

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

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **24 (1963)**

Heft 9-11

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955761>

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.

La date exacte et les détails suivront en temps utile. Nous nous réjouissons beaucoup de cette décision et nous remercions la section de Cham, le comité, la direction et ses membres, de leur empressement.

Inscriptions des vétérans

Les inscriptions doivent être faites jusqu'à la fin de l'année (vétérans d'honneur et vétérans).

La formule d'inscription peut être obtenue auprès de la secrétaire centrale, Mademoiselle Isabelle Bürgin, Südstrasse 7, Wallisellen ZH.

Richard Wagner und Giuseppe Verdi als Meister der Orchestration

(anlässlich der 150. Wiederkehr der Geburt beider Komponisten)

Vom Zeitpunkte an, da die klassische Musik den Instrumentalstil und vor allem auch die reine Orchestermusik auf eine vorher ungeahnte Höhe geführt hatte, fing der Orchesterpart auch in den Opern an, eine immer größere Rolle zu spielen. Die Aufgabe des Orchesters, nicht nur Rezitative, «Arien», Ensembles und Chöre zu begleiten, sondern auch in der Ouvertüre die Gesamtstimmung der Oper oder die wichtigsten Themen (Melodien) vorzuführen, in Vorspielen zu den Akten, in Zwischenspielen während der fortlaufenden Handlung tonmalrisch, aber auch seelisch vertiefend mitzuhelfen, wurde immer ernster genommen, immer tiefer aufgefaßt, immer reicher technisch entwickelt. Ist es ein glücklicher Zufall, oder, im Gegenteil, liegt hier ein bedeutsamer Zusammenhang, eine organisch bedingte gegenseitige Einwirkung vor, daß gerade die großen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts in ihren Spitzenleistungen zugleich auch dem Orchesterpart in der Oper besondere Aufmerksamkeit zuwendeten und sich in der Kunst der Orchestration in diesem Zusammenhange besonders auszeichneten?

Denken wir an Carl Maria von Weber, der in seinen Ouvertüren zum «Freischütz», zu «Oberon» herrliche Orchestermusik schuf, oder an die deutschen Opernmeister vor Wagner: Heinrich Marschner (1795—1861) und Ludwig Spohr (1784—1859). Marschner hat im «Vampyr» und «Hans Heiling» dem Orchester mächtige Wirkungen abgewonnen, Spohr in «Jessonda» hochentwickelte orchestrale Chromatik geschaffen. Ein Meister der Orchesterbehandlung war auch Giacomo Meyerbeer (1791—1864), der in «Robert der Teufel», den «Hugenotten», im «Propheten» dem Orchester großartige Aufgaben von hoher klanglicher Kraft und Feinheit gestellt. Der französische Komponist Charles Gounod (1818—1893) zeigte in «Faust» und «Roméo et Juliette» feinfühliges Verständnis für orchestrale Wirkungen, seine tschechischen und russischen Zeitgenossen Bendrich Smetana (1824—1884) und Peter Tschaikowskij

(1840—1893) haben, jener in der «Verkauften Braut», dieser in «Eugen Onegin» prachtvolle orchestrale Wirkungen hervorgerufen, die durch die russischen Meister Modest Mussorgskij (1839—1881) in «Boris Godunoff», Nikolaj Rimskij-Korsakow (1844—1908) in «Sadko» und «Zar Saltan» und Alexander Borodine (1833—1887) in «Fürst Igor» bedeutsam auf diesem speziellen Gebiete ergänzt wurden. In seinen weniger bekannt gewordenen Opern hat auch Hector Berlioz (1803—1869), z. B. in «Benvenuto Cellini» und «Les Troyens», sein hervorragendes Klanggenie im Orchesterpart wirksam sein lassen.

Aber schon die Klassiker hatten die gleichen Tendenzen. Christoph Willibald Gluck (1714—1787), der Begründer des klassischen Opernstils und Reformator der im 18. Jahrhundert allmächtigen italienischen Oper, hat in «Orpheus und Euridike», in «Alceste» seinen ganzen künstlerischen und instrumentationstechnischen Scharfsinn aufgewandt, um dem Orchester zu einer bedeutsamen Rolle im Opernganzen zu verhelfen. Wie wundervoll breitet Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) in «Figaros Hochzeit», im «Don Giovanni», in der «Zauberflöte» den Orchestergrund seiner Opernpartituren als Begleitapparat für die Solisten und Chöre, aber auch in selbständiger Funktion (Ouvvertüren, Zwischenspiele usw.) aus. Der große Sinfoniker Ludwig van Beethoven (1770—1827) endlich hat im «Fidelio» die Schleusen klassischer und romantischer Orchestersprache weit geöffnet, von der großen «Leonoren»-Ouvvertüre Nr. 3 bis zu den ergreifenden Zwischenspielen in der Kerkerzene.

Alle diese Bestrebungen und Leistungen hat ohne Zweifel Richard Wagner (1813—1883) in seinem gewaltigen Lebenswerk seiner elf Haupt-Musikdramen (vom «Rienzi» 1842 bis zum «Parsifal» 1882) übertroffen. Er schuf von der Basis seiner musikdramatischen Grundauffassung aus den Orchesterpart als den «sinfonischen» Untergrund, als den leitmotivischen Hauptträger seiner Tonsprache, in den hinein er die «unendliche Melodie» seines neuentwickelten «Sprechgesanges», seiner «dramatisch-melodischen Textdeklamation» verwob. Dazu setzte er eine besondere Feinfühligkeit für den jedem Orchesterinstrument eigentümlichen Klangcharakter, eine unvergleichliche Erfindungs- und Einfallskraft auf dem technischen Gebiete der «Orchestration» ein, die ihn mit C. M. v. Weber, Berlioz, Liszt, Rimskij-Korsakow zu den größten Meistern der «Orchesterpalette» stempelt, die nur von wenigen späteren, wie Richard Strauß in erster Linie (1864—1949), Anton Bruckner (1824—1896), Claude Debussy (1862—1918), Maurice Ravel (1875—1937), Jan Sibelius (1865—1957), Gustav Mahler (1860—1911) auf gleicher Höhe weitergeführt und den Wandlungen der Tonsprache angepaßt wurde.

Wenn man unter Instrumentation die Kunst und die Technik versteht, «sinn- und wesensgemäß für Instrumente und dann für Orchester zu schreiben, auch das Ausarbeiten der Partitur nach der zunächst mehr absolut oder klaviermäßig gehaltenen Kompositionsskizze» durchzuführen (H. J., Musiklexikon, 1951, Artikel «Instrumentation»), so hat gerade Wagner alles, was bis anhin an Charak-

teristischem und Bedeutungsvollem geleistet worden war, zusammengefaßt, mit neuen Impulsen und Klangkombinationen bereichert und den größten Einfluß auf die ihm nachfolgenden Generationen von speziell für die Instrumentation von Opern- und Sinfonie-Partituren begabten Komponisten ausgeübt.

Ueber alle diese Fragen kann man in zwei Gruppen von Publikationen reiche Auskunft finden, einmal in den Arbeiten über die Geschichte der Instrumentation, dann in den pädagogischen Veröffentlichungen im Sinne von «Instrumentationslehren». Es sei an dieser Stelle in bezug auf erstere an Henri Lavoix, *Histoire de l'instrumentation* 1878, Adam Carse, *The History of orchestration* 1925, Egon Vellesz, *Die neue Instrumentation* 1929, G. Fauré und H. Woollett, *Histoire de l'orchestration* (nicht weniger als 350 Seiten in Lavignacs «Encyclopédie de la musique» II. Teil) 1929 erinnert. An Instrumentations- und Orchestrationslehren gibt es ein gerütteltes Maß von instruktiven Büchern aus den verschiedensten Musikkulturkreisen. Wir nennen hier nur folgende:

François Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation* 1885,
Richard Hoffmann, *Praktische Instrumentationslehre* 1893,
Hugo Riemann, *Handbuch der Orchestrierung* 1921,
N. Rimskij-Korsakow, *Principes d'orchestration* 1914,
G. Bosch, *Practical manual of orchestration* 1918,
V. Ricci, *L'orchestrazione nella sua essenza, nelle sue evoluzioni e nella sua tecnica* 1920,
E. Guiraud und H. Busser, *Traité pratique d'instrumentation* 1933,
K. W. Kennan, *The technique of orchestration* 1952,
Ch. Koechlin, *Traité d'orchestration* 1954.

In allen diesen Werken ist natürlich den Orchestrationskünsten Wagners in hohem Maße Rechnung getragen.

Die vielleicht bedeutendste aller Instrumentations- und Orchestrationslehren des 19. Jahrhunderts aber stammt von Hector Berlioz, der selbst ein Genie der praktisch-künstlerischen Instrumentation für Orchester war. Sein fundamentales Lehrbuch «*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*» von 1844 wurde von zwei neueren Meistern dieses Gebietes überarbeitet und der Wagnerschen wie der Nach-Wagnerschen Entwicklung angepaßt:

Berlioz-Strauß, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauß 1905,

Ch. M. Widor, *Technique de l'orchestre moderne, supplément au traité d'orchestration d'Hector Berlioz* 1906.

Es ist namentlich die deutsche Bearbeitung des großen Werkes von Berlioz durch Richard Strauß, die der Bearbeiter dazu benutzt, um vielfach auf die außerordentlichen Verdienste Richard Wagners in dieser Hinsicht durch Textergänzungen und entsprechende Partiturbeispiele hinzuweisen.

Das, was man gewöhnlich über Wagners Anteil an der Höherentwicklung der Kunst des Orchestrierens besonders hervorhebt, nämlich die von ihm erzielte Steigerung in der Verwendung und klanglichen Wirkung der Blechblasinstrumente, ist in Wirklichkeit nur ein Teil all dessen, was Wagners Genie der Instrumentation erfand. Richard Strauß drückt dies unter anderem überzeugend in der Weise aus, daß es «dem Genius Richard Wagners endlich vorbehalten war, der Kompositions- und Orchestertechnik der symphonischen (polyphonen) Schule die reichen Ausdrucksmittel der dramatischen (homophonen) Schule zuzuführen». Damit meint Strauß, daß Wagner einerseits den auf verfeinerten Stimm- und Melodieführung des klassischen Streichquartetts beruhenden «polyphonen» Satz mit dem von Händel und Gluck begonnenen, von den Romantikern, besonders eben Weber reich weitergeführten koloristisch eingestellten, der Oberstimmenmelodik mit immer reicherem Harmoniegrund zugewandten, der dramatischen Ausdrucksweise in besonderer Art dienenden Klangstil verschmolzen hat.

In ein paar Sätzen mögen die Tendenzen der Wagnerschen Instrumentation so geschildert werden, wie sie Richard Strauß in seiner Neufassung der Berliozschen Instrumentationslehre sieht und zusammenfaßt. Die römischen Ziffern bedeuten die Akte der verschiedenen Musikdramen Wagners, die abgekürzt zitiert werden.

III

Die Verwendung des Trillers bei den *Violinen* ist reich abgestuft (Brünnhildens Erwachen, Siegfried II), vor allem aber diejenige des Tremolos, das bei Wagner eine eminente Bedeutung hat, obwohl Wagner es durchaus nicht «verschwendet», d. h. wahllos anwendet, sondern im Gegenteil sehr überlegt (Walküre I). Die Wirkung der 16 Violinen, 12 Violen, 12 Violoncelli und 4 Kontrabässe bei der Sturmschilderung zu Beginn der Walküre ist großartig. Ein besonderes Tremolo am Steg (Säuseln des Windes usw.) kommt im Tristan II vor. Das Kichern des böartigen Mime im Siegfried unterstützt Wagner durch die «collegno»-Vorschrift, d. h. der Violinbogen wird auf das Griffbrett leicht geschlagen. Mit den Dämpfern (*con sordini*) wird traumbefangene Stimmung in Meistersinger III, in der Tristan-Schlußszene unterstützt, das *pizzicato* ist verwendet in Tristan III, Rheingold, Meistersinger. Im berühmten Feuerzauber (Walküre) ist die Teilung der beiden Violinstimmen und die Verteilung der schwierigen Passagen auf einen Teil der 1. zusammen mit einem Teil der 2. Violinen eine Hilfe für klare technische Ausführung. Unnachahmlich verwendet Wagner die hohen Violinlagen im Vorspiel zu Lohengrin. Mit der Einlage von Violinsoli ist Wagner sehr sparsam, im Rheingold kommt ein solches vor.

Die *Violen* (Bratschen) werden vom Meister mit prachtvoller Wirkung an Stellen mit antikisierendem oder religiösem Charakter in hohen Lagen der obersten Saiten eingesetzt (Tannhäuser II), sie können sogar die Hauptmelodie in pastosem Gesang vortragen (Walküre II, Siegfried I), eine Soloviola begleitet den Liebestrank in Tristan I.

Die *Violoncelli* werden mit Vorteil als Baß im orchestralen Streichquartett verwendet bei pausierenden Kontrabässen (oft in Meistersinger); einen Spezial-effekt erreicht Wagner, indem er die Violoncelli im wirklichen Einklang mit den Kontrabässen spielen läßt, d. h. eine Oktave tiefer notiert als die gleichlautende Kontrabaßstimme. Er führt sie aber auch nicht selten mit den Violinen im Einklang (Meistersinger II, Tannhäuser III), das Instrument schildert die Exstate des sterbenden Tristan (III) wie die keimende Liebe der Walküre, die Sehnsucht Tristans, Derbheit, Spott in Kurwenals Spottgesang (Tristan III) zusammen mit Violen und Hörnern.

Den *Kontrabaß* ließ Wagner gerne mit dem vergrößerten Violoncellobogen spielen (nicht mit dem älteren, etwas derberen), erreichte mit Tremolo erhabenen Schauer (Vorspiel Parsifal), läßt ihn aber auch kantabel singen in Wotans Erzählung (Walküre II), dann wieder düsteres Schweigen, schauriges Grübeln, tiefe Versunkenheit darstellen (Tristans Erwachen III).

Das gesamte *Orchester-Streichquartett* durchflucht Wagner mit der herrlichsten Polyphonie (im Sinne von Beethovens späten Streichquartetten) ohne Tremoloverwendung (Siegfried-Idyll, Tristan, Stolzings Preislied Meistersinger III, Tristan III, wo es erhabene, tiefe Versunkenheit ausströmt).

Die *Harfe* kommt im Wagnerschen Musikdrama nicht sehr häufig, aber dann in sehr charakteristischen Stellen vor: schwere technische Aufgaben werden ihr im Tannhäuser II gestellt, im Lohengrin und Tristan II wird sie ökonomisch und mit großer Sorgfalt eingesetzt. In Bayreuth wirkt (Tristan) vierfache Harfenbesetzung wundervoll.

Unter den Holzbläsern hat der Meister der an sich leidenschaftlichen *Oboe* u. a. die Darstellung süßen Geheimnisses keuscher Liebe anvertraut (Tannhäuser II), setzt also hierbei eine besonders zarte und sensible Tonbehandlung voraus. In «durchbrochener» Arbeit (gegenseitige Motivabnahme) läßt er die Oboe mit Klarinette I in Walküre II zusammengehen.

Tiefstes Verständnis für die Klangsymbolik des *Englischen Horns* zeigt Wagner an vielen Stellen seiner Musikdramen, einzigartig im weltberühmten Monolog der «Traurigen Hirtenweise» (Tristan III); in Lohengrin II und I kommen ausgezeichnet klingende Mischungen mit Flöte und Klarinette vor.

Das *Fagott* wird etwa mit hohen Tönen für jämmerliche Zerschundenheit Beckmessers (Meistersinger III) eingesetzt, seine tiefe Lage bringt im Tristan ergreifende Wirkungen hervor, in Siegfried I schildert es Mimes verlogene Schlaueit.

Meisterhaft verstand es Wagner, die vier sehr ausgesprochenen Register der *Klarinette* (das schneidende hohe, das mittlere und das schalmeiartige, ausgesprochen kantable und das tiefe, namentlich in langen Tönen finster und drohend wirkende) zu verwerten, z. B. in rasch aufeinanderfolgendem Wechsel in Meistersinger III. Poetisch-episch, als Ausdruck heldenmütiger Liebe findet die Klarinette sehr schöne Verwendung z. B. in Brünnhildens Abgang (Walküre II), dämonisch-sinnlich ist sie bei Kundrrys Szenen im Parsifal eingesetzt.

Ausgezeichnet bringt sie Wagner zum Klingen im vierstimmigen Satz zusammen mit Oboen als untere Stimmen (Marsch, Tannhäuser II), sehnsuchtsvolle Erinnerung spricht aus ihr in Götterdämmerung I, ebenso Ahnung nahenden Unheils. Der sehr schöne Amselruf in Meistersinger II, vor Eintritt des Abends, zeigt ihre Eignung zur Vogelstimmennachahmung.

Feierliche Entsagung klingt aus der *Baßklarinette* in Tristan II (Marke), Innigkeit aus dem Gebete Elisabeths in Tannhäuser, in Isoldens Liebestod (Tristan III) bildet sie weichsten Baß für das Holz.

Von der *Flöte* verlangt Wagner gelegentlich schwierige hohe und tiefe Triller (Walkürenritt, Walküre III, Schluß Meistersinger II, Parsifal), er führt sie im dreifachen Unisono in der Ortrud-Szene (Lohengrin II), verwendet sie aber in seinen späteren Werken ziemlich selten, dann aber in sehr charakteristischer Weise: Wehen der Wimpel auf Isoldens Schiff (Tristan III), Lüsterheit (Walküre II), Heiligkeit (Tannhäuser III).

Die *Kleine Flöte* (Piccolo) wird für eindringlich-erschütternde Wirkungen in Tristan III eingesetzt.

Wie Wagner die ungewöhnliche Beweglichkeit der Klarinette in bezug auf Tonraum (beinahe vier Oktaven!) und Dynamik kühn und äußerst geschickt ausnutzt, so hat er in vielleicht noch höherem Maße alle klanglich-technischen Möglichkeiten des vervollkommenen Ventilhorns in seinen dramatischen Partituren glänzend und mit höchster künstlerischer Freiheit und Feinheit vorgeführt. Mischung mit allen Gruppen von Instrumenten, die ungewöhnliche «symbolische» Vieldeutigkeit des Horns, sowie seine ungeahnt entwicklungsfähige Technik, all das könnte an vielen hundert Beispielen, vor allem vom «Ring» an, gezeigt werden, vielleicht am frappierendsten in Siegfried und den Meistersingern. Die sonnige Lebenskraft des jungen Helden Siegfried, seine kindliche Sehnsucht, Isoldens Fahrt zum sterbenden Tristan, Sachs' Dank an den treuen Lehrjungen David, Eriks Traum (Fliegender Holländer II, daselbst auch die Brandung des nächtlichen Meeres), Freias Jugendfrische verheißende Äpfel (Rheingold, 2. Szene), das Witzeln über den Pantoffelhelden (Meistersinger III), Davids zu derber Keilerei führende Eifersucht (Meistersinger II), das Wunder des Tarnhelms (Rheingold, 3. Szene), Siegfrieds berühmte Fanfare auf dem silbernen Hühthorn, und vieles mehr schildert das Horn bei Wagner mit souveräner Anpassung.

Wagners Methode, für den Hornsatz die der herrschenden Tonart jeweils am besten angepaßte Stimmung dieser transponierenden Instrumente zu wählen und zu notieren, dabei aber zugleich den ausübenden Hornisten die Wahl zu lassen, die Noten auf den ihnen selbst genehmen Instrumenten (meist in B oder F), aber den Umständen nach zu transponieren, wird von Strauß sehr empfohlen.

In gleicher Weise hat Wagner auch die *Trompete* je nach den Tonarten in verschiedenen Stimmungen notiert, immer mit der Absicht, das Notenbild möglichst klar (d. h. vorzeichenfrei) zu halten und der C-Notation anzupassen. Welch einschneidende Wirkungen der Meister mit diesem tonglänzenden Instru-

ment erzielt (und erreicht!), zeigen die bekannten Schwertmotive Siegmunds (Walküre I), Brünnhildens Kampfruf (Walküre II), die geradezu schmerzenden Oktaven in Tristan II. Virtuos wird auch die sordinierte Trompete verwendet mit silberhellem, zauberhaft wirkendem Piano-Klang. Die feineren Mischungen des Klangs mit Holz und Hörnern führt Wagner weit über Berlioz hinaus (Walküre I z. B.), ebenso wie er den Ausdrucksbereich des Horns weit über Weber hinaus steigerte.

Die *Posaune* ist im Wagnerschen Musikdrama mit höchstem Scharfsinn und tiefem Klangverständnis vor allem im polyphonen Blechsatz vertreten. Indem er zwei gegen eine Posaune führt, läßt er scharf kontrastierende Themen vortragen; sie sind Symbol für Wotans stolze Kraft, aber auch für Wolframs feierliche Entsagung (Tannhäuser III), für Tristans Todestrank (Tristan I), Isolde's Drohung gegenüber Kurwenal (Tristan I), für das göttliche, ewiges Urvergessen im Schopenhauerschen Sinne in Tristan II, für das schallende Gelächter der germanischen Mannen in Götterdämmerung II. Im Ring hat Wagner die Posaunen stets vierfach eingesetzt, dazu noch mit einer Kontrabaßposaune grundiert, dies vor allem, um den Posaunenklang ganz vom Klange der Baßtuba zu trennen und letztere den Hörnern und Tuben zuzugesellen.

Durch die Einführung seiner speziellen Art von Tuben (2 Tenortuben in B, 2 Baßtuben in F, beide mit Hornmundstücken) hat Wagner das Blechensemble in großartiger Weise erweitert und bereichert, vor allem in der Tetralogie (= die vier Opern des «Rings»), abgesehen von der Einführung der Baßtrompete, einer um eine Oktave tiefer klingenden Trompete in tief Es, D und C, die Wagner für den «Ring» vorgesehen hatte, die aber selbst in Bayreuth gewöhnlich durch eine Ventilposaune ersetzt wurde. Sie sind Träger weihervoller Momente, können aber auch «heiser grollen», vornehm-düster klagen oder warnen; sie steigen zu den tiefsten Tiefen des Orchesters hinab (Kontra-Be in F-Tuba, Kontrabaßtuba bis zum Subkontra-Be!). Ihr Reich ist das Fafnermotiv (Siegfried II), tierische Sinnlichkeit (nachkomponiertes Bacchanale in Tannhäuser, Venusbergscene), sie werden auch in der Tannhäuser-Ouvertüre verwendet.

Die *Pauken* werden bei Wagner selten solistisch angetroffen; ein einzelner Paukenschlag kommt in Siegmunds Monolog (Walküre) und in der Todesverkündigung vor. Oft hat Wagner zwei in verschiedenen Tönen gestimmte Paukenpaare: z. B. 1. Paar in C und Fis, 2. Paar in As (Siegfried II); selbstverständlich sind Paukenwirbel sehr häufig, ebenso einzelne laute oder leise Schläge.

Die Verwendung der *Glocken* im Parsifal (aus dem Glaubensmotiv entwickelt) ist allbekannt; doch ist es schwer, reine Glocken dieser Tiefe zu bekommen, sie sind sehr kostspielig und werden daher meist durch Metallstabspielen einigermaßen gut ersetzt.

Becken werden freihängend mit weichen Paukenschlegeln pp berührt, prächtig als sanft erklingendes Symbol des Goldes im Rheingold verwendet, das *Triangel*

erscheint unter anderem mit einem einzigen Schlag mit der Wirkung eines Sonnenstrahls am Schluß von Siegfried II; auch für dieses Instrument wahrt Wagner eine weise Oekonomie.

Es sei noch erwähnt, daß der Streichkörper des Bayreuther Festspielorchesters nach Wagners Willen von Anfang an 16 1. und 16 2. Violinen, 12 Violas, 12 Violoncelli und 8 Kontrabässe, zusammen also 64 (erstklassige!) Streicher umfaßte!

Es ist kein Zweifel, daß Wagner durch die Anforderungen, die er in seinen musikdramatischen Partituren an die technische und musikalische Leistungsfähigkeit der Orchestermitglieder (in allen Instrumentengruppen!) stellt, die allgemeine Leistungsfähigkeit der großen Berufsorchester in der ganzen Welt seit einem halben Jahrhundert nach seinem Tode bedeutsam hob; wurden früher seine Ansprüche von manchen Orchestern als «unspielbar», «verrückt» usw. abgelehnt, so bilden sie heute umgekehrt die normale Basis des Könnens eines Theaterorchesters, von der aus die noch mehr gesteigerten Ansprüche der Partituren von Strauß und den Modernen erst allmählich erklimmen werden können!

IV

Im Folgenden sollen noch kurz die wichtigsten Abschnitte aus Richard Wagners Musikdramen erwähnt werden, die dem Orchester eine überragende, führende oder gar alleinige Rolle zuweisen, so daß viele von ihnen seit Jahrzehnten auch in die Programme der großen Orchesterkonzerte in allen Konzertsälen der Welt hinübergenommen wurden. Daß sie auch im Rahmen eigentlicher «Sinfonie»-Konzerte durchaus einen Platz finden können, liegt eben daran, daß sie neben ihren dramatischen Funktionen auch rein musikalische Werte in hohem Maße besitzen; ihre «sinfonische» Schreibweise beruht vor allem darin, daß Wagner die klassisch-romantische Homophonie mit einem erstaunlichen Grade von polyphonem Stimmgewebe (im Sinne von Beethovens späterer Streichquartettfaktur) verbindet, wobei sein Themenmaterial in erster Linie natürlich dem so reichen Schatz seiner «Leitmotive» entlehnt ist, d. h. denjenigen Tonsymbolen, die Wagner für die Festlegung und Darstellung vor allem seelischer Vorgänge, schicksalsmäßiger Beziehungen, psychologisch-mythologischer Bindungen gewählt hat.

Rienzi (1842): Das ist sozusagen noch vorwagnerischer, von der «Großen französischen Oper» hochromantischer Prägung und von der vorverdianischen italienischen Belcanto-Oper wohl nicht abhängiger, so doch durch sie beeinflusster Wagner-Stil, der trotzdem einen, wenn auch vielleicht mehr äußerlichen, ungeheuren Schwung in sich hat. Der junge Meister beherrscht schon ausgezeichnet die Orchestration! Sein Pathos entzündet sich am revolutionären Gehalt der historischen Figur des römischen Volkstribunen, Patrioten und Humanisten Cola di Rienzi im 14. Jahrhundert (mit dem Nürnberger Meister-singer Hans Sachs aus dem 16. Jahrhundert die einzige geschichtliche Persön-

lichkeit, die im Wagnerschen Musikdrama vorkommt), der gegen die Adels-herrschaft für die politischen Rechte des ganzen Volkes eintrat. (Sieben Jahre später hat Wagner ja in eigener Person dieser demokratischen Gesinnung seine glänzend begonnene Dresdener Laufbahn durch die Teilnahme am Dresdener revolutionären Aufstand freiwillig geopfert, an die sich die Flucht in die Schweiz über Weimar 1849 anschloß, die zu dem so wichtigen zehnjährigen Aufenthalt 1849—1859 in Zürich führte.) Manche Anklänge an Spontini, Meyerbeer, Marschner stehen neben schon durchaus eigenen Zügen von plastischer Thematik, intensiv kolorierter Harmonik. Der Geist der bekannten, heute noch öfters gehörten *Ouvertüre* liegt nicht sehr weit von demjenigen von Beethovens Egmont-Ouvertüre entfernt: Befreiung des Volkes durch revolutionäre Kämpfe. Nach der wirkungsvollen Einleitung mit den kämpferischen Signalen Rienzis entwickelt sich eine Art freien Sonatensatzes mit dem sehr lyrischen Gebetsmotiv Rienzis als erstem und dem kriegerischen Marschthema als zweitem Thema. Der Schluß — nach einer sehr geschickt angelegten, unablässigen großen Steigerung — verwendet das Motiv des Schlachtengesangs «Santo spirito cavaliere» mit schon charakteristisch dominierendem Blech.

Der *Schlachtengesang* im 3. Akt ist getragen von einer immer wilder werden- den Schlachtenmusik, bei der nicht nur Holz, Blech, Streicher, Trompeten- signale, sondern auch Trommeln und Glocken beteiligt sind.

Der Fliegende Holländer (1843): Die weltbekannte und in ihrer Art durch- aus «wertbeständige» *Ouvertüre* überträgt ins Musikalische die zwei Grund- pole Fluch, ewige Unruhe, Meerestoben und Erlösung aus dem Fluch durch die treue Liebe eines Weibes. Dazu kommen autobiographische Erinnerungen an die stürmische Ueberfahrt des aus Riga mit seiner Frau wegen drückender Schuldenlast heimlich durch die Ost- und Nordsee nach London geflohenen Stadttheaterkapellmeisters. Der Holländer-Ruf (Hörner, Fagotte, dann Posaunen und Tuben) über leeren Quinten schildert die grausige Irrfahrt des Holländer- Schiffes; ihm steht als Kontrastthema die Erlösungsmelodie Sentas (Englisch Horn, Hörner, Fagotte) gegenüber. Die Durchführung dieses Materials ist als Kampf des Holländer-Motivs gegen die Erlösungsmelodie gestaltet, wobei auch das Thema des Matrosenchors mitspielt. Zuletzt siegt das Erlösungsthema, so daß das Werk hell leuchtend abschließt.

Sentas Ballade im 2. Akt ist der Kern der ganzen Holländer-Musik. Mit Soli, Chor und Orchester ist diese Keimzelle der Oper mit dem Vortrag der Legende vom «Bleichen Mann» reich ausgestattet, volkstümliche Elemente sind hier deut- lich spürbar.

Tannhäuser (1845): Hier ist es der Zusammenstoß zwischen der heidnisch- germanischen und der christlich-römischen Welt im Rahmen der Minnesänger- kultur im Hochmittelalter, verbunden mit dem Gegensatz weltlicher Wollust und religiöser Sittenreinheit, die den Grundzug der Oper bestimmen. In der *Ouver- türe* sind diese Gegensätze konzentriert auf die Polarität von Sünde, sinnlicher Verlockung (Venusbergsage) und Sühne, Pilgerzug nach Rom, Glaube und

Erlösung durch ihn. So beginnt sie mit dem schönen Pilgergesangsthema (Holz, Hörner, dann Posaunen, umflimmert von Streicherläufen), wird abgelöst von dem Zauber des Venusberges (Streicher, Holz, Hörner, virtuos behandelt, heftige Violinpassagen, Klarinette). Ähnlich wie in den beiden weiter oben erwähnten Ouvertüren liegt eine dreiteilige Form vor, und eines der Hauptthemen «siegt» schließlich über das andere, hier das Pilgermotiv über die Venusberg-Tonsymbolik. Der eigentliche und echte Glanz des Wagner-Orchesters bricht hier schon durch und überströmt in reicher Farbenpalette die Formanlage «Pilgerchor—Venusberg—Pilgerchor».

Der *Einzugsmarsch in die Wartburg* als Orchestereinleitung zum 2. Akt ist ebenfalls dreithemig angelegt, mit Chor verbunden und führt zu einem triumphalen Abschluß.

Das 1860 für die Pariser Große Oper und die berühmt gewordene Aufführung des *Tannhäuser* (1861, vgl. «Sinfonia» 1963, S. 92 ff.) Nachkomponierte zur Venusbergsszene des 1. Aktes zeigt eine Annäherung an den Tristanstil («Tristan und Isolde» war damals musikalisch schon in Arbeit, die stilistisch gleichgearteten «Wesendonck-Lieder» geschrieben) in seiner chromatischen Unruhe, seinem fieberhaften, hier vor allem sinnlichen Charakter; das Stück ist ausgesprochen orchestral-virtuos gehalten, unter diesem Gesichtspunkte zweifellos eine Meisterleistung (wenn sie sich auch stark vom übrigen «Tannhäuser»-Stil abhebt).

Lohengrin (1850): Es ist das erste künstlerische Produkt des Kontakts mit der Wagner am Ende seines Schaffens wieder intensiv und unter anderem Zeichen beschäftigenden mittelalterlichen Gralssage, deren Geist dieses Musikdrama erfüllt. Die Ouvertüre heißt jetzt «Vorspiel» und schildert das Herabsinken des heiligen Grals (der Schale, in welcher nach der Bibel Joseph von Arimathia das Blut des Heilands am Kreuze auffing) zur Menschheit, und seines Wiederentschwebens zum Firmament. Wagner sagt darüber: «Die wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Uebergabe an hochbeglückte Menschen (die ‚Gralssitter‘) wird im Vorspiel dargestellt.» Der Komponist erfindet ein herrliches Klanggebilde, Symbol des lichtumflossenen Grals, durch meisterhafte Ausnutzung der höchsten Violinlagen (geteilte Violinen) und entwickelt eine große Steigerung bis zum Fortissimo-Tutti (mit Posaunen, Trompeten usw.). Wagner hat lebendige Farbenvorstellungen hierbei, er spricht z. B. vom «klarsten, blauen Himmelsäther», aus dem der Gral herabsinkt. Das Gralsmotiv wird schön synkopisch umspielt, gesteigerte sorgsamste Behandlung von Holz und Blech und deren Zusammenwirken mit den Streichern ist unverkennbar. Die Motive und die Thematik sind der Gralserzählung aus dem letzten Akt entnommen.

Die musikalische Schilderung des *Morgenglanzes* zu Beginn des zweiten Aktes verwendet strahlende Trompetensignale und helle Streicherachtel. Der *Brautgesang* vor dem Münster (III) im volkstümlichen Liedstil, aber sinfonisch orchestral unterbaut, gehört mit dem Mendelssohnschen Hochzeitsmarsch (aus

der Musik zum shakespearischen «Sommernachtstraum») zu den beliebtesten Hochzeitsmusiken in aller Welt.

Tristan (1865): Das *Vorspiel*, eines der bedeutendsten geschlossenen Orchesterstücke in der gesamten musikdramatischen Produktion Wagners, beruht auf der genialen Entwicklung und «kleinmotivischen» Verarbeitung des (immer noch in seiner musiktheoretischen Bedeutung umstrittenen) «Tristanakkordes» (wohl am besten als eine dissonante, alterierte und mit chromatischer Nebennote versehene Subdominantharmonie zu verstehen), der als erster Akkord überhaupt in diesem Werke auftritt und der ganzen Tristanmusik ihren unverkennbaren Stempel aufdrückt, ein einzigartiger Fall in der Musikkultur! Ueber den geistigen Gehalt, die psychologischen Grundkräfte dieses Akkordes und des Vorspiels hat sich der Meister unmißverständlich folgendermaßen geäußert: «Von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbarsten Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe durch schreitet die Empfindung alle Phasen des sieglosen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig in sich zurücksinkend, wie im Tode zu verlöschen scheint». Die (versteckte a-moll-)Tonalität wird in frei schweifende modulatorische Züge aufgelöst (ein Vorgang, der als Krise der hochromantischen Musik und als Einleitung zur Harmonik des spätrromantischen Impressionismus von großer Bedeutung wurde), was Wagner mit den Worten von den «rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig fast verschlingenden Motiven, welche um ihres bedeutenden Ausdrucks willen der ausführlichsten Harmonisation wie der selbständigst bewegten orchestralen Behandlung bedurften» umfassend erklärt, wobei zugleich eben die wichtige Rolle der (chromatischen) Harmonisation und die ebenso wichtige der Instrumentation klar herausgestellt ist! Das von Anfang an bestehende tonartliche Zerfließen, das nicht vollendete Streben nach der eigentlichen, erst am Schlusse eintretenden Haupttonart H-dur drückt schmerzliche Entsagung aus; Wagners Orchester-technik hebt den Unterschied zwischen Melodie und Begleitung sozusagen völlig auf, man darf hier von chromatischer Orchesterpolyphonie höchsten Ranges sprechen.

Das *Jagdvorspiel* zum 2. Akt gehört zu den stimmungsvollen orchestralen Jagdmusiken der neueren Zeit, es verbindet Allgemeinverständlichkeit mit kühner Uebereinanderschichtung von Hornfanfaren.

Das *Vorspiel zum 3. Akt* ist in eine wundervolle Meeres- und Sehnsuchtsstimmung versenkt (die aufsteigenden chromatisch-diatonischen Terzenfolgen) — der todkranke Tristan wartet unablässig auf Isolde. Während dieser Zeit bläst der Hirt in der Nähe von Tristans Burg die «*Traurige Hirtenweise*», die bedeutendste Monodie (d. h. unbegleitete Melodie) für Englisch Horn des 19. Jahrhunderts; Wagner hatte sie ursprünglich in seinen Regieanweisungen für eine «Schalmei», in der Partitur aber für ein Instrument «in der Art eines Schweizer Alphorns» bestimmt!

Isoldens Liebestod, der Schlußabschnitt des *Tristan*, im Original das letzte, ergreifende Abschiedssolo Isoldens vom Leben, um sich, freiwillig auf eine weitere physische Existenz verzichtend (ohne sich gewaltsam den Tod zu geben!), *Tristan*, dem an seiner Wunde Dahingeschiedenen, zu verbinden. «In des Welt-Atems wehendem All ertrinken, versinken, unbewußt, höchste Lust» —, stützt die Solomelodie fast durchwegs im Orchester durch entsprechende Instrumente, so daß dieser Schlußabschnitt (80 Takte) vielfach auch im Konzertsaal (mit und ohne Solostimme) aufgeführt wird. Hier sind vor allem Motive aus dem 2. Akt (dem längsten und größten Liebesduett der ganzen Operngeschichte!) verwendet. Wagner sagt dazu: «... was das Schicksal trennte, lebt nun verklärt im Tode auf; die Pforte der Vereinigung ist geöffnet... ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar...» Die H-dur-Tonart ist nun wirklich erreicht, ein erlösender vollständiger Abschluß in ihr verbreitet Frieden nach dem furchtbaren Seelendrama, das auch nach außen hin, durch Verrat, scheinbar ehrloses Handeln, Kampf von Mann zu Mann tragische Züge erhalten hat. Wie die ganze Partitur ein «Wunder» ist, so ist dieser Schlußabschnitt eine der herrlichsten Verwirklichungen von Wagners polyphon-lyrischem Orchestersatz von unbeschreiblich feiner und doch intensivster Klangfarbenbehandlung.

Meistersinger von Nürnberg (1868): Aus einer ursprünglich persönlichen Rachegefühlen (der Vergeltung für die wagnerfeindlichen Artikel des bekannten Wiener Musikkritikers Eduard Hanslick) nachgebenden Satire auf musikunverständige Pedanten wurde unter dem Einfluß der positiven Kräfte des Wagnerischen Genies ein großartiges, gewaltiges Kulturbild des Nürnberger Meistersingertums im 16. Jahrhundert, in dessen Zentrum der «Schuster und Poet dazu» Hans Sachs steht, zugleich ein Hoheslied auf die deutsche Kunst und Musik. Voll Optimismus, gesunder Kraft, ausgehend (und zurückkehrend) zum «Stahlbad der C-dur-Tonart», die Polyphonie hier auch als Ausdruck der traditionellen, genau aufgestellten Regelwelt der Meistersingerzunft einsetzend, begnügt sich Wagner dennoch mit einem verhältnismäßig kleinen Orchester, dem Sinfonieorchester Beethovens, das nur durch Harfe, Baßtuba, große Trommel und Glockenspiel erweitert ist.

Das *Vorspiel* ist großzügig, weiträumig, festlich angelegt und im Mittelteil zugleich von intimer Wirkung. Das kraftvoll-männliche Meistersingerthema, Walthers, des fränkischen Natursängers Werbemotiv, die Meistersingerfanfaren, Walthers Preisliedmelodie sind die wichtigsten thematischen Stützen des Vorspiels und werden gegen den Schluß hin polyphon miteinander verbunden simultan vorgetragen.

Die *Prügefuge* am Ende des 2. Aktes ist zwar ein Chor-Orchesterensemble, aber das Orchester nimmt alle Stimmen in sich auf und ist durchaus nicht nur Begleitung zum vokalen Part.

Ganz besonders einprägsam und ergreifend ist das *Vorspiel zum 3. Akt*, als rein instrumentaler Kommentar zu einer tiefen Besinnlichkeit von Hans Sachs,

der späte Liebe zur jungen Eva im Herzen verspürt, aber einsieht, daß er zugunsten von Stolzing verzichten muß. In fugenartigem Aufbau wird ein schwermütiges Thema durchgeführt, als Einleitung zum «Wahn»-Monolog Sachsens; die musikalische Entwicklung spielt sich zuerst im Streichquartett, dann im Blech (verbunden mit der Chormelodie des 1. Aktes) ab.

Die *Festwiesenmusik* des 3. Aktes ist ein prächtiges Stück lebendiger, volkstümlich stilisierter Orchestermusik, zum Einzug der Zünfte auf die Festwiese, mit dem walzerartigen Volkstanz, dem Reigen der Lehrbuben usw.

(Fortsetzung folgt)

Richard Wagner, génie de l'instrumentation

Le monde musical a fêté, un peu partout et sous les formes les plus diverses, les 150es anniversaires de la naissance de Richard Wagner, créateur du drame musical germano-romantique, et de Giuseppe Verdi, le plus important auteur du drame musical italo-romantique. Ces deux grands compositeurs appartiennent décidément à la deuxième moitié du XIXe siècle. En 1842 chacun d'eux a écrit un opéra qui ouvre, pour ainsi dire, la voie de leur destin et de leur rôle historique, Wagner «Le Vaisseau fantôme», Verdi «Nabucco». La carrière créatrice de Wagner s'est étendue presque jusqu'à la fin de sa vie (décédé en 1883, il a créé «Parsifal» en 1882); celle de Verdi a trouvé son faite avec l'étonnant «Falstaff» de 1893, huit ans avant la mort du grand vieillard de Busseto.

Le cadre de «Sinfonia», revue «pour l'orchestre et la musique de chambre», n'est pas le lieu pour disserter sur les qualités, les éléments et le poids historique du drame musical. Le critique français Edouard Schuré l'a d'ailleurs fait déjà en 1875 dans son excellent volume «Le drame musical». Mais ce qui saurait peut-être intéresser les lecteurs de «Sinfonia», c'est le génie particulier pour l'instrumentation et l'orchestration dont Wagner, extraordinairement doué comme compositeur, poète, écrivain, metteur en scène, chef d'orchestre, propagandiste . . . fit également preuve.

Les Français ont toujours eu le sens aigu du timbre musical, du coloris orchestral. L'art des clavecinistes tels que les Couperin, Rameau, d'Aquin, etc., est délicat et fin non seulement par le dessin admirablement différencié des lignes mélodiques mais tout autant par le raffinement de l'emploi des timbres de l'instrument. J.-Ph. Rameau a inséré dans les ouvertures, interludes, accompagnements des récitatifs, airs, chœurs et danses de ses 30 opéras une richesse heureuse de timbres et de coloris frais, clairs, surtout du côté des bois. Berlioz fut, durant la première moitié du XIXe siècle, à l'avant-garde de la science de l'orchestration, avec Ch.-M. de Weber le premier grand maître du coloris

orchestral romantique. Son «Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes» de 1844 est l'oeuvre d'un artiste qui mania l'alliance des timbres, leur pouvoir d'expression de la façon la plus imprévue et la plus efficace, fondant une nouvelle esthétique des timbres. Comme Berlioz publia son traité avant la période des grands drames musicaux de Wagner, il n'a pas pu en tenir compte. C'est-ce que Richard Strauss a fait au début de ce siècle en rééditant et en augmentant le traité de Berlioz. Du côté français cela fut fait par Ch.-M. Widor en 1905 («Technique de l'orchestre moderne»).

La compréhension et l'intérêt portés aux problèmes de l'instrumentation et de l'orchestration de la part des musiciens et critiques français s'est aussi manifestée par le fait que le grande «Encyclopédie de la Musique» dont la publication fut dirigée à Paris par A. Lavignac et L. de La Laurencie entre 1912 et 1931, contient, dans sa seconde partie, un travail détaillé de 350 pages sur «L'Histoire de l'orchestration» dû à la plume experte du compositeur Gabriel Fauré et de l'historien de la musique H. Woollett (de 1929).

Tout mélomane sait, et a certainement aussi entendu l'un ou l'autre des exemples de son grand art, que *Richard Wagner* est dans la lignée allemande le deuxième des grands sorciers de l'orchestration, entre Weber (décédé en 1826) et Richard Strauss (mort en 1949). De «Rienzi» (1842) jusqu'au «Parsifal» (1882), Wagner a donné la preuve constante d'un génie particulier de l'art d'écrire pour grand orchestre et d'exprimer par le choix des timbres des différents groupes d'instruments (cordes, bois, cuivres, batterie) une pensée, une ambiance, un état d'âme, une situation dramatique ou lyrique. Dans le drame musical de Wagner, l'orchestre est la base «symphonique» de la pensée dramatique au-dessus de laquelle plane la «mélodie infinie» du récitatif amplifié mélodique du maître. C'est l'orchestre aussi qui engendre le système aussi complexe que vivant des motifs conducteurs («Leitmotive»), destinés à rappeler, par leurs réapparitions périodiques, une idée, un sentiment, un personnage déterminé, etc. Wagner a fait preuve d'une sensibilité extrême pour toutes les valeurs des alliances sonores latentes dans le grand orchestre romantique.

L'étude susmentionnée de MM. Fauré et Woollett donne une idée très claire de ce que le goût musical français apprécie dans l'instrumentation et l'orchestration wagnériennes. Nous nous proposons donc ici d'en donner un résumé succinct. Mais examinons d'abord ce que la terminologie musicale française entend par «instrumentation» et par «orchestration».

Le Professeur Jacques Challey explique (dans le «Larousse de la Musique», Paris, 1957) en premier lieu qu'il ne faut pas confondre l'un avec l'autre. Instrumentation, c'est selon lui l'affectation, à tel et tel instrument, d'une musique ou d'une partie de musique donnée. L'orchestration n'est apparue que tardivement (guère avant la fin du XVIIIe siècle) et progressivement. Dans le cadre de l'instrumentation, les instruments concertants, une fois choisis, conservent le même rôle d'un bout à l'autre du morceau; au surplus, le choix même des instruments n'est devenu que progressivement l'objet du soin des compo-

siteurs. Il appartient donc à l'instrumentation de déterminer les différents usages des différents types et groupes d'instruments auxquels doit être affectée telle ou telle musique. L'orchestration, par contre, constitue l'art de répartir les différentes notes d'un morceau destiné à un ensemble entre les instruments qui composent cet ensemble, et ceci en vertu des différentes qualités de leur timbre. Selon la conception moderne de l'orchestration, chaque instrument reste constamment disponible pour contribuer à une sonorité déterminée; elle commence à se faire jour à partir de Haydn. Au XIXe siècle, l'établissement de la partition d'orchestre devient peu à peu un travail minutieux et précis, une véritable science du métier de compositeur.

Wagner a sans doute amené une révolution profonde de l'art de l'orchestration; cependant il doit partager la gloire de les avoir conçues avec Weber, Berlioz et Liszt. Sa pratique de l'orchestre, sa connaissance merveilleuse des timbres et de leurs alliances lui permirent de centupler l'effet des combinaisons essayées par ses précurseurs. La virtuosité orchestrale a fait, grâce à Wagner, d'énormes progrès; le niveau qu'il a créé, aussi au point de vue des difficultés de l'exécution technique, est devenu le point de départ normal et normalement exigé pour définir l'aptitude d'un musicien à faire partie d'un grand orchestre professionnel moderne.

Déjà dans *Tannhäuser* comme dans *Le Vaisseau fantôme* (1843), la manière hardie de traiter les violons, la variété d'écriture du quatuor, l'emploi plus constant de la petite harmonie (flûtes, hautbois, cor anglais, clarinettes, bassons, contrebassons et saxophones), fait pressentir un maître de l'orchestre. Tout y sonne déjà avec éclat, la puissance est indéniable, la sonorité reste toujours très belle, dans le piano ou le forte. *L'ouverture de Tannhäuser* (1845) est lumineuse et sonore. La prière des pèlerins est exposée par ces tintes riches composites (clarinettes, cors avec la voix humaine) qui seront désormais familières aux partitions de Wagner. *La Bacchanale*, ajoutée à l'opéra sur la demande des abonnés parisiens (en 1860, pour la fameuse première de 1861) est pittoresque, colorée, vivante, expressive, pleine de volupté vers la fin. Il y règne toujours une sonorité brillante; vers la fin, l'orchestre sera fluide, transparent, plein de séductions.

L'orchestre de *Lohengrin* (1850) est peut-être moins brillant, mais plus concentré, plus homogène; la beauté de la sonorité semble la préoccupation constante du compositeur. Qui ne connaît l'admirable *prélude*, avec ses violons divisés en grand et petit orchestre à huit parties et l'emploi des sons harmoniques aux limites extrêmes de l'aigu? La phrase mystérieuse (symbole du Saint Graal) semble descendre du ciel, où elle remontera, après avoir pénétré dans les profondeurs d'un monde plus réel. Dans cette partition, la polyphonie de Wagner, confiée à l'orchestre, qui cependant reste liée organiquement à l'harmonie la plus riche et la plus colorée, apparaît déjà comme un fruit remarquable de la polyphonie hautement élaborée des quatuors de Beethoven. Aux endroits les plus dramatiques du deuxième acte, les trombones et les timbales sont pré-

sentes, mais la grosse caisse et la cymbale restent muettes — quelle réserve de bon goût! La marche religieuse et celle des fiançailles sont sobrement orchestrées, tandis que la force la plus grande est atteinte dans le *prélude du troisième acte*; l'éclat en est incomparable, grâce aussi au formidable unisson des basses (cordes et cuivres).

La partition des *Maîtres Chanteurs* (1868) montre la polyphonie régnant partout, non seulement comme expression de la loi stricte à laquelle obéissent les maîtres chanteurs, mais aussi et surtout parce que ce style est maintenant tout à fait adéquat aux conceptions esthétiques et techniques de Wagner.

Dans cet opéra, Wagner met carrément tout l'intérêt musical de son oeuvre dans l'orchestre, tout en gardant une déclamation vocale parfaitement précise et ferme. L'admirable et sonore polyphonie du *prélude* aura bien quelque lourdeur, mais quelle puissance! Le second violon y quitte son rôle habituel, de remplissage ou de redoublement des premiers violons, pour communiquer aux contrechants des bois un peu plus de chaleur expressive. Le quatuor est traité avec une ampleur et une science de l'effet tout à fait remarquables quoique l'harmonie (les vents) prenne en même temps une importance grandissante. Wagner emploie les gros cuivres beaucoup plus dans la douceur que dans la force, ainsi qu'il ne se sert de la grosse caisse et des cymbales dans toutes ses oeuvres qu'à de très rares moments. L'équilibre dans les ensembles est toujours frappant par la beauté de son effet, chaque contrechant est mis exactement à sa place dans une gradation bien calculée. L'orchestre est maintenant véritablement parlant, il caractérise admirablement l'état d'âme de chaque personnage. Et quelle variété dans les rythmes! Là où anciennement, par exemple l'École rossinienne, appliquait la diversité rythmique à des accompagnements un peu nuls, Wagner l'applique à la polyphonie mélodique. Rien d'inutile, tout porte, tout s'entend, chaque motif a sa mission bien déterminée. Le quatuor chante éperdument, il constitue souvent un tout complet.

Le *prélude méditatif du troisième acte*, grave et profond, dans un style fugué, donne un bel exemple d'entrées successives des cordes; une sonorité ample entoure la réponse des cors, bassons, trompettes et trombones. Cet orchestre est fleuri comme un étincelant jardin. Wagner touchera avec la *Tétralogie* (l'ensemble des quatre opéras formant le drame musical de «L'Anneau du Nibelung») à des effets d'un dramatique plus profond, d'une sonorité plus nouvelle, mais jamais plus riche, d'une facture plus nerveuse, d'une saveur plus piquante, d'une vie plus réelle.

La partition de *Tristan et Yseult* (1865) ajoute à l'orchestre des Maîtres chanteurs un troisième basson et une troisième timbale. Dans *Tristan*, la polyphonie n'est pas moindre que dans les *Maîtres*; elle tendra, de plus en plus, vers l'expression intense, la chaleur fiévreuse, l'agitation intérieure. De nouveau, tout le drame passera dans l'orchestre. L'harmonisation se fera plus riche, plus dissonante, plus chromatique, les appogiatures (longues, introduisant dans le discours musical des notes étrangères à l'harmonie sur des temps forts) abon-

deront, cruelles ou adorables, douloureuses toujours. — Dans le *prélude*, avec son fameux «accord de Tristan» (accord de la Sousedominante, altéré, dissonant, pourvu de notes de passage chromatiques), l'alto prend sa part toujours accrue dans l'ensemble, de grands unisson des bois donnent une lueur chaleureuse aux phrases, les parties de cors deviennent de plus en plus chargées ce qui sera une des caractéristiques de la musique orchestrale moderne.

Lorsque Tristan et Yseult ont bu le philtre d'amour tragique et leur passion va grandissant, torturant, devenant une lave ardente qui circule dans leurs veines, tout bouillonne alors dans l'orchestre, tout palpite et s'élançe en une véhémente progression.

L'*introduction du deuxième acte* donne aux cors de chasse l'occasion d'exécuter une des fanfares de chasses les plus poétiques; le *prélude du troisième acte* renferme une des plus belles pages orchestrales de Wagner, avec la mélancolie des cordes, la nostalgie de Tristan mourant, le calme de la mer entourant le vieux manoir du héros. Vient le fameux *solo pour cor anglais*, joué sans aucun accompagnement, illustrant l'attente éperdue de l'arrivée d'Yseult. C'est la monodie la plus importante qui ait été inventée pour cet instrument au XIXe siècle.

Et c'est enfin Yseult, sur le corps de son ami mort, insensible à tout, qui ne sent rien, ne pense qu'à son Tristan qu'elle va rejoindre. Et le *chant final* pur et sublime s'élève. Il faut admirer l'art prodigieux avec lequel ces enlacements de divines mélodies sont réalisés dans l'orchestre, le soin avec lequel elles sont mises en valeur juste de façon à se fondre dans un ensemble d'une unité et d'une perfection de sonorité dans la douceur, encore inégalées. Wagner a parlé lui-même du «miracle» de la partition de Tristan — il avait raison!

(Fin au prochain numéro.)

Neue Bücher und Musikalien - Bibliographie musicale

Philippo Carlo Belisi, Sonata in Do maggiore per violino e basso. Erste Neuausgabe von Andres Briner. Hug & Co., Zürich 1961. Prof. Dr. Briner von der University of Pennsylvania in Philadelphia (USA), ein geborener Zürcher, hat sich schon einige Male als verständnisvoller Herausgeber unbekannter oder wenig bekannter Kammermusik betätigt. Nun legt er eine für die Mittelstufe gut spielbare Violinsonate eines unbekanntes Bologneser Komponisten (um 1700 entstanden) vor, der vielleicht Mitglied des hervorragenden Orchesters der Bologneser Hauptkirche San Petronio gewesen ist. Trotz ihrer relativ technischen Einfachheit zeigt das aus einleitendem Adagio, frischem, leicht polyphon gehaltenem Allegro und sehr knappem (2 Teile von je acht Takten!; ohne Trio) Menuett bestehende Stück eine gesunde Erfindung und klare Form. Dem Zeitgebrauch entsprechend wird der (vom Herausgeber schlicht ausgesetzte) Generalbaß