

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Band: - (1989)

Heft: 19

Rubrik: Partitions = Noten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

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

Partitions Noten

Chance für die Revision einer verstaubten Interpretation

Robert Schumann: *Konzert für Violine und Orchester c-moll, nach dem Konzert für Violoncello und Orchester op. 129*, herausgegeben von Joachim Draheim
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; Edition Breitkopf Nr. 8329

In der heutigen Zeit, die für komplexe Schichtenüberlagerungen und für Grenzbereiche mehr Interesse zeigt als diejenige Schumanns, findet das an gewichtigen Geigenwerken so reiche Schaffen seiner letzten Jahre zunehmende Resonanz. Die Entdeckung und mustergültige Herausgabe der von Schumann zum Teil eigenhändig ausgeschriebenen Violinfassung seines Cellokonzerts op. 129 wird kaum soviel Aufsehen erregen wie es 1937 dem Violinkonzert zuteil wurde. Und doch sollte diese Chance für ein verbessertes Verständnis von Schumanns Spätwerk nicht ungenutzt bleiben. Diese liegt in erster Linie in der Revision der festgefahrenen und an verstaubten Idealen festhaltenden Interpretationskonzepte der Cellisten.

Drei Jahre nach der Komposition des Cellokonzerts – angeregt durch den Geiger Joseph Joachim, einen Interpreten, wie es damals unter Cellisten keinen gab – fügte Schumann den Originalwerken für Violine (der Phantasie op. 131, dem Violinkonzert und der 3. Sonate) eine Violinfassung des Cellokonzerts bei. Von allen diesen Werken blieb Joachim nur der Phantasie treu. Seine Gründe für die Nichtveröffentlichung des Violinkonzerts legte er in einem Brief an Andreas Moser auseinander, diejenigen für die Vernachlässigung der 3. Sonate dürften ähnlich gewesen sein, und die Violinversion des inzwischen in der Erstfassung etablierten Cellokonzerts wird er eben deshalb als überflüssig erachtet haben. Man möchte übrigens an die zuständigen (oder ist niemand zuständig?) Forscher die Frage nach der Gründlichkeit der Durchsicht von Joachims Nachlass stellen, denn das Interesse an Schumanns Werken sollte nicht unnötig hingehalten werden, und man hätte erwartet, dass nach dem Violinkonzert keine weiteren vergessenen Schätze dort zu finden wären.

Die Violinfassung wird es nicht leicht haben, sich gegen das Vorurteil, es handle sich um eine Bearbeitung, die sich mit dem Original nicht messen könne, durchzusetzen, wie es auch die andern Violinfassungen, die Schumann von seinen Werken (Adagio und Allegro op. 70, Fantasiestücke op. 73, Romanzen op. 94, Stücke im Volkston op.

102 und Märchenbilder op. 113) herstellte, trotz grossem Mangel an erstklassigen romantischen Geigenstücken nicht geschafft haben, über den gelegentlichen Gebrauch als Schülerliteratur hinaus sich im Repertoire zu etablieren. Im Unterschied zur Cellofassung (und zu fast allen andern Violinwerken Schumanns) ist die Violinfassung von op. 129 von lediglich mittlerem technischem Schwierigkeitsgrad. Das Werk ist zwar eindeutig dem tieferen Klangtimbre des Cellos zugeordnet; da aber Schumann wie auch sonst in den Violinwerken die tiefe Lage der Geige oft bevorzugt, bleibt der Klangcharakter in der Übertragung erhalten. Naheliegender wäre die Herstellung einer Bratschenversion: sie würde die leichtere Spielweise der Geige mit dem celloähnlichen Timbre verbinden¹ und könnte im schmalen Repertoire an Bratschenkonzerten einen wichtigen Platz einnehmen.

Den Geigern sollte es also leichter als den Cellisten fallen, allen wichtigeren Aspekten des Werks, als es die Klangfarbe ist, gerecht zu werden. Voraussetzung dazu wäre eine ohne Rücksicht auf cellistische Vorbilder und Interpretationstraditionen nur aus dem Text und allen darin enthaltenen Angaben erstellte Auffassung; damit könnte vielleicht auch den Cellisten bei der fälligen Revision ihrer Interpretationsgewohnheiten geholfen werden. Dabei kommt dem Befolgen von Schumanns (in beiden Fassungen identischen) Metronomangaben, die ohne weiteres annehmbar und spielbar scheinen, erstrangige Bedeutung zu. Die Modellhaftigkeit der Aufnahmen von Cellisten wie Casals und Rostropovich, die die vorgeschriebenen Tempi nur für einige Takten (meistens im Tutti) berühren und in allen Sätzen bis zur Hälfte des Tempos absinken lassen, muss daher entschieden bestritten werden. Schumanns Bezeichnung für den ersten Satz «Nicht schnell, Viertel = 130» ist kein Widerspruch, denn die verbale Angabe ist möglicherweise als Schutz gegen die damalige Tendenz der Virtuosen zu äusserst raschen Tempi zu verstehen, und die Metronomisierung als Begrenzung des «Nicht schnell» nach unten. Jedenfalls kann nur eine Tempowahl um die angegebene Metronomzahl den regelmässigen Fluss dieses leidenschaftlich bewegten Satzes, wie er typisch für viele Kammermusik- und Symphoniesätze Schumanns ist, herausbringen. Schumanns Geschmack, der an der Klassik und am Barock geschult ist, duldet keine Übertreibungen und keine schleppe Sentimentalität, was mit überlieferten Ansichten von Clara Schumann übereinstimmt.

Wie in der meisten frühromantischen Musik sind auch in Schumanns Cellokonzert Tempowechsel meist im Text auskomponiert. Der analysierende Interpret wird auch die organische Entwicklung der Themen und Motive aus vorausgehendem Material erkennen und ihre Verwandtschaft durch ein unverändertes Tempo besser hervorheben

können. Die Synkopenwirkung im Hauptthema und der lange Atem des Seitenthemas im 1. Satz, dessen in Jean Paulscher Manier verfasste «Streckvers»-Form, verschwinden, wenn man die Bewegung erschaffen lässt. Da das Tempo des unmittelbar an den ersten anschliessenden zweiten Satzes nur um zwei Zählzeiten unter der Hälfte des Tempos im ersten Satz liegt, ist die Vorschrift «Etwas zurückhaltend», die Schumann über die sechs überleitenden Takte setzte, wohl als Reduktion von Halbe = 65 des ersten zu Viertel = 63 des zweiten Satzes aufzufassen. Beim Übergang vom zweiten zum dritten Satz verlangt Schumann die Beschleunigung mit der dreifachen Bezeichnung «Schneller», was das «Etwas zurückhaltend» am Ende des ersten Satzes deutlich als eine viel geringere Tempoveränderung ausweist. Wenn man die für den dritten Satz angegebenen Viertel = 114 als eine weitere Drosselung des Grundpulses auffasst, zeigt sich eine Tempoverwandtschaft, die nicht nur aus barocken Vorbildern abgeleitet werden muss, sondern auch in einer Kompositionspraxis begründet ist, die häufig aus andern Sätzen zitiert, um die Werkeinheit zu betonen. Solche Temporelationen sind auch in anderen konzertanten Werken Schumanns zu beobachten.

Schumanns dynamische Bezeichnungen sind fast lückenlos konsequent und überzeugend; einige Stellen in der Solostimme, wo dies nicht der Fall ist, können mit Leichtigkeit der Tuttdynamik entsprechend ergänzt werden. Ein Vergleich der späteren Violinversion mit der Cellofassung lohnt sich auch, um den Grad von Schumanns Gründlichkeit in bezug auf Artikulation und Dynamik für andere Problemsituationen besser kennenzulernen. Schumann ist genau, aber nicht pedantisch, intelligent fantasievoll, aber nicht unberechenbar. Einige Hinzufügungen in der Violinversion dürften auch für die Cellisten interessant sein: so ist die Kadenz im dritten Satz leicht modifiziert in der Harmonik sowie in der Art der Akkordbrechung, und die eigens für die Violinfassung komponierte Variante der sieben letzten Takte des Werks ist den etwas banalen Dreiklangsbrechungen der Cellofassung vorzuziehen.²

Der dynamische Plan des Hauptthemas im ersten Satz ist bemerkenswert und sollte klar hervorgehoben werden: Bis zum 13. Takt müsste es trotz innerer Bewegung *piano* bleiben, dann folgt ein Abschnitt gesteigerter Dramatik und Intensität bis T.20, wonach es wieder verhaltener und leiser wird, bis T.27, wo das *fp* die Schlusssteigerung des Hauptsatzes anregt. In der Durchführung gehen den heftigen Betonungen der Taktanfänge 122 und 124 jeweils Takte ohne Betonung voraus – ein Frage- und Antwortspiel von grosser Leidenschaftlichkeit und Eindringlichkeit. Die beiden Einsätze des Themas T. 153 und 163 sind vermutlich der Tuttdynamik entsprechend *piano* gemeint und die Triolenüberleitung zur Reprise, T.165 bis 171, wäre demnach trotz den Akzen-

ten leise (und im Tempo) zu spielen. Ebenso ist in der Durchführung des dritten Satzes ab T.476 trotz den *sforzati* das *piano* sowie ein unverändertes Tempo einzuhalten.

Dies sind nur einige Beispiele für eine dringend notwendige Revision der Interpretation von Schumanns op. 129. Ohne energisches Eingreifen wird sich auch für die Geiger eine an die Cellisteninterpretation angelehnte Praxis etablieren und das Stück wird ein ähnliches Interpretationsschicksal erleiden wie das Klavierkonzert op. 54 und das Violinkonzert, wo mit den Tempovorschriften ebenso fahrlässig umgegangen wird wie im Cellokonzert.

Radovan Lorkovic

¹ Der Verfasser dieses Artikels hat inzwischen selber eine Bratschenfassung hergestellt, die ebenfalls im Verlag Breitkopf & Härtel erscheinen wird.

² Die Abweichung der Violinfassung vom Cello-Original im T.548 ist allerdings wahrscheinlich auf einen Kopistenfehler zurückzuführen. Die hemiolienhafte Veränderung der Akkordbrechung ist nur in Verbindung mit dem halbtaktigen Akkordwechsel sinnvoll; es handelt sich dabei um eine Vorankündigung des Kopftemas, das im nächsten Takt im Tutti wiederkehrt.



ex. 1

jeu avec l'imprévisible, une composition en constante transformation, en raison du rôle qu'y joue l'improvisation. La musique parvient à l'auditeur des instruments et de haut-parleurs placés des deux côtés de la scène. Un cinquième musicien, le technicien, règle sans cesse l'intensité sonore de chacun des instruments et accentue leurs différences. Pour le compositeur, l'électronique est une loupe qui permet d'agrandir les contrastes, un verre grossissant la structure. Le premier mouvement a d'abord été composé sur une pulsation continue d'accords joués par le célesta. Cette pulsation a disparu dans la partition achevée, les accords n'apparaissent plus que sporadiquement et de façon irrégulière. La structure du mouvement est entrecoupée et paraît chaotique (ex. 1). Cette irrégularité voulue fait un peu penser aux pavanes du 17e siècle, chères au compositeur. Chaque fin de phrase perd de sa force, permettant au clavicorde d'improviser. Si le piano et le clavecin ont une fonction orchestrale, le célesta, lui, joue un rôle davantage parodique, utilisant parfois de brèves citations, telle celle de l'op. 31 no 1 de Beethoven, difficilement reconnaissable. Les quatre instruments concluent par une improvisa-

jouée par le piano, mais dans un balancement inégal, à 7/8. Le matériau provient encore de la première pièce, mais les temps du déroulement sont resserrés, les accords utilisés peu nombreux (ex. 3).

Pour Jean-Jacques Düнки, ce deuxième mouvement est une musique minimale présentée avec ironie. Les quatre instruments tentent de fusionner mais sans jamais y parvenir. La fusion se défait, se perd. Il y a impossibilité d'achever l'union des timbres. Par deux fois, en improvisant, puis par quelques mesures notées, le clavicorde tente de s'insérer imperceptiblement, mais à chaque fois il renonce.

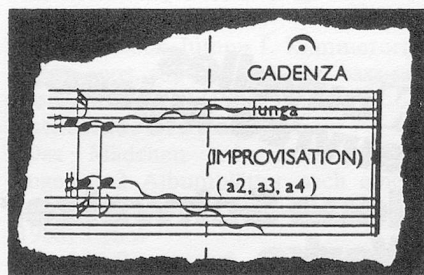
Tétraptéron est construit sur un accord de trois notes (ex. 4) que le compositeur



ex. 4

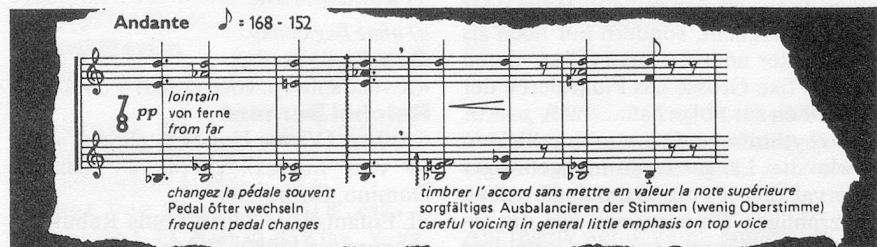
a déjà utilisé dans son opéra *Procruste* (1981). (*Tétraptéron I* date de 1982, *II* de 1983). Autour de ces trois notes s'est construite l'œuvre, par développement de la cellule primitive. Puis les temps ont été réduits, les traits se sont concentrés. L'idée a été pour Jean-Jacques Düнки d'atteindre par cette concentration une certaine densité, corps de l'insecte. La composition la plus proche de *Tétraptéron* est certainement *Hommage à Louis Couperin I* (1981) pour piano, où la brièveté des traits et la finesse des contours font penser à un dessin au crayon. Les quatre instruments à claviers sont davantage des personnages que des objets dans *Tétraptéron*. Sur un ton badin et désinvolte, c'est l'impossible dialogue, le désir de s'unir et son renoncement. Et derrière l'apparente légèreté du ton s'énonce ce qui ne peut être dit.

Stéphane Reymond



ex. 2

tion (ex. 2) fondée sur le matériel énoncé au cours du mouvement. Le second mouvement reprend l'idée originale d'une pulsation continue,



ex. 3

Edition musicale suisse Schweizerische Musikedition

quadrphonie impossible

Jean-Jacques Düнки: *TETRAPTERON I & II pour quatre claviers* (1982-83)

Composée pour quatuor d'instruments à clavier, l'œuvre en deux mouvements est pour Jean-Jacques Düнки un défi: celui de combiner clavicorde, clavecin, célesta et piano qui, bien qu'appartenant à la même famille, sont de facture très différente. Si le clavier leur est commun, la puissance de leur son, le système d'attaque de la corde ou du métal et leur moyen d'expression sont fondamentalement autres. Le compositeur les a divisés en deux groupes: le couple clavecin — clavicorde d'une part et les instruments à marteaux, piano — célesta, de l'autre. Parallèlement, le clavicorde se distingue des autres claviers. Il possède en effet le son le plus faible, ne peut s'imposer, et sa fragilité le place à part dans l'œuvre.

Tétraptéron tire son nom du mot grec qui désigne un insecte à deux paires d'ailes. Le dessin d'une libellule qui figure au début de la partition représente cet insecte, dont le mouvement est irrégulier et parfois irritant. Pour Jean-Jacques Düнки, *Tétraptéron* a un côté futile, éphémère, dérisoire même. C'est un