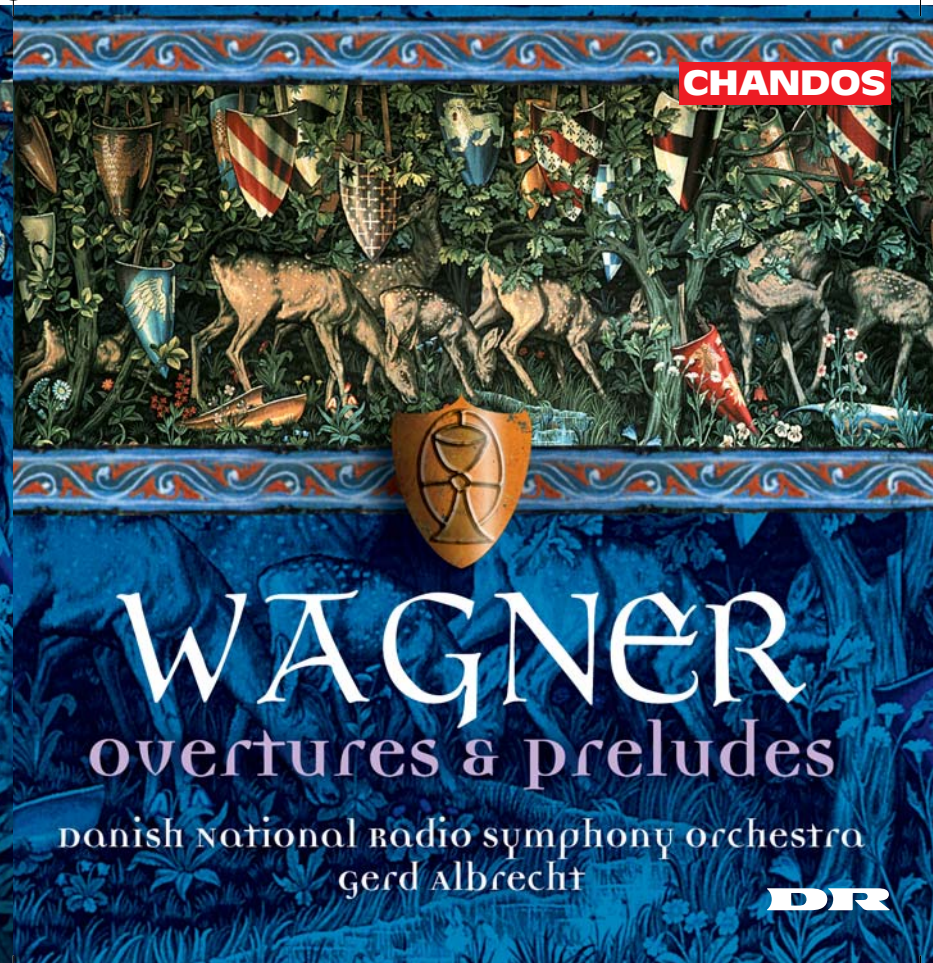






AKG

Richard Wagner

Richard Wagner (1813–1883)

1	Overture to 'Rienzi'	11:41
2	Overture to 'Der fliegende Holländer'	10:40
3	Overture to 'Tannhäuser'	14:56
4	Prelude to 'Lohengrin', Act I	8:38
5	Prelude to 'Lohengrin', Act III	3:09
6	Prelude to 'Die Meistersinger von Nürnberg', Act I	10:10
7	Prelude to 'Parsifal', Act I	12:47
8	Prelude to 'Parsifal', Act III	5:05
		TT 77:49

Danish National Radio Symphony Orchestra
Gerd Albrecht

Wagner: Overtures and Preludes

It is an abiding irony that if Wagner's purely orchestral works had been all that survived him, only one, the late *Siegfried Idyll* (1870), would have rescued him from utter oblivion. Ironic because he was one of the greatest and boldest masters of the orchestra who ever lived, and almost certainly the most influential. And that, too, has its irony, for it was only near the end of his life that his music gained sufficient exposure to exert any significant influence at all. The full story of his orchestral mastery is inseparable from his epoch-making operas and 'music dramas', yet the great majority of music lovers know his operatic preludes and overtures far better than the works which they were designed to introduce. And one last irony: for all his boldness and originality, the basic constitution of the orchestra as he left it was little different, if different at all, from the orchestra as he found it in his youth. Its main body is still the string band (though he expanded it dramatically in both size and capability), complemented by wind, brass and percussion. What Wagner did do, though it was not as simple as it sounds, was

to increase the sheer bulk of the orchestra, and to divide and further subdivide its various families. Although he did in fact attempt to introduce a new instrument into the orchestral brass – the so-called 'Wagner tuba' (actually closer to the horn than to the tuba) – this never became a member of the standard instrumental family.

As amply demonstrated in the overtures to *Rienzi* (1842), *Der fliegende Holländer* (1843), *Tannhäuser* (1845) and *Lohengrin* (1850), all amongst his relatively early works, his astonishing orchestral mastery was evident almost from the beginning. In his swelling and redistribution of the instrumental ranks he achieved an orchestral palette whose richness of sonority prevails at both ends of the dynamic spectrum, from the softest to the loudest, and whose fundamental individuality gives it a harmonic resonance unique to his music. The brass writing at the opening of the overture to *Tannhäuser* could never be mistaken for Beethoven, Weber, Schumann or Berlioz. In the above-mentioned operas, as in *Parsifal*, his last (1882), the guiding principle is that

of the lavishly antiphonal 'global village' whose constituent instrumental choirs combine to form a single community of breathtaking variety and scope.

Amongst the most notable features of the string writing is the frequent use of melodic parts doubled in unison or in octaves, and the occurrence of short figures in quick notes which Wagner so often uses to animate the rhythmic momentum over the bolder and more four-square thematic material in the brass voices. The overtures to *Der fliegende Holländer* and *Tannhäuser* provide numerous examples of this. For maximum brilliance Wagner repeatedly allows his first and second violins to soar into altitudes hitherto reserved for soloists. Nor did he rest content with the instrumental type-casting prevalent before him. By taking his violas up into the soprano range, previously the near-exclusive province of the violins, as by assigning them roles previously reserved for cellos and basses, he greatly expanded the expressive, harmonic and structural functions of the traditional string band. And just as he would sometimes treat his violas as bass instruments, functionally speaking, so he readily entrusted the melodic foreground to the cellos, whose traditional role had been to delineate the all-important bass line on which the whole of the harmonic

structure rested. A further characteristic of Wagner's string writing, particularly perhaps where the lower strings are concerned, is his readiness to use them not so much for their pitch as for their expressive tone colour, which he enhances by taking them to both extremes of pitch, high and low.

Where earlier composers had divided their wind instruments into pairs (two oboes, two flutes etc.) Wagner tends to group them in threes. And where others traditionally used the bassoons to provide or enhance the bass line, Wagner often liberates them into the midst of the harmonic fabric, drawing on their higher register and using them effectively as tenors. This expansion and enrichment of the woodwind enabled him to produce an opulence of tone and richness of character hitherto unknown in wind writing. Through their diversity of tone, wind instruments have always been better suited to illuminating the contrapuntal weave of polyphonic writing than to enhancing harmonic cohesion, traditionally the role of the more homogeneous strings. The same feature favours their soloistic role within the orchestra. In sheer weight of tone, however, they are hopelessly outclassed by the massed strings, brass and percussion. Wagner's expansion of their numbers, therefore, is a

practical, textural necessity, not a symptom of megalomaniacal elephantiasis (though he cannot escape that charge altogether).

Wagner wrote at a time of numerous changes and improvements in the actual construction of instruments – the substitution, for instance, of ‘valved’ for ‘natural’ brass instruments, which greatly expanded the number of notes available to the player, including many ‘chromatics’ enabling composers to range over an unprecedented number of keys. In his earlier operas, including *Rienzi*, Wagner experimented with a combination of the older and newer instruments, but by the time he wrote *Lohengrin* he had effectively banished the older instruments to the history books. The awkward gaps in the harmonic use of the brass have now become a thing of the past, and their melodic capabilities have been greatly expanded. Memorable examples include the unison parts for three trumpets and three trombones in *Tannhäuser* and the unison themes in both *Der fliegende Holländer* and *Lohengrin*, where more conventional composers would have combined trumpets and trombones in harmony, thus thickening the texture and diminishing their melodic impact.

Wagner was too consummate a master ever to settle for a ‘standard’ orchestra. His motto could well have been that later definition of style as ‘fitness for function’. In *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) he puts his forces on a diet, dispensing with his customary tripartite grouping of the woodwind and returning to traditional instrumental pairs, whereas in *Parsifal* he reverts to the quadruple wind groupings used in his gargantuan *Ring* cycle while reducing his horns from eight to four and discarding the bass trumpet and contrabass trombone used in both *Tristan und Isolde* and *Die Meistersinger*.

When he died in 1883, Wagner had in many ways transformed the common understanding of orchestral possibilities. In wealth of tone, in the distribution of parts in every section (and sub-section), in revealing and exploiting the melodic potential of almost every instrument, and in his unique blending and grouping of instrumental choirs, he bequeathed to his successors an orchestral vocabulary with suitably epic ramifications for the subsequent development of western music.

© 2000 Jeremy Siepmann

Founded in 1925, the **Danish National Radio Symphony Orchestra** is regarded as Denmark’s leading symphony orchestra. From its home in Copenhagen it undertakes extensive concert, recording and touring activities. The Orchestra has performed under many of this century’s greatest conductors including Bruno Walter, Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelik, Daniel Barenboim and Herbert Blomstedt, who was Chief Conductor from 1967 to 1977. Other regular conductors include Gennady Rozhdestvensky and Giuseppe Sinopoli. Leif Segerstam was Chief Conductor from 1988 to 1995, with Ulf Schirmer succeeding him until July 1998. In 2000 this position was taken over by the German conductor Gerd Albrecht. Principal Guest Conductors are Michael Schönwandt and Yuri Temirkanov. Thomas Dausgaard will assume this position from January 2001. The Orchestra undertakes regular tours in Europe and abroad.

Gerd Albrecht served as Music Director of the Hamburg State Opera and the Philharmonisches Staatsorchester Hamburg from 1988 to 1997 and also held the title of Principal Conductor of the Czech Philharmonic Orchestra from 1993 to 1996. Winning a strong majority of votes he was elected that Orchestra’s first non-Czech conductor in its centennial history. Renowned for his interpretation of a vast repertoire centred on German Romanticism Albrecht is regarded as one of the foremost communicators of contemporary music, conducting many premiere performances. He has enjoyed a distinguished career as guest conductor with major orchestras, opera houses and broadcasting stations throughout the world, as well as appearances in major European music festivals. Since 1998 Gerd Albrecht has been Principal Conductor of the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra and in 2000 he took up the position as Principal Conductor of the Danish National Radio Symphony Orchestra.

Wagner: Ouvertüren und Vorspiele

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, daß, hätten von Wagners Schaffen nur die reinen Orchesterwerke überlebt, nur ein einziges Stück, das späte *Siegfried-Idyll* (1870), ihn vor dem völligen Vergessen bewahrt hätte. Ironie, weil er unter sämtlichen Meistern der Orchesterkomposition einer der größten und kühnsten und sicherlich der einflußreichste war. Und auch hierin liegt Ironie, denn erst zum Ende seines Lebens erreichte seine Musik hinreichende Bekanntheit, um überhaupt nennenswerten Einfluß ausüben zu können. Die Geschichte seiner orchestralen Meisterschaft ist untrennbar mit seinen epochalen Opern und "Musikdramen" verbunden, doch die große Mehrzahl der Musikliebhaber ist mit seinen Opernvorspielen und Ouvertüren weitaus vertrauter als mit den Werken, auf die diese den Hörer eigentlich vorbereiten sollten. Und eine letzte Ironie: Trotz all seiner Kühnheit und Originalität hinterließ Wagner die grundsätzliche Beschaffenheit des Orchesters im wesentlichen genau so, wie er sie in seiner Jugend vorfand. Hauptbestandteil ist immer noch der Streicherapparat (wenngleich in

Größe und Leistung dramatisch erweitert), ergänzt durch Holz- und Blechbläser sowie Schlagzeug. Was Wagner letztlich tat – wobei dies nicht so einfach war, wie es klingen mag – war, das schiere Volumen des Orchesters zu vermehren und die einzelnen Instrumentenfamilien immer weiter zu unterteilen. Zwar versuchte er außerdem, im Blech ein neues Instrument einzuführen – die sogenannte "Wagner-Tuba" (die eigentlich dem Horn näher steht als der Tuba) –, doch wurde diese nie Teil der üblichen Instrumentenfamilie.

Wie in den Ouvertüren zu seinen verhältnismäßig frühen Werken *Rienzi* (1842), *Der fliegende Holländer* (1843), *Tannhäuser* (1845) und *Lohengrin* (1850) hinreichend unter Beweis gestellt wird, war Wagners erstaunliche Beherrschung des Orchesters fast von Anbeginn evident. Mit seiner Erweiterung und Neuverteilung der instrumentalen Gruppen erzielte er eine orchestrale Palette, deren Klangreichtum an beiden Enden des dynamischen Spektrums – in ganz leisen wie sehr lauten Bereichen – zu spüren ist, und deren fundamentale Individualität eine für seine Musik

einzigartige harmonische Resonanz erweckt. Der Blechbläusersatz zu Beginn der Ouvertüre zu *Tannhäuser* könnte niemals für Beethoven, Weber, Schumann oder Berlioz gehalten werden. In den erwähnten Opern wie auch in seinem letzten Bühnenwerk *Parsifal* (1882) ist das leitende Prinzip das eines prachtvoll antiphonalen "globalen Dorfes", dessen konstituierende Instrumentalchöre sich miteinander verbinden, um eine einzige Gemeinschaft von atemberaubender Vielfalt und Bandbreite zu bilden.

Zu den auffälligsten Merkmalen des Streichersatzes gehört die häufige Verwendung von Unisono und Oktavverdopplung in den melodischen Linien sowie das Auftreten kurzer Figuren in schnellen Notenwerten, die Wagner so oft benutzt, um das rhythmische Momentum über dem kühneren und kantigeren thematischen Material in den Blechbläsern zu beleben. Die Ouvertüren zu *Der fliegende Holländer* und *Tannhäuser* liefern zahlreiche Beispiele hierfür. Um ein Höchstmaß an Brillanz zu erreichen, erlaubt Wagner seinen ersten und zweiten Violinen wiederholt, sich in bisher für Solisten reservierte Höhen aufzuschwingen. Auch mit den vor seiner Zeit geläufigen instrumentalen Rollen begnügte er sich nicht. Indem er die

Bratschen in die bis dahin fast ausschließlich den Violinen vorbehaltene Sopranlage und zugleich in die Region der Celli und Bässe führte, erweiterte er die expressiven, harmonischen und strukturellen Funktionen der traditionellen Streichergruppe in bedeutendem Maße. Und während er, funktionell gesprochen, einerseits gelegentlich seine Bratschen als Baßinstrumente behandelte, vertraute er den melodischen Vordergrund bereitwillig den Celli an, deren traditionelle Rolle das Skizzieren der fundamental wichtigen Baßlinie war, auf der die gesamte harmonische Struktur ruht. Ein weiteres Charakteristikum von Wagners Streichersatz – besonders vielleicht in den tieferen Lagen – ist seine Bereitschaft, diese nicht so sehr wegen ihrer Tonhöhe als vielmehr wegen ihrer ausdrucksvollen Klangfarbe einzusetzen, die er noch verstärkt, indem er die Instrumente in die beiderseits extremen Regionen des Tonspektrums führt.

Während frühere Komponisten ihre Bläser in Paaren anordneten (zwei Oboen, zwei Flöten, usw.), bevorzugt Wagner die Dreiergruppe. Und wo andere traditionell die Fagotte benutzten, um die Baßlinie zu liefern oder zu verstärken, siedelt Wagner sie oft in der Mitte des harmonischen Gewebes an,

indem er bevorzugt ihre höheren Register einsetzt und sie effektiv in der Tenorlage verwendet. Diese Erweiterung und Bereicherung der Holzbläser erlaubte ihm, einen klanglichen Reichtum und eine Charaktertiefe zu schaffen, die es bis dahin im Bläusersatz nicht gegeben hatte. Aufgrund ihrer Klangvielfalt waren Bläser seit jeher besser geeignet, das kontrapunktische Gewebe des polyphonen Satzes zu verdeutlichen, als den harmonischen Zusammenhalt zu betonen – traditionell die Aufgabe der homogener klingenden Streicher. Dieselbe Eigenschaft begünstigt auch ihre solistische Rolle innerhalb des Orchesters. Was ihre klangliche Durchsetzungskraft betrifft, sind sie jedoch den massiven Streichern, Blechbläsern und dem Schlagzeug unterlegen. Wagners Entscheidung, ihre Zahl zu vergrößern, entspringt daher einer praktischen, satztechnischen Notwendigkeit und ist nicht Symptom megalomanischer Elephantiasis (auch wenn er diesem Vorwurf nicht völlig entfliehen kann).

Wagner komponierte zu einer Zeit, als in der Konstruktion der Instrumente zahlreiche Änderungen und Verbesserungen vorgenommen wurden – etwa das Ersetzen von "Natur"- durch "Ventil"-

Blechblasinstrumente, welches die Zahl der dem Spieler zur Verfügung stehenden Töne beträchtlich erhöhte – einschließlich vieler "chromatischer" Schritte, wodurch dem Komponisten eine vorm undenkbare Vielfalt von Tonarten eröffnet wurde. In seinen früheren Opern, einschließlich *Rienzi*, experimentierte Wagner mit einer Kombination älterer und neuerer Instrumente; bis zu der Zeit, als er *Lohengrin* schrieb, hatte er die älteren Instrumente endgültig in die Geschichtsbücher verbannt. Die unbeholfenen Lücken im harmonischen Einsatz der Blechbläser sind inzwischen eine Sache der Vergangenheit, zugleich sind deren melodische Möglichkeiten bedeutend erweitert worden. Eindrucksvolle Beispiele hierfür sind etwa die Unisono-Partien für drei Trompeten und drei Posaunen in *Tannhäuser* sowie die Unisono-Themen in *Der fliegende Holländer* und *Lohengrin*, wo konventionellere Komponisten Trompeten und Posaunen akkordisch eingesetzt und damit den Satz verdichtet und die melodische Wirkungskraft verringert hätten.

Wagner war ein zu absoluter Meister, um sich jemals mit einem "Standard"-Orchester zu begnügen. In der Tat könnte sein Motto jene spätere Definition von Stil als "Form für Funktion" gewesen sein. In *Die Meistersinger*

von Nürnberg (1868) reduziert er seine instrumental Kräfte und kehrt, auf die üblichen Dreiergruppierungen der Holzbläser verzichtend, zu den traditionellen Instrumentalpaaren zurück; in *Parsifal* hingegen greift er die in seinem gigantischen Ring-Zyklus verwendeten Vierergruppierungen der Bläser wieder auf, während er die Hörner von acht auf vier reduziert und auf die in *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger* verwendete Baßtrompete und Kontrabaßposaune verzichtet.

Als er 1883 starb, hatte Wagner in vieler Hinsicht das allgemeine Verständnis der orchestralen Möglichkeiten verändert. Im klanglichen Reichtum, in der Stimmenverteilung in jeder Sektion (und Untersektion), im Aufdecken und Erschöpfen des melodischen Potentials fast jeden Instruments und schließlich in dem ihm eigenen Vermischen und Gruppieren der instrumental Chöre hinterließ er seinen Nachfolgern ein orchestrales Vokabular mit angemessen epischen, weitverzweigten Konsequenzen für die weitere Entwicklung westlicher Musik.

© 2000 Jeremy Siepmann
Übersetzung: Stephanie Wollny

Das 1925 gegründete **Dänische nationale Radio-Sinfonie-Orchester** gilt als das führende Sinfonieorchester Dänemarks. Von seiner Heimatbasis Kopenhagen aus kommt es vielfältigen Konzert-, Aufnahme- und Tourneeverpflichtungen nach. Das Orchester hat unter der Stabführung vieler bedeutender Dirigenten dieses Jahrhunderts gespielt, beispielsweise unter Bruno Walter, Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelik, Daniel Barenboim und Herbert Blomstedt, der 1967–77 dort Chefdirigent war. Häufig als Dirigenten zu Gast sind außerdem Gennadi Roschdestwenski und Giuseppe Sinopoli. Leif Segerstam war von 1988 bis 1995, sein Nachfolger Ulf Schirmer bis Juli 1998 Chefdirigent. Seit 2000 ist das Amt von dem deutschen Dirigenten Gerd Albrecht ausgeübt. Erste Gastdirigenten sind Michael Schönwandt und Yuri Temirkanow. Thomas Dausgaard wird ab Januar 2001 dieses Amt übernehmen. Das Orchester veranstaltet regelmäßig Tourneen in Europa und darüber hinaus.

Gerd Albrecht wirkte 1988–97 als Generalmusikdirektor der Hamburgischen Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Daneben leitete er 1993–96 die Tschechische

Philharmonie in Prag, wo man ihn mit großer Mehrheit zum ersten ausländischen Chefdirigenten in der einhundertjährigen Geschichte des Orchesters berufen hatte. Der für seine Interpretationen eines weitreichenden Repertoires mit Schwerpunkt auf der deutschen Romantik berühmte Dirigent gilt als führender Vermittler der zeitgenössischen Musik und leitet zahlreiche Uraufführungen. Er blickt auf eine illustre

Karriere als Gastdirigent vieler namhafter Orchester, Opernhäuser und Rundfunkanstalten in aller Welt zurück, ist auch im Rahmen großer europäischer Musikfestspiele aufgetreten. Seit 1998 ist Gerd Albrecht Chefdirigent des Yomiuri Nippon Symphony Orchestra – eine Aufgabe, die er seit 2000 auch beim Sinfonieorchester des Dänischen Rundfunks wahrnimmt.

Wagner: Ouvertures et Préludes

Il est ironique de songer que si les œuvres purement orchestrales de Wagner étaient tout ce qui nous restait de lui, seule la tardive *Siegfried Idyll* (1870) l'aurait sauvé de l'oubli total. Ironique car il fut l'un des plus grands maîtres de l'orchestre et l'un des plus innovateurs ayant jamais vécu, et sans doute le plus influent. Et ceci possède également sa part d'ironie, car ce fut seulement vers la fin de sa vie que sa musique atteignit une diffusion suffisante pour pouvoir exercer une quelconque influence. L'histoire complète de sa maîtrise de l'orchestre est inséparable de celle de ses opéras et "dramas musicaux" qui firent date, et pourtant la grande majorité des mélomanes connaît ses préludes et ses ouvertures bien mieux que les opéras pour lesquels ils furent conçus comme introduction. Et une dernière ironie: malgré toutes ses innovations et son originalité, la formation de base de l'orchestre qu'il laissa est très peu différente, voire identique, par rapport à celle de l'orchestre qu'il trouva dans sa jeunesse. Son corps principal est toujours constitué par l'ensemble des cordes (bien qu'il ait considérablement agrandi sa taille et

ses possibilités), complété par les vents, les cuivres et la percussion. Ce que Wagner réalisa, et qui n'est pas aussi simple qu'il ne paraît, fut d'accroître le volume de l'orchestre, et diviser et subdiviser ses différents pupitres. S'il tenta bien d'introduire un nouvel instrument dans la section des cuivres – le "tuba Wagner" (en fait plus proche du cor que du tuba) –, celui-ci ne devint jamais un membre de la famille instrumentale courante.

Comme le montrent amplement les ouvertures de ses opéras *Rienzi* (1842), *Der fliegende Holländer* (1843), *Tannhäuser* (1845) et *Lohengrin* (1850), presque tous des œuvres de jeunesse, son étonnante maîtrise de l'orchestre fut évidente presque dès le début de sa carrière. Avec son accroissement et sa redistribution des pupitres instrumentaux, il obtint une palette orchestrale dont la richesse de timbres s'affirme aux deux pôles opposés du spectre dynamique, depuis le plus doux jusqu'au plus fort, et dont l'originalité fondamentale confère à sa musique une résonance harmonique unique. L'écriture des cuivres au

début de l'ouverture de *Tannhäuser* ne pourrait jamais être confondue avec celle de Beethoven, Weber, Schumann ou Berlioz. Dans les opéras mentionnés plus haut, tout comme dans son dernier, *Parsifal* (1882), le principe directeur est celui du dialogue somptueux du "village global" dont les chœurs instrumentaux constitutifs se combinent pour former une communauté unique d'une variété et d'une envergure stupéfiantes.

L'une des caractéristiques les plus notables de son écriture pour cordes est l'usage fréquent de parties mélodiques doublées à l'unisson ou à l'octave, ainsi que la présence de courts motifs en notes rapides que Wagner utilise si souvent pour animer l'élan rythmique au-dessus du matériau thématique plus vigoureux et plus carré des cuivres. Les ouvertures de *Der fliegende Holländer* et de *Tannhäuser* offrent de nombreux exemples de ce genre. Afin d'obtenir le plus grand brillant possible, Wagner laisse fréquemment les premiers et seconds violons s'élever à des hauteurs jusque-là réservées aux seuls solistes. Il ne se contenta pas non plus de la disposition instrumentale stéréotype de ses prédécesseurs. En élevant les altos dans la tessiture soprano, auparavant la province presque exclusive des violons, et en leur

assignant les rôles précédemment réservés aux violoncelles et aux contrebasses, il élargit considérablement les fonctions expressives, harmoniques et structurelles de la famille traditionnelle des cordes. Et de la même manière qu'il traite parfois les altos comme des instruments de basse, fonctionnellement parlant, il n'hésite pas à confier le premier plan mélodique aux violoncelles, dont le rôle traditionnel avait été jusque-là de déterminer la ligne de basse si essentielle sur laquelle reposait la structure harmonique tout entière. Une autre caractéristique de l'écriture pour cordes de Wagner, peut-être en particulier quand il s'agit des cordes graves, est son empressement à les utiliser non pas tant pour leur registre mais plutôt pour la qualité expressive de leur timbre, qu'il met en valeur en les portant aux deux extrémités de leur tessiture, vers l'aigu et le grave.

Alors que les compositeurs avant lui divisaient les instruments à vent en paires (deux hautbois, deux flûtes, etc.), la tendance de Wagner fut de les regrouper par trois. Et où d'autres utilisaient traditionnellement les bassons pour fournir la ligne de basse ou la réhausser, Wagner les libère souvent au milieu de la trame harmonique, et exploite leur registre aigu, les traitant en réalité comme des ténors. Cette augmentation et cet

enrichissement des bois lui permirent de produire une opulence de timbres et une richesse de caractère jusque-là inconnues dans l'écriture pour instruments à vents. En raison de leur diversité de timbres, les vents ont toujours été plus aptes à éclaircir le tissu contrapuntique de l'écriture polyphonique plutôt que de renforcer la cohésion harmonique, un rôle traditionnellement confié aux instruments à cordes plus homogènes. Cette même caractéristique favorise leur rôle de soliste parmi l'orchestre. Toutefois, du point de vue de la force du timbre, ils sont complètement dominés par la masse des cordes, des cuivres et de la percussion. En conséquence, l'augmentation de leur nombre chez Wagner est une nécessité structurelle et pratique, et non pas le symptôme d'un gigantisme mégalomane (bien qu'il ne puisse totalement échapper à cette accusation).

Wagner composa en un temps où se produisit un grand nombre de changements et d'améliorations dans le domaine de la facture instrumentale – par exemple le remplacement chez les cuivres des instruments "naturels" par ceux avec "pistons", ce qui augmenta considérablement le nombre de notes disponibles, notamment de nombreux "chromatismes" qui permirent

aux compositeurs d'utiliser un nombre sans précédent de tonalités différentes. Si dans ses premiers opéras, *Rienzi* inclus, Wagner expérimenta des mélanges d'instruments anciens et nouveaux, à l'époque de la composition de *Lohengrin*, il avait effectivement relégué les instruments anciens dans les livres d'histoire. Les lacunes gênantes dans le traitement harmonique des cuivres appartenaient désormais au passé, tandis que leurs possibilités mélodiques se virent grandement élargies. Parmi les exemples mémorables, on peut citer les parties à l'unisson pour trois trompettes et trois trombones dans *Tannhäuser*, et les thèmes à l'unisson dans *Der fliegende Holländer* et *Lohengrin*, là où des compositeurs plus conventionnels auraient traité les trompettes et les trombones en accords, épaississant ainsi la texture, et réduisant leur impact mélodique.

Wagner était un maître beaucoup trop habile pour s'attacher à un orchestre "standard". Sa devise aurait pu être cette définition plus tardive du style comme étant "une forme pour une fonction". Dans *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), il met son orchestre au régime, délaissant son regroupement habituel des bois par trois pour revenir aux paires instrumentales

traditionnelles, tandis que dans *Parsifal*, il reprend les groupes par quatre de son gigantesque cycle du *Ring* tout en réduisant ses cors de huit à quatre, et écartant la trompette basse et le trombone contrebasse utilisés dans *Tristan und Isolde* et dans *Die Meistersinger*.

Quand il mourut en 1883, Wagner avait profondément transformé la compréhension commune des possibilités de l'orchestre. Par la richesse des timbres, par la distribution des parties dans toutes les sections (et sous-sections), par la révélation et l'exploitation du potentiel mélodique de presque tous les instruments, et par la fusion et le regroupement sans équivalents de ses chœurs instrumentaux, il légua à ses successeurs un vocabulaire orchestral possédant des ramifications épiques adéquates pour les développements à venir de la musique occidentale.

© 2000 Jeremy Siepmann

Traduction: Francis Marchal

Fondé en 1925 et ayant pour résidence Copenhague, l'**Orchestre symphonique de la Radio nationale danoise** qui est considéré comme le plus grand orchestre symphonique du Danemark s'adonne à une foule d'activités

– concerts, enregistrements et tournées. L'Orchestre s'est produit sous la direction d'un grand nombre des plus grands chefs de ce siècle – dont Bruno Walter, Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelik, Daniel Barenboim et Herbert Blomstedt qui en fut le chef permanent de 1967 à 1977. Parmi les autres chefs qui l'ont régulièrement dirigé, il faut citer Gennady Rozhdestvensky et Giuseppe Sinopoli. Leif Segerstam fut chef principal de 1988 à 1995, et fut suivi par Ulf Schirmer de 1995 à juillet 1998. En 2000, le poste fut occupé par le chef d'orchestre allemand Gerd Albrecht. Michael Schönwandt et Yuri Temirkanov assurent les fonctions de chef principal invité. Thomas Dausgaard prendra ce poste à partir du mois de janvier 2001. L'Orchestre effectue régulièrement des tournées en Europe et à l'étranger.

Gerd Albrecht fut directeur musical de l'Opéra d'état de Hambourg et de l'Orchestre philharmonique d'état de Hambourg de 1988 à 1997 ainsi que chef principal de l'Orchestre philharmonique tchèque de 1993 à 1996. C'était la première fois dans ses cent ans d'existence que cet ensemble tchèque élisait un chef étranger, et ce à une forte majorité. Réputé pour son interprétation d'un vaste répertoire centré sur les

romantiques allemands, Albrecht est considéré comme l'un des principaux champions de la musique contemporaine. Une carrière remarquable l'a conduit dans le monde entier où il a été invité à travailler avec les plus grands orchestres et théâtres lyriques ainsi que les principales stations

de radio, participant également aux plus grands festivals de musique européens. Depuis 1998, Gerd Albrecht est chef principal du Yomiuri Nippon Symphony Orchestra et en 2000 il est devenu chef principal de l'Orchestre symphonique de la Radio nationale danoise.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: enquiries@chandos.net website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Claus Due

Artistic director, DNRSO Per Erik Veng

Sound engineer Jørn Jacobsen

Recording venue Danish Radio Concert Hall; 9, 11 & 16 August 1999 (tracks 1, 4, 5, 7 & 8), 18–19 February 2000 (tracks 2, 3 & 6)

Front cover *Verdure with Deer and Shields*, c. 1894; Tapestry by Sir Edward Burne-Jones in collaboration with William Morris

Back cover Photograph of the Danish National Radio Symphony Orchestra by Morten Langkilde

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Genevieve Helsby

© 2000 Chandos Records Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



Gerd Albrecht

Morten Langkilde

WAGNER: OVERTURES & PRELUDES - DNRSO/Albrecht

CHANDOS
CHAN 9870



CHANDOS DIGITAL **CHAN 9870**

Richard Wagner (1813–1883)

1	Overture to 'Rienzi'	11:41
2	Overture to 'Der fliegende Holländer'	10:40
3	Overture to 'Tannhäuser'	14:56
4	Prelude to 'Lohengrin', Act I	8:38
5	Prelude to 'Lohengrin', Act III	3:09
6	Prelude to 'Die Meistersinger von Nürnberg', Act I	10:10
7	Prelude to 'Parsifal', Act I	12:47
8	Prelude to 'Parsifal', Act III	5:05
		TT 77:49

Danish National Radio Symphony Orchestra
Gerd Albrecht

DR
This recording is made in
cooperation with the Danish
Broadcasting Corporation

DDD

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

LC 7038

© 2000 Chandos Records Ltd © 2000 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

WAGNER: OVERTURES & PRELUDES - DNRSO/Albrecht

CHANDOS
CHAN 9870