Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 25 (1964)

Heft: 1-2

Artikel: Richard Wagner und Giuseppe Verdi als Meister der Orchestration : (anlässlich der 150. Wiederkehr der Geburt beider Komponisten) [Fortsetzung] = Richard Wagner, génie de l'instrumentation [fin]

Autor: Cherbuliez, Antoine-E.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-955764

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.07.2025

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

aux protecteurs de nos sections, nous adressons nos sincères remerciements de leur travail et de leur assistance. Nous commençons la nouvelle année avec grande confiance, et nous sommes persuadés qu'un grand nombre de tâches devant être résolues nous attendra.

Nécrologie. Chaque année de fidèles amis de nos orchestres nous quittent pour toujours. Nous voulons leurs garder un bon souvenir. On nous a signalé la mort de

M. Dr Fritz Gerber, Dentiste, Langnau BE, . . . âgé de 66 ans
M. Aug. Oetiker, Thun, véteran SFO, ... âgé de 89 ans
M. Willi Ritter, Wil SG, véteran SFO, ... âgé de 76 ans
M. Charles Schmied, Wattwil, véteran SFO, . . . âgé de 79 ans
M. Dr Sp. Zeli, Bellinzona . . . . . âgé de 58 ans

Malheureusement on nous avise très rarement des décès survenus, et nous prions les sections de nous tenir au courant, si possible.

Jubilés. A la fin de 1963 l'Orchestre de la Ville de Fribourg put fêter l'anniversaire de la 150ème année de sa fondation avec un concert de jubilé. M. Liengme, notre caissier central, donnera un exposé dans un prochain numéro de la «Sinfonia».

Organe officiel de la société. Aussi durant l'année écoulée notre organe, «Sinfonia», a paru comme d'habitude sous une forme variée et instructive. Son rédacteur, le prof. Cherbuliez, membre d'honneur, cherche à le rendre intéressant, instructif, et ne craint pas d'effort pour lui donner une note spéciale. La «Sinfonia» represente ainsi le trait d'union entre le comité central et les sections. Il est très utile, que chaque fonctionnaire, mais aussi chaque membre la lise très attentivement. Non seulement elle contient les nouvelles des sections, mais aussi des propositions pour disposer des programmes, etc.

En finissant il me reste la grande joie de remercier toutes les autorités de la Confédération, des Cantons et des Communes de leurs assistances positives envers nos buts.

Un chalereux remerciement convient à mes collaborateurs du comité central, à la commission de musique, au rédacteur comme aussi à l'imprimeur de «Sinfonia», pour leur appui. J'exprime l'espoir d'un accord aussi bon pour la Nouvelle-Année 1964.

Richard Wagner und Giuseppe Verdi als Meister der Orchestration (Fortsetzung)

(anläßlich der 150. Wiederkehr der Geburt beider Komponisten)

Parsifal (1882): Mit seinem letzten Musikdrama schuf Wagner zwar dem Datum nach ein «Alterswerk» (er war fast 70 Jahre alt, als er es abschloß), dem Geist, dem Können, der orchestralen Meisterschaft nach aber ein vollgültiges

Hauptwerk, eine Krönung seiner musikdramatischen Tätigkeit während mehr als vier Jahrzehnten! Das Orchester weist nicht mehr das große «Ring»-Aufgebot an Blechbläsern auf. Wagner schreibt im «Parsifal» 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, jedoch vier Pauken, 2 Harfen und die wichtigen Glocken, ferner vierfaches Holz mit Englisch Horn, Baßklarinette und Kontrafagott, sowie die Streicherbesetzung des «Rings» vor. Klanglich überwiegen dadurch Streicher und Holz, was dem Orchesterklang einen weichen, doch leuchtenden Gesamtklang verleiht, der naturgemäß unter der gewölbten Schalldecke des Bayreuther Festspielhauses (für das ja nach Wagners Willen eigentlich dieses «Bühnenweihfestspiel» für alle Zeiten und ausschließlich bestimmt war!) mit ihren fünf verschiedenen Ebenen der Aufstellung der Instrumentengruppen besonders wohltuend und suggestiv wirkt. Mit ganz besonderer Sorgfalt hat Wagner in diesem Werk in der Partitur die dynamischen und sonstigen Vortragszeichen sehr reich angebracht. Die leitmotivische Einheit ist bis zur letzten Möglichkeit ausgebaut: alle Motive sind nunmehr zugleich auch Leitmotive, die — notabene — meist in der Zukunft eintreffende Ereignisse symbolisieren! Es ist auch eine besondere Bühnenmusik vorgesehen, mit 12 Blechbläsern, Glocken, Trommeln.

Die bekanntesten und wichtigsten geschlossenen Orchesterabschnitte sind hier das «Vorspiel», die Wandelmusik am Ende des 1. Aktes, weite Strecken der Abendmahlmusik im Kuppelsaal der Gralsburg, Musik zum Reigen der Blumenmädchen im Klingsor(2.)-Akt, das kurze, aber bedeutsame Vorspiel zum 3. Akt und der berühmte «Karfreitagszauber» im letzten Akt. Begnügen wir uns hier mit dem Vorspiel und der Karfreitagszauber-Musik.

Im *Vorspiel* zum 1. Akt herrscht eine zwar rhythmisch sehr fein differenzierte, aber meist sehr ruhige, mit einfachen, feierlichen Akkorden arbeitende, in der Vorführung der Motive äußerst klar disponierte, in der Polyphonie sehr diskret und fast unauffällig angelegte, schwebende, schwerelose Tonsprache. Sie entspricht zunächst der verinnerlichten Welt des Grals, der auf der Gralsburg gehüteten heiligen Schale, aus der Jesus trank, und in der Joseph von Arimathia das Blut des gekreuzigten Heilands auffing. Wagner hat selbst dieses Vorspiel unter das Motto: Liebe — Glaube — Hoffen gestellt. In weich synkopiertem Aufstieg entwickelt sich das erste dieser Motive, fest und markig schreiten die Viertel und Halben des «Glaubensmotivs» einher; dann erhebt sich die Klage des liebenden Mitleidens: « . . . der heilige Angstschweiß des Oelbergs, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmlischer Segensglut im Kelche auf . . . ». Streicher und Holz, dann Oboe und Trompete sind einstimmig geführt, Trompeten und Posaunen tragen das Gralsmotiv, Trompeten und Hörner das Motiv des Glaubens. Mit einem dumpfen Paukenwirbel beginnt eine Art Durchführung, ein Bild des Menschheitsleidens, Oboen, Flöten, hohe Geigenlagen schließen sanft synkopierend ab — ein großartiges Stück weiser, verklärter und doch mit wachstem Klanggefühl gestalteter Orchestermusik.

Der berühmte *Karfreitagszauber* darf als eine erhabene, sich innig mit christlicher Passionsgesinnung vermählende Naturschilderung aufgefaßt werden. Man weiß, daß Wagner bei einem Spaziergang am Karfreitag 1857 in der Umgebung von Zürich («Parsifal» beschäftigte den Meister schon seit 1845) den ersten Einfall zu dieser verklärten Vorfrühlingsmusik erhalten hat. Wagner hat eine eigentliche, herrliche Melodie, nicht ein «Motiv» für diese klanglich so wundervoll aufblühende Musik erfunden, die von zarten Oboen- und Klarinettentönen geführt wird, getragen von Streichertriolen. Erst in H-dur durchgeführt, erscheint die Melodie dann in D-dur und verbindet sich mit dem Glaubensthema.

Es ist unmöglich, vom Orchestrationsmeister Wagner Abschied zu nehmen, ohne seines lieblichen und meisterlichen «Siegfried-Idylls» zu gedenken. Als liebevolle Gabe für den Geburtstag seiner Gattin Cosima gedacht, erklang das 1870 geschaffene, von der Freude über die glückliche Geburt seines (einzigen) Sohnes Siegfried (der ein angesehener und fruchtbarer Opernkomponist wurde) inspirierte kurze, für kleines Orchester geschriebene Werk als Morgenmusik im Garten der Villa Tribschen bei Luzern auf der Haustreppe, am 25. Dezember 1870. Die Themen und Motive stammen vor allem aus dem 2. Akt des «Siegfried», der Streicherklang, wundervoll beruhigt atmend, ist durch zarte Blasinstrumentenklänge aufgelockert und aufleuchtend. Es ist ein ganz intimes, von tiefem inneren Frieden erfülltes Stück des «Titanen» Wagner (Titan mindestens in Hinsicht auf die gewaltigen Stürme seines Seelenlebens und deren Uebertragung auf die dramatischen Figuren seiner Musikdramen).

Weitere, zum Teil wichtige und charakteristische Orchesterwerke Wagners (8 Ouvertüren, darunter die «Faustouvertüre» 1840, 2 Sinfonien, Festmärsche u. a. m.) können hier nicht mehr besprochen werden. Wagner hat den Weg Berlioz' als Genie der Orchestration genial weitergeführt und einem ebenso historisch wichtigen, wie absoluten Höhepunkt entgegengeführt.

Verdi als Orchesterkomponist

Man ist im allgemeinen gewohnt, in Verdi vor allem und sogar ausschließlich nur den Meister der dramatischen und lyrischen Komposition für die menschliche Singstimme zu sehen. Im deutschen Sprachbereich war bis vor wenigen Jahrzehnten das Interesse für den orchestralen Teil der Opernpartituren Verdis sehr gering, ja es fehlte das Verständnis für den «meridionalen» Charakter seiner Orchestersprache; man charakterisierte sie — von der (in der Praxis leider meist zu schwer!) gepanzerten Tonsprache Wagners aus gesehen — im wesentlichen als ein begleitendes Hm-ta-ta, Hm-ta-ta zu den zündenden Melodien der Gesangssolisten! Daß viele Arienbegleitungen in Verdis Opern teilweise oder ziemlich durchgehend Begleitungsformen aufweisen, die im Grunde nichts anderes sind, als orchestrale Nachahmungen volkstümlicher Gitarren- und Mandolinenbegleitung, ist unleugbar. Aber Verdis Orchesterpartituren bestehen glücklicherweise (übrigens ebensowenig wie diejenigen etwa von Rossini, Donizetti und Bellini!) durchaus nicht nur aus solcher Verwendung des immerhin reich

besetzten italienischen Theaterorchesters des 19. Jahrhunderts, sondern sie enthalten noch viel mehr und noch viel Wichtigeres: ein lebendiges orchestrales Mitgehen, Unterstützen, ja sogar Erzeugen von bedeutsamen, auf ihre Art schon ziemlich früh sogar durchaus als «italienisch-sinfonisch» anzusprechenden Stimmungselementen, von «Kommentaren» zu den äußeren und inneren Vorgängen auf der Bühne und in der Brust der handelnden Personen, die aus der Gesamtwirkung der Musik Verdis gar nicht wegzudenken sind. Als nun Verdi gar daranging, in seinen Opern, etwa vom «Ballo in maschera» (1859) an, sich innerlich und als selbstkritischer, zugleich seiner Meisterschaft bewußter Komponist mit dem gewaltigen objektiven Phänomen des deutschen Musikdramas und dem subjektiven Phänomen Richard Wagners selbst auseinanderzusetzen, da blühte sein Orchester auf, verdichtete und vertiefte sich in großartiger Weise, ohne je in eine irgendwie geartete Nachahmung Wagners zu verfallen.

Verdi war auf diese Weise imstande, der dramatischen Oper innerhalb der lateinischen Kulturwelt und im Rahmen der romantischen Kunstanschauung die italienische, die «verdianische» Eigenkraft und Eigengesetzlichkeit zu verleihen, und damit Wagner wirklich ebenbürtig zu werden. Aida (1871), die 2. Fassung von Don Carlos (1884), Othello (1887) sind die stärksten und beweiskräftigsten Exponenten des durch das Erlebnis Wagners hindurchgegangenen Verdi.

Seit einigen Jahren mehren sich die Untersuchungen des orchestralen Partes seiner Opern. Eine Zürcher Dissertation des heute als vortrefflicher Dirigent neuer Musik bekannt gewordenen Amerikaners Fr. I. Travis (1956), «Verdi's Orchestration», gibt zum ersten Male einen nach Möglichkeit vollständigen und nicht nur technischen, sondern auch stilkritischen Ueberblick über das im Titel genannte Problem. In einem späten Brief gab Verdi ausdrücklich die große Bedeutung der Orchestrierung für ein lyrisches Bühnenwerk zu, 1871 schreibt er, daß der Orchesterpart für die Klangfarbenmischung, für den Gesamtklang, für die Wirkung der Oper von besonderer Bedeutung ist (er bezieht dies speziell auf Aida). Seit der Aida hat Verdi auch, zum ersten Male, genaue Angaben für die Streicherbesetzung gemacht: 14 1., 12 2. Violinen, 12 Bratschen, 12 Violoncelli, 12 Kontrabässe! Auch ist er sehr von Wagners «verdecktem» Bayreuther Orchester eingenommen.

Das Orchester Verdis umfaßt seit Aida fast stets 3 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 1 Englischhorn, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 bis 4 Fagotte, 4 Hörner, 2 bis 4 Trompeten, (stets) drei Posaunen, (stets) 1 Baßposaune (Verdi gibt ihr den seltenen Namen «Cimbasso»), Pauken, 1 bis 2 Harfen, dazu in einigen Fällen noch besondere Bühnenmusik, als Schlagzeug große und kleine Trommel, Triangel, Becken, Gong. Dazu kommen in einigen Opern noch Spezialinstrumente vor, in Aida 6 spezielle, lange gerade, sogenannte Aida-Trompeten, in Othello Dudelsack, Mandoline, Gitarre, im Falstaff Gitarre, ventilloses Horn in Tief-As. Man bedenke, daß sich die verlangten Bühnenmusiken sehr verschieden zusammensetzten, so in der frühen Giovanna d'Arco aus Harmonium, Tri-

angel, Sistrum, Harmonium und Harfe, in Battaglia di Legnano aus 6 Trompeten, 4 Posaunen, zwei kleinen Trommeln, in Macbeth aus Baßklarinette, Fagotten, Kontrafagotten, bzw. 2 Oboen, 6 Klarinetten, 2 Fagotten, 1 Kontrafagott. Für das Menuett im Rigoletto werden Violinen, Bratschen und Kontrabässe verlangt, in Traviata (beim Bacchanale) 2 Piccolo, 4 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Kastagnetten und Tambourin. Für die Schlußszene in Aida sind 4 Trompeten, 4 Posaunen, Große Trommel vorgesehen. Vielfach ist natürlich die Bühnenmusik hinter der Szene mit «unterirdischer» Wirkung durchzuführen. Alles in allem, eine doch recht reich besetzte Palette des verdianischen Opernorchesters!

Entsprechend seiner italienischen Art hat es mehr als in deutschen und auch französischen Opern Gelegenheit, Begleitmusik zu militärischen und höfischen Aufzügen, zu religiösen Aufmärschen, auch zu eingelegten Balletten (wenn auch in viel geringerem Maße, als dies in der französischen Oper der Fall ist, wo das Ballett einen fast obligatorischen und integrierenden Teil bildet) Begleitmusik zu spielen. Solche Abschnitte und dazu die von Verdi doch in sehr persönlicher Art entwickelten Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu den einzelnen Akten geben dem Orchester Gelegenheit zu rein instrumentalem Vortrag.

Gehen wir in rascher Folge die bekanntesten dieser reinen Orchesterstücke in Verdis Opern durch. Im allgemeinen läßt sich feststellen, daß vom *Nabucco* an (1842) speziell die Pianopartien im Orchester ein Bestreben nach aparter und sinnvoller Orchestration zeigen, während die Fortepartien noch lange in konventioneller italienischer Opernmanier alle über den gleichen Leisten geschlagen sind. Besonders liegt Verdi offenbar die adäquate klangliche Schilderung von schmerzlich-dunkeln Episoden am Herzen und hierzu fängt er früh an, in feinsinniger Art z. B. das Holz einzusetzen unter Ausnutzung der tiefen Register. Die Ouvertüre zu Nabucco hat schon ihr eigenes Gesicht, sie enthält im schönen zweiten Abschnitt die berühmte «Va pensiero»-Melodie mit trefflich klingender, sonorer Begleitung, und ist feurig in den raschen Außenteilen angelegt. Am Schluß von *I Lombardi* entwickelt ein Andantesatz in langem crescendo ein majestätisches Klangbild vom Anblick der hochgelegenen Stadt Jerusalem. Die Ouvertüre zu Giovanna d'Arco ist ein schon bedeutsames Beispiel für Verdis Fähigkeit zu sanft leuchtendem Orchesterglanz (Abschnitt Andante pastorale mit Solis von Flöte, Klarinette und Oboe). Die Ouvertüre zu *Attila* zeigt große Fortschritte in der Intensivierung des Streichermelos. Noch fühlbarer ist der Fortschritt in der Ouvertüre zu *Battaglia di Legnano* in der Verwendung von Holz und Blech. Verdi zeigt, daß er die autonome Klangfarbe des Orchesters als ein wesentliches Hilfsmittel für den lyrischen und dramatischen Gehalt seiner «Gesangsoper» erkannt und zu verwenden gelernt hat. Das beweist auch die Schaffung der idyllischen Atmosphäre der Tiroler Landschaft in *Luisa Miller* durch feine Klangbehandlung in der Ouvertüre und der sinnvolle Gebrauch der Klarinettenregister. Von *Rigoletto* (1851) sei nur die kurze, aber mit intensivem Trompeten- und Posauneneinsatz (die beharrlich das Fluchmotiv wiederholen)

arbeitende Ouvertüre, die prachtvolle orchestrale Stimmungsmusik im 2. Akt (Sparafuciles Auftritt) und beim nächtlichen Gewitter im letzten Akt erwähnt — hier ist Verdi ein Meister der starken Wirkung des Hintergründigen mit den sparsamsten Mitteln der Orchestration.

Weltberühmt (nicht zuletzt durch Toscaninis edle Interpretationskunst) wurden die beiden Vorspiele der *Traviata* (1853). Sie gehören zu den schönsten Partiturseiten italienischer Instrumentalmusik. Das Vorspiel zum 1. Akt geht nach zauberhaften, chromatisch herabsinkenden Akkordklängen innigster Klage in die große Liebesmelodie Alfredos und Violettas über, eine melodische Monodie größten Formats mit einer höchst sparsamen, Gitarreakkorde symbolisierenden Begleitung, die aber, bedeutungsvoll genug, virtuos und duftig zugleich von den leichtsinnigen Tanzrhythmen umspielt wird, denen sich die «Verirrte» (Traviata!) zu Beginn der Handlung hingibt. Mit wehen, verhaltenen Klängen, in denen zuletzt die Blutstropfen der sterbenden Violetta zu Boden zu fallen scheinen und akkordisch an das Vorspiel zum 1. Akt anschließend führt das herrliche «Preludio» zum letzten Akt in die Sterbensstimmung ein. In beiden Vorspielen hat Verdi die orchestralen Mittel, Klänge und Farbnuancen meisterhaft eingesetzt, um die unkonventionelle, tiefmenschliche Intimität und Innigkeit dieses ungewohnten Opernschlusses auszudrücken. In den *Vespri Siciliani* (1855) ist die Ballettmusik des 3. Aktes zu erwähnen (Thema: Die vier Jahreszeiten), die Ouvertüre ist formal gut mit drei Themen aufgebaut und klingt vortrefflich. (Schluß folgt.)

Richard Wagner, génie de l'instrumentation (Fin)

La *Walkyrie* (1870) débute par un prélude tumultueux, c'est une tempête déchaînée et pourtant l'orchestre de cet opéra est plus clair, plus tendre que celui de l'Or du Rhin, car, maintenant, au lieu de s'agir de Dieux ou de Nains, ce sont des simples mortels dont les peines et les aventures dramatiques nous préoccupent. La trompette héroïque portée par un trémolo obstiné des violons, un pianissimo des trombones, des triolets de 3 flûtes, 3 clarinettes, 3 cors, les arpèges de cordes et des harpes annoncent ce nouvel orchestre plus humain, plus doux, lumineux, chantant. Au deuxième acte l'orchestre, redevenu plus riche, mais aussi plus tourmenté entoure les Walkyries sauvages portées par des quintes augmentées. Mais en somme, aussi ici les gros cuivres souvent employés dans le pianissimo restent dans le cadre de cet orchestre «walkyrien». Naturellement, la fameuse chevauchée à la sonorité cuivrée, aux trilles éperdus des bois, aux fusées hardies des violons produit une progression phénoménale. C'est enfin le brasier ardent, la flamme pétillante, le flamboiement rougeâtre et le quatour divisé qui entourent Brunehilde condamnée au sommeil.

L'Orchestre de *Siegfried* (1876) dépeint d'abord la sombre demeure d'Alberich et descend aux limites de la tessiture grave du tuba-contrebasse, du contre-

basson et des autres basses et, de plus en plus, il devient descriptif et évocateur, dans l'âtre de la forge avec des pizzicati aigus, des traits hachés et scandés de la petite flûte, des notes piquées des bois et par la magistrale subdivision de la masse orchestrale en trois secteurs (violons montant, bois descendants, basses, contrebasses, violoncelles, bassons et cors), lorsque Siegfried forge l'acier fumant. Au second acte, autres profondeurs sonores, extragraves, celles en relation avec Fafner, cors bouchés, contrebasse tuba, clarinette basse aux dessins tortueux. D'autre part, dans la scène dans la forêt avec Siegfried resté seul, quelle lumineuse et poétique division des cordes (il faut à Wagner ici au moins 16 pupitres de violons!), avec le dessin de la flûte, du hautbois, de la clarinette, marquant le petit oiseau prophète. L'introduction du 3e acte présente un éclat foudroyant (c'est de nouveau une tempête) soutenu par un instrument extra-musical «Donnermaschine» (machine à imiter le tonnerre)! Au crépitement des violons, des bois, des 8 cors, des trompettes et trombones, aidés des harpes, du Glockenspiel, du triangle, Siegfried traverse les flammes pour triompher de Brunehilde. Un peu plus loin, ce seront de nouveau les cordes qui, en premier lieu, décriront les troubles sentimentaux du jeune couple amoureux.

Le prélude, onduleux, aux motifs populaires correspondant à la course de Siegfried sur le Rhin, forme le début du 1er acte du *Crépuscule des Dieux* (1876) dont l'orchestre est d'une plénitude remarquable, riche en thèmes et motifs puisés dans le partitions des trois autres parties de l'Anneau ce qui pousse la polyphonie orchestrale du maître vers un nouveau point culminant. Dans la mesure où l'orchestre de la scène des Filles du Rhin (3e acte) est fluide, chatoyant, «comme mouillé», avec la contribution importante des cors, il est grandiose, humain et surhumain en même temps lorsqu'il a la tâche de nous faire comprendre l'heure tragique de la rentrée de Siegfried, assassiné lâchement. La célèbre marche funèbre qui se déroule à ce moment est en effet une des plus belles pages de Wagner, maître de la palette orchestrale, sombre, ici, dramatique, élégiaque, désespérée. Cette fois, la batterie que Wagner emploie de plus en plus avec une sage précaution, entre en pleine action, se joignant aux tubes, à la contrebasse-tuba, aux trompettes. Finalement, l'ensemble formidable orchestral illustre la fin des Dieux, l'incendie qui gagne Walhalla.

Mentionnons encore l'orchestre de *Parsifal* (1882) avec sa multitude de signes de nuances, sa noble pureté, tous ses instruments qui chantent, son caractère descriptif étroitement lié à des valeurs absolues d'écriture polyphonique, toutefois sensiblement retenue. L'union intime du hautbois, de la clarinette, du cor anglais et de l'alto, ou des flûtes, hautbois, trompettes, clarinettes se fait presque toujours dans la nuance douce, le forte est préparé, la plupart du temps, par un crescendo savamment établi. L'ampleur et la majesté de la sonorité sont toujours atteints sans aucune brutalité. Le rôle de la Harpe est plus important que jamais.

Le prélude expose les thèmes solennels, nous y admirons l'unisson piano des bassons, clarinettes, cor anglais, violons et violoncelles en sourdine, les arpèges

des cordes divisées, le bel et curieux unisson des trompettes et hautbois, les contretemps des flûtes et clarinettes.

L'Enchantement du Vendredi saint (dont l'idée et le thème principal sont venus à Wagner au cours d'une promenade dans les environs de Zurich le vendredi saint de l'an 1857!), admirable synthèse musicale de la pensée de la Passion de Christ, de la Rédemption et de la nature printanière dans sa première douceur attendrissante, se trouve exprimée dans une sorte de symphonie orchestrale dont la spacieuse mélopée est confiée au hautbois et à la clarinette dans leurs nuances les plus tendres, audessus de triolets ondulants des cordes, partant de si majeur pour aboutir à ré majeur.

N'oublions pas, pour terminer, que Wagner a donné d'autres preuves encore de sa maîtrise dans le domaine de l'instrumentation et de l'orchestration: 4 ouvertures, deux symphonies dont «Faust», le Siegfried Idyll à l'occasion de la naissance de son fils Siegfried. Berlioz et Wagner ont porté entre 1830 et 1880 l'art de l'orchestration à un niveau inconnu jusque-là. Berlioz, génial sans doute dans ce domaine, a ouvert une voie et parcouru un bout important du chemin; Wagner a continué ce chemin en aboutissant à un point de culmination non seulement historiquement essentiel mais aussi absolu.

Antoine-E. Cherbuliez

Musikdirektor August Oetiker †

Einer der trefflichsten Berufsmusiker, die für das Laienorchesterspiel in der Schweiz tiefes Verständnis hatten, am Aufbau lokalen und regionalen Musiklebens auf dem Gebiete des Chor- und Orchesterwesens sich hervorragende Verdienste erworben haben und als Veteran im EOV verehrt wurden, ist mit Musikdirektor August Oetiker im hohen Alter von 89 Jahren in Thun Ende November 1963 dahingegangen. Liegt, mindestens nach außen hin und im Sinne kulturell-musikalischer Aufbauarbeit in weiteren Kreisen, das Schwergewicht von Oetikers Lebensleistung als Dirigent auf dem Gebiete großer Oratorienaufführungen in Thun (dem Orte, wo er von 1901 an fast 50 Jahre hindurch wirkte), Bern, Burgdorf, Interlaken, so ist die langjährige Leitung des ebenfalls 1901 gegründeten Orchestervereins Thun und die damit verbundene stetige, bewußte, musikalisch gewissenhafte und künstlerisch erstaunlich hochstehende Pflege der guten, vor allem sinfonischen und konzertanten Orchesterliteratur ein ebenso großes Verdienst des Dahingeschiedenen.

Er hatte ein besonderes Talent, mit Laien den Stoff so weit, wie es technisch überhaupt möglich war, auszuarbeiten und dann im Konzert durch den Schwung seines musikalischen Wesens, seine feurige Begeisterung in spontaner Weise jenes Undefinierbare zur Interpretation hinzuzufügen, das ihr erst einen künstlerischen Rang verleiht.