
- 3<sup>e</sup> prix : Lukas Euler (Leipzig)
- Prix « encouragement » : Johannes Lamprecht (Cologne) et Giovanni Michelini (Modène, Italie)
- Prix spécial pour la meilleure interprétation d’une œuvre de Schroeder en demi-finale : Miso Kim (Corée du Sud)

Ce concours, annoncé « pour jeunes musicien », témoigne de l’extraordinaire niveau des organistes. Les programmes, proposés par des candidats dont certains n’avaient pas vingt ans, comportaient plus d’un cheval de bataille : la seconde *Sonate* d’Anton Heiller, les grandes œuvres de Liszt, les *Sonates en trio* de Bach... Une multiplicité de styles souvent extraordinairement bien maîtrisés jointe à une perfection technique impressionnante qui montrent la richesse du monde de l’orgue actuel.

Site de l’association : [www.hermann-schroeder.de](http://www.hermann-schroeder.de)  
Les photos ont été fournies par Rainer Mohrs