

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1987)
Heft:	11
Rubrik:	Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.02.2026

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

Die nächsten «Tage für neue Kammermusik» sind bereits geplant: Sie sollen vom 19. bis 22. November 1987 wiederum im Zürcher Theater am Neumarkt stattfinden.

P.S. Bei meinem Bemühen um ordentlichen Aufbau und fliessende Übergänge sind mindestens drei Kompositionen unerwähnt geblieben, die dies nicht verdienen: *Gérard Griseys* «*Anoubis – Nout*» für Kontrabassklarinette, das sich von den naheliegenden Klischees weg in immer differenziertere Strukturen hinein entwickelt (von Ernesto Molinari hervorragend gespielt); *Michael Jarrells* «*Trei II*» – ein harziges Stück, nur selten unterbrochen von Partien, in denen Wort- und Musikfetzen durcheinandergewirbelt werden und *Karel Goeyvaerts* «*Litanie IV*», in der repetitive und variative Techniken kunstvoll verwoben sind, ohne dass Kunstgewerbe resultiert (beide Stücke im abschliessenden Konzert des «ensemble», Leitung: René Karlen und Jürg Wyttensbach).

Christoph Keller

1 vgl. Jürg Wyttensbach: Generalpause – oder: Basels grösster Konzertveranstalter als Avantgardist, in: Dissonanz Nr. 10 S. 33

2 vgl. Berichte von Fritz Muggler und Jürg Stenzl in Dissonanz Nr. 10 S. 27 ff.

Ständige Umwälzung auch des eigenen Forschens

Zum Tode des Musikwissenschafters Harry Goldschmidt

Mitten in der Arbeit, nach heftigen Diskussionen über seinen Kongressvortrag «Die Wolfsschlucht – eine Schwarze Messe?», ist Harry Goldschmidt in der Nacht des 18. November 1986 gestorben. Mitten in der Arbeit auch an ausgreifenden Plänen: sein grosses Buch Beethoven-Studien III mit dem charakteristischen Thema «Das Wort in Beethovens Instrumentalbegleitung», bereits als satzfertiges Manuskript beim Verlag, schrieb er gerade nach neuesten Erkenntnissen über die Rolle von Schlüsselwörtern wie «Freude» um; neu fassen wollte er auch eine umfangreiche Studie über Schuberts «Winterreise»; nochmals überdenken und diskutieren wollte er die stilkritische Analyse einer in ihrer Echtheit umstrittenen Schubert-Symphonie; ganz zu schweigen von den Vorhaben, Projekten, Arbeiten, gerade begonnenen, halbfertigen, erst in Umrissen sich abzeichnenden, an denen der 76-Jährige gerade sass – ein grosser alter Mann der marxistischen Musikwissenschaft, der in der unaufhörlichen Suche nach Neuem, nach neuen Erkenntnissen, in der ständigen Umwälzung auch und gerade des eigenen Forschens jung geblieben war wie kaum ein anderer.

Geboren wurde Harry Goldschmidt am 17. Juni 1910 in Basel. Dort studierte er Dirigieren bei Weingartner, Musikwissenschaft bei Nef und Handschin. Sein wichtigster Lehrer war Hermann Scherchen. In Basel arbeitete Goldschmidt, früh schon Marxist und Mitglied der

Partei der Arbeit geworden, als Musikkritiker, als Dirigent von Arbeiterchören und als Organisator von Arbeiter-Symphoniekonzerten.

Neue Entfaltungsmöglichkeiten eröffnete ihm 1948 die Übersiedlung nach Berlin. Zunächst leitete er dort die Musikabteilung des Rundfunks. Ab 1950 lehrte er dann an der Musikhochschule in Berlin/DDR. Die DDR wurde und blieb die Heimat und zentrale Wirkungsstätte des Weltbürgers Harry Goldschmidt, der im übrigen seinen Schweizer Pass behielt. In der DDR beteiligte er sich von Anfang an massgeblich an der Bemühung um das musikalische «Erbe». Dabei trat er vehement für ein facettenreiches, nicht von Widersprüchen gereinigtes, realistisches Klassik-Bild ein; modellhaft dafür ist seine 1954 erstmals erschienene Schubert-Biographie (1980 in 7. Auflage) ebenso wie die immer wieder um Beethoven und Schubert zentrierten Forschungen. Ein weiterer wichtiger Strang von Goldschmidts Arbeit, der bereits in den Schweizer Jahren anfing, ist die kulturpolitische und populärwissenschaftliche Vermittlung des Musikverständens: davon zeugen die zahlreichen Musikkritiken, Programmheftbeiträge, Radiosendungen und Schallplatten-Einführungen – vorbildlich etwa die Einführungen in Beethoven-Werke, 1975 im Reclam-Verlag zusammengestellt.

Die Spannweite von Goldschmidts Lebenswerk ist immens. 1955/56 lehrte er als Gastdozent in der Volksrepublik China; 1961–65 leitete er das von ihm aufgebaute Zentralinstitut für Musikforschung beim Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR. Ein Beethoven-Forschungszentrum in Berlin/DDR wurde von ihm vor einigen Jahren initiiert; von den vielen Kongressen, an denen er beteiligt war, sei ein Kolloquium 1981 in Gross-Kochberg erwähnt: «Komponisten auf Werk und Leben befragt». Zu dem Thema fand Goldschmidt einen neuen Zugang: Beethoven etwa, so die Beethoven-Studie II «Um die unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme» (1977), brachte sich z.B. selber in extreme Lebenssituationen, wie er sie für sein Werk brauchte.

Solche Beziehungen gehören in die umfassende Fragestellung nach dem Verhältnis von Musik und Wirklichkeit, die Goldschmidt in dem Verhältnis von Musik und Wortsprache bündelte. In immer erneuteten Ansätzen ging es ihm so «Um die Sache der Musik» (Titel einer weitgespannten Sammlung von Reden und Aufsätzen, in 2. Auflage 1976 bei Reclam erschienen): «Musikverständen», und zwar ein unverkürztes, war ihm ein unabdingbares «Postulat». Stets suchte er nach den Determinanten, welche die Musik in Gehalt und Gestalt prägen: eine «Medialschicht» von Stoffen, Bildern, Texten etwa, der «Sozialkontext» von Biographie wie Kunstproduktion, Schlüsselwörter wie «Alleluja», «Kyrie eleison», «Freude», «prosodische Regulative» überhaupt.

Was Harry Goldschmidt da bereits herausfand, wird der Musikforschung bis ins nächste Jahrhundert hinein Stoff zum Anknüpfen und Weiterdenken geben. Die Suche ist fortzusetzen.

Hanns-Werner Heister

Disques **Schallplatten**

Eine imaginäre **Sinfonie**

Arnold Schönbergs Brahms-Bearbeitung auf Schallplatten

Die Bearbeitung schon vorhandener Werke, also «Musik über Musik», ist in der Geschichte nichts neues; wohl aber haben sich Verfahrensweisen und vor allem Intentionen entscheidend verändert. Wir sprechen hier nicht über jene aus der älteren Musik bekannten Parodie- oder Kontrafaktur-Verfahren, auch nicht über jene besonders im 18. und 19. Jahrhundert verbreiteten Arrangements für hausmusikalische Besetzungen, durch welche viele Meisterwerke überhaupt erst einem breiteren Publikum – wie unvollkommen auch immer – bekannt wurden; solche Bearbeitungen wie die der «Zauberflöte» für zwei Blockflöten, für Trompete und Orgel oder für den «lyrischen Kontrabass» sind – von wackeren Orchestermusikern und der Schallplattenindustrie fleissig gepflegt – inzwischen zum Alptraum aller Rezensenten geworden. Wichtiger und ästhetisch interessanter erscheint aber jene seit dem 19. Jahrhundert entstandene Konzeption von Bearbeitung, die auf dem Wissen um die Geschichtlichkeit und die historische Veränderung der Musik basiert und ihren besonderen Reiz aus der scheinbaren historischen Ferne oder auch der verblüffenden Nähe unterschiedlicher Musiken zieht und zwischen zwei Komponistenpersönlichkeiten eine bemerkenswerte Wechselbeziehung herstellt: Der Jüngere entdeckt im Älteren eine besondere Eigentümlichkeit, die er für sich selbst, für seine künstlerischen Vorstellungen und Bestrebungen nutzbar machen möchte, und indem er dies tut, offenbart er seinen Zeitgenossen eben diese Eigentümlichkeit des Älteren als etwas Aktuelles, Vorwärtsweisendes, was den Älteren vielleicht sogar in neuem Licht erscheinen lässt.

Solcherart «Re-Komposition» als philosophischer Diskurs über schon vorhandene Musik, als komponierter Kommentar, reicht, um nur einige Beispiele zu nennen, von Liszts Aneigung instrumentalspezifischer Errungenschaften Paganinis in seinen eigenen «Etudes d'exécution transcendante» (vgl. die pianistisch revolutionäre, wahre Parforce-Jagd des Non-legato-Spiels über

mehrere Oktaven in deren Nr. 4, die weiterwirkte bis zu Skrjabin, ja indirekt sogar bis zu Stockhausens Punktualismus) über die Klangfarben-(Musorgskij/Ravel) und Struktur-Exegese (Bach/Webern) zur instrumentalen Spreizung manieristischer Vokalmusik (Igor Stravinskij: «Monumentum pro Gesualdo di Venosa»; Rolf Riehm: «He, tres douz roussignol joly») und zur Kenntlichmachung eines sozialgeschichtlichen Hintergrundes durch Verfremdungs- und Montagetechniken (ebenfalls bei Riehm sowie in Bernd Alois Zimmermanns «Musique pour les soupers du Roi Ubu»), womit die «Bearbeitung» ihre rein ästhetischen Grenzen sprengt und damit auch einen mindestens gedanklichen Endpunkt ihrer Entwicklung erreicht.

In diesem historischen Kontext markiert Arnold Schönbergs Bearbeitung des Klavierquartetts g-moll op. 25 von Johannes Brahms für grosses Orchester, komponiert zwischen dem 2. Mai und dem 19. September 1937, den Versuch, einem kammermusikalischen Werk seine vermutete orchestrale Potenz zu entlocken. «Es wird immer sehr schlecht gespielt», schrieb Schönberg am 18. März 1939 an den Kritiker Alfred Frankenstein über Brahms' Quartett und seine Bearbeitung, «weil der Pianist desto lauter spielt, je besser er ist, und man nichts von den Streichern hört. Ich wollte einmal alles hören, und das habe ich erreicht». Schönberg wollte «streng im Stil von Brahms ... bleiben und nicht weiter ... gehen, als er selbst gegangen wäre, wenn er heute noch lebte».

Hört man nun den grossatmigen, tiefgestaffelten Klang der Schönberg'schen Orchesterfassung, so möchte man dem Stück, dessen Aufführungen in den letzten Jahren erheblich zugenommen haben, fast eine Karriere prophezeien, wie sie Musorgskis «Bilder einer Ausstellung» in der Orchestrierung von Maurice Ravel erlebt haben. Nähtere Be trachtung weckt gleichwohl durchaus Vorbehalte, ohne dabei die auch von Otto Klemperer an diesem Stück gerühmte «fabelhafte» handwerkliche Meisterschaft Schönbergs zu schmälern. Die Vorstellung nämlich, wie Brahms wohl komponiert hätte, wenn er 1937 noch lebte, sozusagen eine hypothetische «Hochrechnung», ist spekulativ, ja obskur. Wenn Schönberg in jenen Jahren eine viersätzige Sinfonie skizziert (aber nicht vollendet), so heisst das noch lange nicht, dass ein Brahms des Jahres 1937 es auch getan hätte; eher zeigt dies — auch dies — den von Schönberg nicht ausgetragenen und nicht bewältigten Widerspruch zwischen Reihendenken und traditionellen Satztypen. Im Gegensatz dazu liessen sich die späten Klavierstücke Brahms' in ihrer komprimierten formal-expressiven Faktur durchaus schon als Position jenseits der Grenzen der klassisch-romantischen Sonatenkonzeption lesen.

Und auch wenn Schönberg sich möglichst, ja manchmal peinlich genau an

den vorgegebenen Notentext und auch an Brahms'sche Eigenheiten der klangfarblichen Themencharakterisierung hält, so ist es letztlich eben doch nicht das Orchester von Brahms. Die reichhaltige und ganz moderne Besetzung des Schlagzeugapparates ist dafür nur ein Indiz; eine viel tiefere Problematik offenbart Schönbergs eigener Kommentar, er habe «alles hören» wollen, den er nämlich auch in die Tat umsetzt, ohne dabei genügend zu bedenken, dass nicht alle musikalischen Zeichen des Klavierquartetts gleichgewichtig gehört werden sollen. Mit Recht weist Peter Gülke¹ darauf hin, dass Brahms' ausgewogenes Verhältnis von Vordergrund und Hintergrund bei Schönberg nivelliert werde, und auch Schönbergs akribische Markierung der jeweiligen «Hauptstimme» kann der Verwandlung eines andeutenden Liniengefüges in ein flächiges Breitwandspektakel kaum geniesteuern.

Nun könnte man eben dies auch positiv bewerten: Schönberg versuchte gar nicht erst, das schon zu dessen Zeit eher retrospektiv eingegrenzte instrumentale Spektrum Brahms' illusionär in die Gegenwart zu verlängern, sondern nehme sich die Lizenz, mit seinem eigenen Pinsel zu zeichnen — auch ein Maurice Ravel war sich vermutlich im klaren darüber, dass Musorgskij seine «Bilder», wenn überhaupt, dann gewiss nicht im Stile des französischen Impressionismus instrumentiert hätte. Hier aber ist noch einmal Gülke zu zitieren mit der Verwendung des semiotischen Begriffspaars vom «Bezeichneten» und «Bezeichnenden».² Es geht um den Klangtypus des «Alla zingarese» im Finale: Brahms lässt ihn keineswegs in derber Unmittelbarkeit zu sich selbst kommen, sondern sublimiert ihn durch die ganz «unzigeunerische» Gattung des Klavierquartetts, durch die elaborierte und kontrollierte Rondoform und durch den überwiegenden Gestus des Andeutens, des aus der Ferne, wenn auch mit emotionaler Anteilnahme, Be trachtens. Das «Bezeichnete», die Zigeuneramusik, ist im «Bezeichnenden», der klassischen Kammermusikform, quasi als Reliquie eingeschlossen.

In Schönbergs schmissiger Instrumentation dieses Finalsatzes von Brahms springt das «Bezeichnete» selbst unmittelbar in die Ohren, kanalisiert die Imagination des Hörers in eine nicht mehr umkehrbare Richtung des Effekts aus der Sphäre von Jahrmarkt und Unterhaltung. (Ein Test des Verfassers, der mehreren Musikfreunden die Orchesterfassung des Finalsatzes ohne Ansage vorführte, ergab fast durchweg das Resultat: «ungarischer» oder «slawischer» Tanz von Brahms oder Dvorak.) Ähnliche Probleme evoziert die Orchestration des Marsch-Mittelteils im dritten Satz. Was Brahms hier im Dreiertakt und «Animato» überschrieben, also fast als Geschwindmarsch intoniert, ist nicht mehr als ein musikalischer Typus, genauso sublim wie das «Alla zingarese». Schönbergs volles Orchester, mit Pauken und Becken, bringt unvermeid-

lich den Marsch als öffentlich-gesellschaftlichen Vorgang, mit allen Assoziationen, ins Spiel. Man muss vielleicht nicht so weit gehen wie Gülke, der — auf Entstehungszeit und Uraufführungsjahr, also 1937/38, anspielend — hier schon «Hitlers Militärstiefel über österreichische Landstrassen marschieren» hört.³ Aber all diese Gesichtspunkte lassen schon erkennen, dass den Interpreten der Schönbergschen Orchesterfassung einige heikle Aufgaben erwarten, die es mit Geschmack und Anstand, vorwiegend mit einer gewissen Zurückhaltung des Temperaments zu meistern gilt. Nachdem das Stück aber erstmal als eine Art bekömmlicher Schönberg entdeckt war und in das Konzertleben und dann auch in die Schallplattenstudios einsickerte, hat es nun eher den Anschein, dass die Mehrzahl der Interpreten sich jener Problemstellungen unzureichend oder gar nicht bewusst ist.

Die Neigung, den Text einer Partitur durch eher stilvolle als stilechte Interpretation zu verschlimmbessern, offenbart sich schon beim fast durchgehend verschleppten Tempo des ersten Satzes. Dabei kann die sehr rasche Wiedergabe im Mitschnitt der Uraufführung vom 7. Mai 1938 unter Otto Klemperer nicht als Massstab gelten, denn durch die diversen Überspiel- und Bearbeitungsvorgänge ist den Technikern das Band «aus dem Ruder gelaufen», und das Stück erklingt in sauberem a-moll statt g-moll, im Finale sogar noch etwas höher. Wohl aber setzt diesen Massstab Robert Craft, der sich mit Viertel = 132 exakt an Schönbergs Vorschrift hält. Dieser ersten Veröffentlichung des Werkes auf Schallplatte (1967) kommt am nächsten Hiroshi Wakasugi, der Dirigent der ersten Aufnahme auf dem deutschen Markt (1979); er wählt das Tempo 116. György Cziffra jr., der 1982 erst 39jährig verunglückte Sohn des gleichnamigen Pianisten, bewegt sich zwischen 108 und 120, und seine Wiedergabe fällt generell durch unmotivierte Temposchwankungen auf. Den behäbigsten Einstieg wählen mit ca. 106 Michael Tilson Thomas und, etwas überraschend, Hans Zender.

Schon an der Realisierung des 1. Satzes lässt sich auch ablesen, ob das Stück eher als imitierter Brahms oder als Aneignung Brahms'scher Kompositionstechniken aus dem Geist der 2. Wiener Schule begriffen wird. Leider ist, zusätzlich zu der erwähnten Tonhöhenverzerrung, die Aufnahme mit Klemperer von so schlechter akustischer Qualität, dass man über den interpretatorischen Ansatz und seine orchestrale Umsetzung kaum etwas sagen kann — die Aufnahme reduziert sich fast vollständig auf ihren dokumentarischen Charakter. Umso schlüssiger wirkt die Konzeption Robert Crafts. Er entwickelt ein sehr helles, durchsichtiges Klangbild, in welchem die von Schönberg bezeichneten Haupt- und Nebenstimmen organisch hervor- und wieder zurücktreten. In der Marsch-Partie des 3. Satzes hält er sich dezent zurück; überhaupt steht er

der Schönberg'schen Brechung des Brahms'schen Idioms gewissermassen als distanzierter Diagnostiker gegenüber, er erliegt nicht dem Sog, im weichen Streicherflaum zu versinken. Eine weiter ausgefahrenre Dynamik hätte man der Aufnahme gewünscht und vor allem weniger Hall, der besonders den Streichern als wahre Hall-Fahne hinterherschwebt.

In die Richtung Crafts zielt auch die Wiedergabe Hans Zenders, der trotz der insgesamt zu ruhigen Gangart deutlich phrasiert und die in die instrumentalen Klangfarben verlagerte motivische Arbeit des Originals kontrastreich inszeniert. Einen eher synthetischen, dabei aber geschmackvoll dezenten Klang bei gleichmässig fliessendem Tempo steuert Sergiu Commissiona an, während bei Wakasugi, Cziffra und dem schon schwerblütigen Simon Rattle ein pastoser Streicherklang dominiert, bei Cziffra zudem mit häufigen unsinnigen Temposchwankungen und -verschleppungen (2. Thema masslos sentimentalisiert).

Den 2. Satz, ein leichtes, luftiges Intermezzo mit schnellem Trio («*Animato*») und plötzlich beschleunigter Coda, hat Schönberg ganz in diesem Sinne mit feinem Pinsel instrumentiert, im Gegensatz zu den drei anderen, wo der grosse sinfonische «*Strich*» vorherrscht. Die Dirigenten tragen dem nur teilweise Rechnung, am ehesten Rattle und Michael Tilson Thomas; bei Wakasugi und Commissiona fehlt hier der letzte Pfiff ausgefeilter Feinarbeit, und auch Zender bleibt hier zu träge an deutscher Erdenschwere haften, besonders in der Coda.

Der lyrische 3. Satz mit dem plötzlich beschleunigten Marsch-Mittelteil stellt vielleicht die delikateste Aufgabe dar. Die schwerfällige Gangart Rattles und die grelle, dabei aber nicht unbedingt ironische Zeichnung Zenders verwischen die notwendige Distanz zum Marsch als öffentlich-ideologischem Ereignis, eine Distanz, die Brahms schon in der gattungsbedingten «*Zurücknahme*» des Instrumentariums gewährleistet und Craft durch eine gebremste Inszenierung einhält. Cziffra und Commissiona «retten» die Episode durch Übertreibung: ein Geschwindmarsch wird gleichsam durch die Überdrehung seiner eigenen Energie zu Tode gepeitscht; ein identifizierendes «*Im Geiste Mitmarschieren*» kann nicht mehr stattfinden.

Es wäre sicherlich falsch, den 4. Satz, «*Rondo alla zingarese*», aus Scham vor der in der Orchesterfassung allzu hell beleuchteten Volkstümlichkeit «zurücknehmen» zu wollen; Schönberg hat ihn als virtuosen Kehraus angelegt, ohne Rücksicht auf mögliche Assoziationen mit einer Kur- oder Operettenkapelle. Die Dirigenten versuchen auch gar nicht, dies zu verbergen. Auch wenn der effektvolle Einsatz der Schlaginstrumente hier weit über das bei Brahms übliche hinausgeht, liefert Schönberg doch auch genügend Sensibilität für die Sublimierungsebene des Originals. Das



Das Arbeitszimmer Arnold Schönbergs in seinem Haus in Brentwood, Los Angeles, wo er die hier besprochene Brahms-Bearbeitung schrieb (Copyright Richard Fish)

können Zender und Rattle veranschaulichen, wobei Rattle das mehrmalige «*meno presto*» etwas weit auslegt; bei Wakasugi fehlt die letzte orchestrale Brillanz, die Bläser bleiben matt, und Cziffra lässt die Perkussionisten ungebremst drauflosschlagen; auch hätte man gerade von ihm, der doch den Unterschied zwischen ungarischer und Zigeuner-Musik eigentlich kennen sollte, nicht in der Streicherepisode (T. 986ff. der Gesamtzählung) durch unerträgliche Sentimentalisierung die Bestätigung jenes alten Vorurteils erwartet, wonach «ein Zigeuner zum Weinen eine Geige braucht»...

Eine kleine, für die Interpretation aber bezeichnende Besonderheit gilt es zu erwähnen: Im «*Meno Presto*» (T. 155ff.) lässt Brahms die abschliessenden Phrasen jeweils durch zwei Sechzehntel der Violine und Bratsche auf der ersten Hälfte der ersten Taktzeit einleiten (T. 167, 170, 171). Abweichend davon schreibt Schönberg, der hier Hörner und Trompeten einsetzt, Sechzehntel-Triolen vor (T. 980, 983, 984 der Gesamtzählung). Das hindert einige nachlässige Dirigenten (Wakasugi, Cziffra, Commissiona und Thomas) aber keineswegs daran, hier der Bequemlichkeit der Musiker Tribut zu zollen und wieder einfache Sechzehntel durchgehen zu lassen.

Gesonderte Betrachtung verdient die zuletzt veröffentlichte Wiedergabe mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Michael Tilson Thomas. Gerade Kompositionen mit mehrbändigem intellektuellem Anspruch hat Thomas beispielhaft eingespielt, so etwa die Werke von Charles Ives oder auch Stravinskis «*Sacre*». Dass er nun ausgerechnet bei einem Werk vergleichbaren Anspruchs ein totales Desaster erlebt, sollte Grund zum Nachdenken darüber sein, was in dem Geflecht aus Orchesterbeschäftigung und Studiositzungen, Starkünstlern und Terminkalendern, marktgängi-

ger Platten- und Konzertplanung nicht stimmt. Denn was sich ein unlustig «muckendes» Orchester und ein Dirigent, der offenbar auf seinem Pult neben der Partitur auch gleich den Flugplan liegen hatte, hier an Schlamperien leisten, kommt einer Hinrichtung des (oder der) Komponisten gleich. Besonders auffällig sind die groben Einsätze und Übergänge der Bläser (T. 25-27 und 188 im 1. Satz), das marktschreierische Gebaren der 1. Trompete, die grell heraussticht, ohne Hauptstimme zu sein (T. 94-95), in der Reprise zu früh einsetzt (T. 259), im 3. Satz aus dem Unisono mit den Streichern herausblökt (T. 618ff., 626ff.) usw. Die Kontrabässe haben am Schluss des 3. Satzes, vor dem «*poco animato*», Triolen zu spielen (T. 789ff.), zwar im forte, aber deswegen ist statt des Bogens doch nicht gleich ein Schrubber zu benutzen. Und der schon erwähnte weinende Zigeuner hat sich nun auch der Solocelli im 2. Satz bemächtigt (Takte 530ff.) und verströmt «typisch» balkanische Tränenseligkeit... Der misslungene Marschteil des 3. Satzes und die fehlenden Triolen im 4. (T. 980 etc.) wurden schon erwähnt. Das ist nur eine Auswahl aus einer Fülle von Detailschuldrigkeiten, die dem Renommee dieses Orchesters nicht gerade zuträglich sind.

Acht Einspielungen also, aber die Ausbeute ist keineswegs befriedigend. Die Klemperer-Aufnahme ist im jetzigen akustischen Zustand nur bedingt bewertbar, zudem enthält die Platte auch nur Ausschnitte, nämlich den 1. Satz bis zum Beginn der Durchführung (T. 164) und den 4. bis zum Wiedereintritt des Rondo-B-Teils (T. 1018). Crafts Einspielung ist leider schon lange gestrichen, hier gab es aber auch klangtechnische Probleme. Dass Cziffra gestrichen ist, lässt sich verschmerzen; die anderen sind noch im Handel. Sie haben ihre Meriten – Zender eher aus der Sicht Schönbergs, Rattle mehr aus der Sicht Brahms', Commissiona und Wa-

kasugi moderat in der Mitte. Das glänzend gearbeitete, aber nicht widerspruchsfreie Werk bietet also noch Herausforderungen. Dem Hörer möge es als brillantes Orchesterwerk gefallen oder als Dokument einer Wechselwirkung zwischen «Brahms dem Fortschrittlichen» und Schönberg dem Traditionalisten ihn zu produktivem Nachdenken bewegen.⁴ Hartmut Lück

¹ Peter Gölke: Über Schönbergs Brahms-Bearbeitung. In: Musik-Konzepte Sonderband Arnold Schönberg. München (edition text + kritik) Dezember 1980, S. 230–242

² a.a.O., S. 239

³ a.a.O., S. 240

⁴ Mit diesem Werk befasst sich auch Klaus Velten in: Schönbergs Instrumentationen Bachscher und Brahmscher Werke als Dokumente seines Traditionverständnisses. Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 85. Regensburg (Gustav Bosse Verlag) 1976, besonders S. 50–90

Diskografie

geordnet nach Aufnahmedatum (A) und der z.T. erheblich abweichenden Veröffentlichung (P)

1) Otto Klemperer/Los Angeles Philharmonic Orchestra
A: 7.5.1938
P: Herbst 1986

Symposium 1007, im Auftrag des Vereins für Musikalische Archivforschung, Grossherzog-Friedrich-Str. 62, D-7640 Kehl; Vertrieb: Musica Versand, Hugstättweg 3, D-7800 Freiburg 34

(Die Platte enthält neben den Ausschnitten T. 1-164, und 814-1018 von Brahms/Schönberg auch noch Teile aus Werken von George Gershwin, Händel/Schönberg, Puccini und J. Strauss sowie aus Interviews Klemperers mit Peter Heyworth. Eine Gesamtaufnahme von Brahms/Schönberg stellt der Verein Interessierten auf Wunsch in einem Kassettenumschlag zur Verfügung)

2) Robert Craft/Chicago Symphony Orchestra
A: 1964
P: 1967
CBS 77201

3) György Cziffra jr./Sinfonieorchester des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens
A: 9.9.1969, Paris
P: 1970

EMI (Frankreich) 2C 063 10679
4) Hiroshi Wakasugi/Kölner Rundfunksinfonieorchester
A: 17.3.1978
P: 1979

Schwann VMS 2072
5) Hans Zender/Junge Deutsche Philharmonie
A: 13. – 15.3.1979
P: 1980

Deutsche Grammophon 2531 198
6) Sergiu Comissiona/Baltimore Symphony Orchestra
A: 1.10.1983
P: 1984

Vox cum laude D-VCL 9066 digital
7) Simon Rattle/City of Birmingham Symphony Orchestra
A: 19.6.1984
P: 1985

EMI 067 27 0169 1 digital
Compact Disc: EMI CDS 7 47301 8, 2-CD-Set (+ Gustav Mahler: 10. Sinfonie, Fassung Deryck Cooke/Berthold Goldschmidt)

8) Michael Tilson Thomas/Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks
A: 6. – 8.2.1985
P: 1986

CBS IM 42 129 digital (+ J.S. Bach: Choralpräludien «Schmücke dich, o liebe Seele» BWV 654 und «Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist» BWV 631 in der Orchesterfassung von Arnold Schönberg)

hafte Stücke: «Le vin herbé», die «Petite Symphonie concertante» zum Beispiel: Eigenart und Meisterschaft dürfte er ihnen wohl zugestehen, aber kaum jene eklatanten Wirkungen, die zu prägenden Schlagzeilen in der Musikgeschichte berechtigen. Deshalb verdrängt er die Musik vielleicht unter die fatal grosse Rubrik einer «gemässigten Moderne», um guten Gewissens darüber kein Wort weiter verlieren zu müssen. Wer jedoch gegenüber seinen schnellen Vorurteilen misstrauisch bleibt, kann nun differenzierter überlegen und womöglich bessere Einsichten gewinnen. Dazu verhilft die neue Schallplatte, die erstmals alle drei Kompositionen Martins für Klavier und Orchester zusammenfasst – Werke also, denen im Konzertleben ein nennenswerter Platz nicht eingeräumt wird, obwohl sie sich schon beim Kennenlernen als höchst bemerkenswerte Klangerzeugnisse empfehlen. Auf Anhieb überzeugen sie durch kraftvolle Klarheit und geistige Vitalität, durch gedankliche Vielfalt und stilistische Einheitlichkeit, ohne die akademische Frage nach dem musikgeschichtlichen Stellenwert unmittelbar zu provozieren. Vor allem verhindert dies eine hinreissende interpretatorische Leistung junger Musiker, die wirklich spüren lassen, dass sie jede Note lieben und verstehen.

Und sie öffnen das Ohr für eine Klangsprache von besonderer Originalität: Martins kompositorische Mittel bestehen nicht in epochenmachenden Erfindungen, die das Musikdenken revolutionieren könnten. Vielmehr sind sie selber gemischt aus vielfältigen Traditionen und verschiedenen innovatorischen Impulsen. Anregungen reichen von der archaischen Folklore und der Gregorianik über Bach, die deutsche Romantik, den französischen Impressionismus und Neoklassizismus, bis hin zu Strawinskys rhythmischen Funden, Schönbergs Zwölftontechnik und Idiomen des Jazz. Aber aus all diesen Elementen ergibt sich gerade kein eklektisches Arrangement, weil stets ein umformender und neu formulierender Prozess des Komponierens stattfindet – und zwar in einem Kopf, der scharfe kombinatorische Intelligenz ebenso besitzt wie einen äußerst kultivierten Geschmack und das Bedürfnis nach geistiger Selbständigkeit. Wenn er dabei jegliche einseitig-dogmatische Überspitzung – sei es den Kult des expressiven Rauschs, sei es einen anderen der absoluten Konstruktion – entschieden für sich ablehnt, so mag man dies für ein Bekenntnis zu unverbindlicher Mediokrität halten. Martin hat demgegenüber seine stilistische Position mit dem anscheinend paradoxen Wort von der «extremen Mitte» gleichwohl völlig richtig beschrieben. Statt Spannungen stillzulegen, soll die Musik sie austragen: die Gegensätze zwischen den akustischen Erfahrungen der Vergangenheit und Gegenwart, zwischen den möglichen Freiheiten und nötigen Bindungen, zwischen den materialen Anstößen von aussen und den moralischen Ansprü-

chen von innen. Dies etwa bildet das gedankliche Zentrum von Martins kompositorischen Problemen, denen er unbekümmert um modische Tendenzen seine durchaus variablen Stilmittel dienstbar macht und für die er gerade in den drei Konzertwerken für Klavier und Orchester gestalterische Lösungen von extremer Eleganz sucht und findet. Das frühe Klavierkonzert von 1933/34

– hier zum ersten Mal auf Platte eingespielt – ist leider fast völlig vergessen. Es handelt sich um ein kräftiges, frisches, musikantisches Werk, das von einer Fülle brillanter Einfälle lebt und dem Solisten virtuoses, trickreiches Können abverlangt. Freilich krankt es etwas an ungleichmässig schlüssiger Durchbildung sowie an einer gewissen konzeptionellen Unschärfe der Form und der Gestik. Allzu heftig changiert der Tonfall zwischen romantischer Emphase, neobarocker Motorik und melodischen Exotismen, auch zwischen rein figurativem Dekor und jener satzübergreifenden, bedeutungsschweren Leit-Motivik, die sich zwölftönig reguliert, ohne die tonale Verankerung der freien Harmonik zu beeinträchtigen. Demgegenüber wirkt die schöne Ballade von 1939 als ein viel reiferes und geschlosseneres Werk, das sich in einem grossen Bogen frei entwickelt und trotz dramatischer Akzente oder spannungsvoll abwechselnder Episoden eine grundlegende lyrisch-erzählende, ernste und kontemplative Stimmung durchhält. Aber zum eigentlich frappierenden Fund wird dann doch das zweite Klavierkonzert von 1968/69, das der fast achtzigjährige Martin für Paul Badura-Skoda schrieb. Das ist – um ein Wort Thomas Manns zu gebrauchen – echter «Greisenavantgardismus» ausser der Zeit; hier ereignet sich ein souveränes, heiteres Spiel mit gegensätzlichen Mitteln, und hier fasst mit beinahe jugendlichem Elan ein souveräner Klang-Regisseur zusammen, was die komponierenden Helden der Epoche oft genug heillos entzweite. Kein Experiment ist gemeint und keine zitierende Geisterbeschwörung und noch viel weniger ein parodistisches Amusement, wenn da Jazziges in eine Fuge geschient, Improvisorisches durch eine Passacaglia grundiert oder fragile Esoterik des Kolorits mit stählerner Rhythmisierung kontrastiert wird. Eher waltet darüber der Ernst einer eskapistischen Utopie, eine Idee von freier, schöner, reiner Kunst, die gerade durch die Vielgestaltigkeit und zwanglose Vereinigung ihrer Mittel auch ihre menschlichen Zwecke am besten erfüllt.

Nicht zuletzt wächst Martins Musik ein solcher beredter Sinn aus der Art zu, wie sie hier erklingt. Durch die faszinierende Interpretation, die jedem ihrer technischen und ästhetischen Ansprüche glänzend gerecht wird, vermag sie alle wesentlichen sinnlichen Potenzen und geistigen Latenzen zu offenbaren. Jean-François Antonioli spielt seine Parts mit makeloser Überlegenheit und mit jenem Reichtum an Nuancen zwischen poetischer Zartheit und

Souveränes, heiteres Spiel

Frank Martin: Die zwei Konzerte und die Ballade für Klavier und Orchester.

Jean-François Antonioli, Klavier; I Filarmonici di Torino; Marcello Viotti, Leitung.

Claves D 8509.

Zum Besten der Kunst gehört, dass man vor Überraschungen nie sicher ist. Was denkt sich jemand zu Frank Martin, der nicht gerade über diesen Komponisten promoviert oder zufällig ausserhalb der Schweiz lebt? Er erinnert sich wahrscheinlich respektvoll an ein paar nam-

tokkatischer Härte, den die Partituren vorgeben. Nur fünf Jahre älter als dieser erstaunlich perfekte Pianist (Jahrgang 1959) ist der Dirigent Marcello Viotti, der das erst 1983 gegründete Turiner Jugend-Orchester hier in hervorragender Verfassung präsentiert. Man spürt ganz unmittelbar, wie diszipliniert gearbeitet wurde und wie ein wahrhaft «heiliger Eifer» für die Sache nichts von bequemer Routine weiss. Der Dialog zwischen Solist und Orchester, auch das Verhältnis zwischen den orchestralen Gruppen und Registern, sind subtil ausgehört und widerspiegeln optimal das dramaturgische Innenleben des Klangbildes. So dürfte sicher sein, dass Martins Musik für viele Freunde neuer Musik – zu ihrem Besten – einige lohnende Überraschungen bereithält.

Frank Schneider

Portraits de compositeurs français

Gilbert Amy: «Shin'anim Sha'ananim»; «D'un désastre obscur»; *Récitatif, Air et Variation*; *Relais*
Erato NUM 75264

Gérard Masson: «Renseignements sur Apollon» pour deux pianos; *Duo alto-violon; Pianosolo*
Erato NUM 75267

La SACEM a lancé, il y a quelques années, une collection de disques consacrés aux compositeurs français contemporains. Cette collection, qui paraît chez les divers éditeurs français, et qui représente aujourd'hui une documentation sonore volumineuse, s'enrichit de deux «portraits» nouveaux: *Gilbert Amy*, dont le nom, plus que la musique peut-être, est assez bien connu, et *Gérard Masson*, qui apparaît au contraire comme un homme très secret, dont la musique n'a pas franchi le cercle restreint des «connaisseurs».

On ne peut s'empêcher d'entendre la musique de *Gilbert Amy* sans penser à celle de Boulez: mêmes sonorités (harmonie et timbre instrumental), mêmes gestes, même lyrisme et mêmes ruptures brusques, même logique (très contrôlée) du discours musical. La musique d'Amy ne laisse place ni aux formes vagues, ni aux effets faciles. Tout y est résolument net et précis, dans le détail des textures comme dans le cheminement de la forme. Amy s'est choisi son arbre généalogique dans une certaine idée de la tradition française: Debussy, Messiaen et Boulez en forment le tronc principal, et l'on perçoit ce que tel ou tel passage doit à l'un ou à l'autre. Là est bien le mystère: cette musique si finement dessinée et si réellement authentique, semble avoir défini une fois pour toutes son espace; elle n'entend pas percer l'inconnu, ni se transcender elle-même, ni se mettre en péril. Elle ne s'éloigne jamais des rives qu'elle s'est fixées. Mais elle évite l'académisme stérile. Elle procure à l'écoute le plaisir raffiné des choses bien faites, le sentiment

d'équilibre dont elle est née. Œuvre raisonnable, elle fait miroiter son propre bonheur d'être au point que ses figures les plus tourmentées, les plus dramatiques, semblent des citations tenues à distance et manipulées avec lucidité. Les limites d'un langage clairement circonscrit sont aussi celles de l'expression. Ce disque présente quatre pièces formant un tout très homogène. Le travail sur les phonèmes dans *Récitatif, Air et Variation* (un titre bien «classique»!) pour chœur a capella (1970), renvoie aux figures brèves, incisives et ciselées de *Relais*, pour quintette de cuivres (1967–69). *D'un désastre obscur*, hommage bref à Jean-Pierre Guézec, pour voix d'alto et clarinette (1971), préfigure *Shin'anim*.

La musique de *Gérard Masson* semble jaillir du son même des instruments davantage que d'un style d'écriture proprement dit. Malgré la clarté du discours, articulé formellement de manière évidente, sa musique a un caractère quasi improvisé, comme si l'écriture passait au second plan. En cela, elle est déroutante. Elle tisse autour de l'auditeur une toile qui l'engourdit, dans laquelle on ne perçoit pas de tensions internes, de progressions ou de contrastes significatifs. La matière sonore reste toujours très homogène, malgré les figures qui s'y dessinent. Elle est comme la terre glaise d'une sculpture, dans laquelle sont creusés des sillons, des marques. Chaque pièce de ce disque paraît le morceau d'une seule œuvre, dont l'espace-temps serait dilaté et indéfinissable. Malgré la qualité des interprétations, la sincérité évidente des œuvres, ce disque m'a laissé en-deçà d'une écoute convaincue – mais c'est un sentiment tout à fait subjectif!

Philippe Albère

Livres Bücher

Strikt Geschäftliches

Ludwig van Beethoven: *Der Briefwechsel mit dem Verlag B. Schott's Söhne, Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn*
G. Henle Verlag, München 1986

«In Ansehung von neuen Werken, welche sie von mir zu haben wünschen, trage ich ihnen folgende an, nur müsste die Entschliessung nicht lange ausbleiben: eine neue grosse solenne Messe mit solo u. chorstimmen samt ganzen Orchester, so schwer es mir wird über mich selbst zu reden, so halte ich sie doch für mein grösstes Werk, das Honorar wär 1000 fl. [Gulden], eine neue grosse Sinfonie, welche mit einem Finale (auf Art meiner Klawier-Fantasie mit chor) jedoch weit grösser gehalten mit solos u. chören von Singstimmen die Worte von Schillers unsterbl. bekannten Lied *an die Freude* schliesst, das Honorar 600 fl. ein neues quartett für 2

Violin Bratsche und Violonschell das Honor. 50# in Gold.»

Die Herren beim Schott-Verlag müssen nicht wenig erstaunt gewesen sein über die hohen Stargagen, die der «Titan» unter den Komponisten, im Geschäftlichen nicht minder titanisch, stellte. Und da ihnen sicher zu Ohren gekommen war, dass mit Beethoven nicht gut Kirschen essen war, man – grob gesagt – nicht feilschen konnte, wählten sie zunächst nur das Quartett (das später die Opus-Nummer 127 bekam) und fragten bescheiden an – Brief vom 24.3. 1824 –, ob die Honorare für die *Missa Solemnis* und die (Neunte) Sinfonie vielleicht in Raten abgestottert werden dürften. Beethoven liess sich Zeit, grübelte zwei Monate lang, wartete drei sanfte Mahnbriefe aus Mainz ab und stipulierte schliesslich: Drei Raten in Form von drei «Wechseln», zu hinterlegen bei einem «hiesigen sicheren Haus, welches solche acceptiert».

Von dem Quartett übrigens, das der Schott-Verlag natürlicherweise bald herausbringen wollte, existierte noch keine Note. Über ein Jahr musste er warten, bis das meist für «nächste Woche» angekündigte Werk in Mainz eintrudelte. Dennoch blieb die Beziehung erhalten – mit allen anderen Verlagen hatte Beethoven sich überworfen –, und da sie auf beiderseitigem tiefstem Misstrauen basierte, hieß sie drei Jahre lang, bis zu Beethovens Tod 1827, stand. Schott hatte wohl mehr Grund zum Misstrauen, weil immer wieder das Gerücht aufkam, Beethoven vermahe die Exklusivrechte an seinen Werken stets mehreren Verlagen: einen Beweis dafür scheint es nicht gegeben zu haben, und die Tatsache, dass er die *Missa Solemnis* bereits einem halb Dutzend Verlegern angeboten hatte, bevor er sich entschloss, sie den Mainzern anzuvertrauen, besagt noch nichts. Seitensmerweise fragte Schott einmal bei ihm an, ob das jüngst offerierte Werk, diesmal op. 131, tatsächlich «original» sei, woraufhin Beethoven nicht wie zu erwarten mit Löwenzorn reagierte, sondern con umore: er versah die Partitur mit der Aufschrift «Zusammengestohlen aus verschiedenem diesem und jenem».

Leider gibt es nur wenige Auflockerungen solcher Art in der Korrespondenz, und erst gegen Schluss findet sich eine Epistel, in der einmal nicht von business die Rede ist: «Weshalb ich Sie schon gebeten habe, wiederhole ich hier noch einmahl, nämlich meine Bitte wegen alten weissen Rhein- oder Moselwein. Es hält unendlich schwer, hier dergleichen ächt und unverfälscht selbst für das theuerste Geld zu erhalten ...». Er bekam den Wein, einen «kostbaren Rüdesheimer Berg» von 1806, und dazu noch mit Kräutern versetzte «Gesundheits»-Weine. Doch die fruchten wenig; kurz darauf starb der doppelt beweinte. Bleibt noch zu vermerken, dass die Briefe vorbildlich ediert sind, mit einer Unzahl von unverzichtbaren Anmerkungen versehen.

Wolf Rosenberg