

Le mystère de la symphonie "inachevée" de Franz Schubert

Autor(en): **Cherbuliez, A.-E.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **18 (1957)**

Heft 9-10

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955996>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Opern und Gesangskompositionen jener Zeit heute bis auf einen geringen Rest verschwunden.

Exotische Komponisten, wie wir sie beispielsweise in den Vereinigten Staaten in ansehnlicher Zahl und mit großem Erfolg finden, haben eine Annäherung bewußt in ihren Werken vorangetrieben. Sie haben es meistens gut verstanden, einen Ausgleich zwischen weißer und exotischer Auffassung von humoristischen Vorgängen zu treffen, und wir sollten diese Werke aus der genannten Richtung her durchaus tiefer durchforschen. Im übrigen haben auch weiße Komponisten, die Gelegenheit hatten, sich eingehend mit exotischer Musik zu befassen, in ihren eigenen Werken exotische Motive bevorzugt, wir brauchen hier nur an Sullivan und seinen «Mikado» und ähnliche Werke zu denken.

Auch Komponisten in Europa, die überwiegend die strenge klassizistische Form der Musikschöpfung bevorzugten, haben zwischendurch mit guter Absicht den Humor in ihren Werken zu seinem Rechte kommen lassen. Dabei handelte es sich dann fast durchwegs um Werke, die unmittelbar aus dem Volksleben heraus geschaffen waren. Wir finden diese musikalische Auswertung humoristischer oder doch humoristisch zu nehmender Volkssitten etwa bei Franz Liszt, der in seinen «Ungarischen Rapsodien» es ausgezeichnet verstanden hat, Scherz und Humor der magyrischen Völker vor unser Ohr und damit in unser Empfindungsleben zu bringen.

Ein Meisterwerk der gesanglichen Komik, bekannt durch die Wirkung der Instrumentation, sind ohne Zweifel auch die «Meistersinger». Selbst ein Richard Wagner ließ es sich nicht nehmen, ganz tief in die Wirkungsgeheimnisse humoristischer Musikszenen einzudringen. Die Verhöhnung der bürokratischen Meistergilde, die Prügelszenen, musikalisch stark unterstützt durch die Doppelfuge, die Schläge des Schusters zum Ständchen — das sind die wesentlichsten Darstellungen, mit denen Richard Wagner den Humor und die Kunst in der Gesangswirkung seiner Oper darbot.

«Alles ist Spaß auf Erden, wir sind geborene Toren, ja Toren.» — Die größte lyrische Komödie schenkte uns der fast 80-jährige Giuseppe Verdi mit seinem Shakespeare kongenialen «Falstaff». Verdi's Schwanengesang! — Ein Hinausführen in die luftigen, lustigen Höhen, von denen aus man lächelnd auf sein Leben zurückblickt und von ihm schon genesen ist, zu jener großen Weisheit, dem verzeihenden Humor!
H. Schmidt-Lamberg

Le mystère de la symphonie «inachevée» de Franz Schubert

La huitième symphonie de Schubert, composée en octobre 1822, est une des rares oeuvres orchestrales et symphoniques qui jouissent de la même sympathie dans les milieux professionnels que ceux des amateurs. Elle se

trouve aussi souvent sur les programmes des concerts donnés par les orchestres professionnels les plus importants du globe que sur ceux des orchestres d'amateurs. Les milieux citadins en jouissent dans la même mesure que les publics des petites localités «à la campagne»; ses deux mouvements, l'allegro moderato et l'andante con moto touchent, avec une fraîcheur inaltérable, les coeurs de tous les mélomanes dans les cinq continents (cela n'est pas exagéré!) par la beauté de leurs mélodies, le charme et l'expression de leurs harmonie, par ce mélange inimitable de nostalgie, de sentiment tragique, de paix idyllique, de naïveté et de sagesse inconsciente qui est le secret de ce modeste jeune homme, authentique Viennois, qui vit dans l'ombre du titan Beethoven, pour le suivre, dans un mort prématurée, déjà en 1828, à l'âge de 31 ans.

Depuis la découverte de cette oeuvre aussi belle que profonde, en 1865 (jusque là elle avait disparu dans un tiroir d'un ami de Schubert, le musicien Anselm Hüttenbrenner à Graz), voilà bientôt un siècle que cette symphonie qui ne fut pas achevée (il existe des fragments d'un troisième mouvement, mais pas une trace d'un quatrième mouvement) est devenue une étoile des plus luisantes aux grand firmament symphonique. Les plus grands chefs d'orchestre se pressent de l'exécuter dans les salles de concerts et devant les appareils enregistreurs des grandes maisons de publication de disques.

Et il y a plusieurs mystères qui planent autour de ce torse orchestral. Le mystère de ces deux mouvements dont le tempo est presque identique (en effet, souvent, un chef d'orchestre dirige, métronomiquement parlé, l'allegro moderato assez exactement comme l'andante con moto, quoique l'on puisse se demander si cela correspond vraiment aux intentions — inconnues — de l'auteur!) et que Schubert a laissés sans trouver le temps, ou la force, ou l'envie de compléter «normalement» et selon la tradition symphonique. Ou alors, Schubert, aurait-il renoncé délibérément à compléter le cycle symphonique, sentant, comme beaucoup d'entre nous autres, que ces deux mouvements forment une sorte d'unité mystérieuse qui ne supportait pas l'adjonction d'un Scherzo ou d'un Finale?

Mais il y a aussi le mystère de cette langue orchestrale schubertienne, typiquement viennoise et autrichienne s'il y en a, typiquement romantique «allemande» qui est entendue, comprise et aimée dans tout le monde, par tous les individus et tous les peuples, au sein de toutes les cultures musicales, au milieu du vingtième siècle tout aussi bien qu'au cours du dix-neuvième avec ses tendances croissantes nationales (les écoles nationales slave, scandinave, anglosaxonne, ibérique, etc.). Voilà un des exemples les plus concluants d'un génie «national» (c'est-à-dire appartenant au terroir viennois) qui s'élève vers une plateforme «supranationale», et cette élévation, cette amplification est un mystère elle-même.

Cependant, c'est d'un troisième mystère dont nous voudrions parler ici, mystère jouant dans un tout autre domaine, celui de l'architecture musicale, de l'emploi de la matière thématique, qui nous a toujours frappés et que nous ne saurions expliquer qu'imparfaitement à l'heure qu'il est. Pour bien saisir

de quoi il s'agit, il faut reprendre brièvement les conceptions traditionnelles de l'architecture du premier mouvement d'une symphonie, soit classique ou romantique, héritage précieux des grands maîtres Haydn, Mozart et Beethoven.

Le premier mouvement d'une symphonie «normale» n'est autre qu'une forme-sonate orchestrée. L'auteur présente d'abord un premier thème, généralement et en principe d'une expression vigoureuse, énergique au point de vue rythmique, bien soutenu par une substructure harmonique solidement charpentée. C'est une «personnalité» musicale avec l'apport de traits caractéristiques appropriés. Vient ensuite un «pont», c'est-à-dire une partie servant de transition entre le «monde» musical du premier thème et celui, par principe tout autre, contrastant, du deuxième thème qui, lui, est généralement chantant, lyrique, doux, rythmiquement sensiblement plus souple que le premier. Cette présentation des thèmes principaux, appelée «exposition», se termine, obéissant à un sentiment esthétique bien compréhensible qui sent le besoin de «projeter» encore quelque peu l'ambiance du deuxième thème dans l'espace sonore et dans le cadre de la forme musicale, généralement par un épilogue dont le poids thématique est amoindri par rapport aux deux thèmes principaux mais qui, par contre, comprend des éléments soit mélodiques, soit rythmiques, soit harmoniques d'un caractère «divertissant», permettant une certaine richesse de nouveaux motifs ou de variantes de motifs extraits des thèmes ou du pont. Les thèmes principaux se trouvant dans deux tons différents (quoique apparentés, tels celui de la tonique et de la dominante ou de la relative), ce pont doit également avoir des qualités modulatoires. Assez souvent, et ceci est un héritage de l'époque du cycle de la sonate italienne ou XVIII^e siècle, le premier allegro du cycle classique (viennois) de la sonate est introduit par une partie lente (Adagio, Grave) qui peut avoir, au point de vue thématique un caractère neutre ou présenter une sorte de préparation à la forme définitive des thèmes.

Après l'exposition, le moment «psychologique» est venu placer le matériel thématique dans différentes «situations» musicales, de montrer, pour ainsi dire, leurs forces créatrices latentes: les thèmes sont «développés», généralement avec l'intention d'en intensifier l'expression, de les «dramatiser» en quelque sorte. En même temps leur «couleur» harmonique peut subir des modifications considérables, ils sont placés dans les tons les plus divers et souvent très éloignés du ton principal.

Enfin, la «réexposition» ramène le discours musical précisément à ce ton principal dans lequel les deux thèmes sont reproduits sous leur forme première.

Voici l'architecture traditionnelle du mouvement en «forme-sonate» et l'on peut s'étonner dans quel grand nombre de cas aussi les grands maîtres classiques et mêmes romantiques l'ont suivi et cultivé avec une fidélité scrupuleuse.

Schubert pour qui Beethoven était un dieu dans le domaine de la grande symphonie pour orchestre, a étudié, sans aucun doute, très exactement les procédés appliqués dans les symphonies de ce dernier. D'autant plus il est

digne d'attention d'examiner comment lui, Schubert, a traité, sous ce rapport, l'allegro de sa symphonie «inachevée». C'est là que commence le troisième mystère dont nous parlions plus haut et que nous étudierons dans un prochain article.

A.-E. Cherbuliez

Sektionsnachrichten — Nouvelles des sections

Berner Konzert- und Unterhaltungsortchester. Ab 1.10.57 hat Herr Richard Schwarzenbach in Muri b. Bern die Direktion neu übernommen.

Orchestre de chambre de Neuchâtel. Extrait d'une lettre du 18 juillet 1957: Pour la séance de clôture du Conservatoire de Neuchâtel, nous avons fait appel, en plus de M. Gut, contrebassiste de l'O.S.R., et de M. Ruedi, violoncelliste de Berne, à deux hautbois (dont M. Reversy) et à deux cors de l'O.S.R. Le lendemain, soit le 11 juillet, nous jouions pour la Séance de clôture de l'Ecole supérieure de commerce de Neuchâtel le concerto en Ré de Tommaso Albinoni pour orchestre à cordes...

Orchestre de Renens. Extrait d'une lettre du 8 avril 1957: Notre activité ne se limite pas à un grand concert annuel. Nous participons, par exemple, occasionnellement au culte de l'Eglise nationale, en jouant quelques morceaux de circonstance...

Neue Musikbücher und Musikalien — Bibliographie musicale

Richard Haselbach, Giovanni Battista Bassani. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1954. — Diese umfangreiche Zürcher Dissertation des Dirigenten und Klavierpädagogen Richard Haselbach sei hier deshalb angezeigt, weil der Autor auf einen sehr bedeutenden, aber im Ganzen heute wenig beachteten italienischen Meister an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert (1657 bis 1716) in eindringlichen Studien über sein Leben, den Gesamtumfang seines kompositorischen Schaffens (mit dem ersten ausführlichen und genauen Werkkatalog, der bis jetzt erstellt wurde), seine Bedeutung als Kirchenkomponist, als weltlicher Komponist, als Vokal- und Instrumentalkomponist hinweist. Schon Bassanis opus I von 1677 enthält ein Dutzend Kammersonaten für ein oder zwei Violinen mit Streichbaß und Cembalo (Klavier, als Generalbaßinstrument), das opus V von 1683 in gleicher Art Kirchensonaten für zwei bis drei Instrumente mit Baß (Bassani nennt sie «Sinfonie», was man in der heutigen Praxis dahin ausdeuten könnte, daß man sie in chorischer Besetzung aufführen darf), weitere Sonaten haben keine Opuszahlen. Auch hier handelt es sich um jene ideale Spielmusik, die hohe Technik mit Geschmack, Allgemeinverständlichkeit und verhältnismäßig leichter Ausführungsmöglichkeit geschickt verbindet und eine so wertvolle Grundlage auch heute noch, oder besser gerade heute wieder für die kammermusikalische und orchestrale Schulung des