

Music for our Times
A miscellany in honour of Chrisophe Sirodeau

Poetry, Music and Art

Band 18

hrsg. von

Hans-Christian Günther
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Hubert Eiholzer
Conservatorio della Svizzera italiana, Lugano

Music for our Times

A miscellany in honour of
Chrisophe Sirodeau
on the occasion of his fiftieth birthday

edited by
Hans-Christian Günther

With contributions by
Étienne Barilier, Nicolo-Alexander Figowy, Ingrid Fritsch,
Carlo Grante, Wilfried Gruhn, Hans-Christian Günther,
Günter Schnitzler, Boris Yoffe and
Anna Zassimova

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Coverfoto:

https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Antoine_Watteau#/media/File:Jean-Antoine_Watteau_-_Mezzetin.JPG

Bildnachweis:

Antoine Watteau, Mezzetin, Metropolitan Museum of Art

Verlag Traugott Bautz GmbH
99734 Nordhausen 2020
ISBN 978-3-95948-480-0

Content

Étienne Barilier	
« <i>Un autre chemin</i> » : <i>Pour Christophe Sirodeau</i>	9
Nicolo-Alexander Figowy	
Samuil Feinberg (1890 – 1962) –	
Pianist, Komponist, Pädagoge	15
Ingrid Fritsch	
Spiritualisation, Aestheticisation and Globalisation	
of the Japanese Bambooflute <i>Shakuhachi</i>	55
Carlo Grante	
Busoni vs Schönberg:	
Prospero sees his image in a glass and finds	
the two—headed Janus, Brahms	77
Wilfried Gruhn	
Music in our minds or	
How can we understand the music of a foreign culture?	
Cultural exchange in times of globalization	93
Hans-Christian Günther	
What is Art?	
The new urgency of the question	
in the age of globalization	103
Günter Schnitzler	
„Die junge Magd“	
von Georg Trakl und Paul Hindemith	131
Boris Yoffe	
Neun Thesen zur musikalischen Semantik	149
Boris Yoffe	
Ikone und Symphonie	163
Anna Zassimova	
The Path to the Modern Age.	
<i>Georgy Lvovich Catoire:</i>	
<i>Adding Strokes to the Portrait</i>	173

Preface

On August 6 of this year Christophe Sirodeau celebrates his fiftieth birthday. Perhaps one may find this a relatively early occasion to present a jubilee with a 'Festschrift' and a 'Festschrift' this volume is not designed to be. Rather it is our tribute to the joy, the instruction and the blessing of his friendship he bestows upon all his friends by his musicianship and profound humanity (in the original sense of what the Romans called *humanitas*). Christophe Sirodeau is a complete musician as few are and have been: composer, pianist, musicologist and intellectual of high standing. That he is a human being who is much more than the combination of all this is obvious to everyone who has the privilege to know him.

Müllheim, June 2020

Hans-Christian Günther

Étienne Barilier

« Un autre chemin »

Pour Christophe Sirodeau

Je me souviens du jour où j'entendis pour la première fois, non sans stupeur admirative et inquiète, la musique d'un compositeur russe dont j'ignorais alors jusqu'à l'existence : Samuil Feinberg. Plus précisément, c'étaient ses Deuxième et Troisième Sonates pour piano, interprétées par un homme que je ne connaissais pas non plus, et qui s'appelait Christophe Sirodeau. Ces œuvres de Feinberg ont pour moi quelque chose d'impérieusement effrayant. Elles sont tout imprégnées de Scriabine, mais elles vont plus loin que ce dernier dans l'audace et le tourment, dans la douleur et surtout l'obsession. Jouer de telles pièces, c'est s'engager dans la forêt obscure du Dante, sans trop d'espoir de déboucher sous un ciel étoilé. Il y faut, outre d'immenses qualités pianistiques, un véritable courage. Il faut oser se perdre en restant lucide. Il faut accepter de piétiner pour avancer. Oui vraiment, cela demande de la vaillance, de l'énergie morale. Et j'ai admiré ces qualités chez le pianiste dont je découvrais alors le nom, mais sans imaginer que je viendrais jamais à le connaître personnellement – et sans savoir encore qu'on lui devait très largement la renaissance de Feinberg dans notre conscience musicale.

Les années ont passé. Dix ans au moins. Jusqu'au jour où, par la grâce d'Internet et des réseaux sociaux (qui nous accablent du pire, mais nous offrent aussi le meilleur), je reçus le message d'un pianiste nommé Christophe Sirodeau. Il aimait mes livres, disait-il, et souhaitait faire ma connaissance. Je fus frappé, et heureux de sa démarche. Comme nous nous connaissions déjà par productions artistiques interposées, nous n'avons pas tardé à nouer amitié. Je me suis alors avisé, trop tardivement, que l'audacieux pianiste qui m'avait fait rencontrer Feinberg m'avait aussi fait apprécier, encore bien plus tôt, un autre musicien injustement négligé, Nikos Skalkottas. De ce compositeur, j'avais en effet depuis longtemps dans ma discothèque la version pour deux pianos d'une œuvre dont Christophe était l'un des interprètes, *Le Retour d'Ulysse*. À l'époque, j'avais voulu connaître Skalkottas parce qu'il fut un disciple de Schönberg, donc un frère d'Alban Berg, et qu'il a permis à l'École de Vienne de s'épanouir sous le soleil de la Grèce. Mais je n'avais pas assez pris garde, alors, aux noms de ceux qui le jouaient.

Je m'aperçois d'ailleurs aujourd'hui que cette œuvre de Skalkottas, enregistrée à Paris en 1994 par Christophe Sirodeau et Nikos Samaltanos, l'avait

été au temple Saint-Marcel, là même où, l'année dernière, Christophe m'a invité à l'écouter tandis qu'il enregistrait des *Intermezzi* de Brahms (Nikos Samaltanos jouant alors le rôle d'ingénieur du son). Après un quart de siècle, j'ai donc rejoint physiquement le lieu d'où le piano de Christophe était pour la première fois parvenu jusqu'à moi. Je constate avec bonheur que les Sonates de Feinberg, elles aussi, ont été enregistrées dans le même temple, où manifestement le dieu de la musique eut pour moi toutes les patiences et toutes les générosités.

Assistant dans ces lieux à l'interprétation que Christophe donnait de Brahms, j'ai pu sentir l'anxiété, pour ne pas dire l'angoisse qui l'étreignait avant que ses doigts ne jouent les premières notes ; puis la façon mystérieuse dont cette tension extrême se libérait et se transcendait en expressivité musicale. Bref, Christophe m'a permis de voir ce que le spectateur d'un concert ne voit guère : le combat contre soi-même que tout interprète doit remporter d'abord, s'il veut atteindre à l'œuvre ; l'océan d'angoisse qui le sépare des rivages de l'œuvre. Et je me figure que cet océan dut être plus large encore, et plus tumultueux, au moment d'enregistrer Feinberg.

*

J'ai bientôt pris conscience que le répertoire de Christophe était aussi vaste qu'original ; et qu'en outre il savait présenter et commenter, avec autant de passion que d'érudition, les œuvres qu'il jouait. Nul ne connaît mieux que lui la vie et la trajectoire artistique des compositeurs qu'il a choisi de défendre : outre Feinberg et Skalkottas, Viktor Ullmann, Hans Winterberg, Nikolaï Roslavets, Arthur Lourié, Ferruccio Busoni, Alexander Zemlinsky, Lili Boulanger, Vítězslava Kaprálová, Federico Mompou... La liste, bien sûr, n'est pas close. Ces choix éclectiques n'ont d'ailleurs pas empêché Christophe de jouer aussi Franz Liszt, Claude Debussy, Manuel de Falla, Alban Berg – ou Johannes Brahms.

Mais pour en revenir à tous les noms moins célèbres que je viens d'énumérer, peut-on leur trouver des points communs ? Au regard superficiel, ils n'en ont qu'un seul : l'ignorance même dans laquelle ils sont tenus par le grand public. Christophe les aurait donc choisis pour leur rendre justice et les faire sortir de l'ombre dans laquelle ils sont trop souvent restés. Ce qui témoigne de sa générosité. Mais pourquoi ces noms plutôt que d'autres ? On se doute bien qu'ils ne sont pas extraits au hasard d'une masse d'inconnus ou d'oubliés.

Je crois que Christophe joue et défend les compositeurs qui sont des explorateurs, des passeurs de frontières ; et les compositeurs dont l'œuvre est solidaire des tragédies du vingtième siècle. Or dans la plupart des cas, sinon tous, l'un ne va pas sans l'autre.

*

Si je considère les musiciens russes que Christophe a élus : Feinberg, Roslavets, Lourié, tous « descendants », peu ou prou, de Scriabine, ils témoignent de ces années si fécondes où la révolution artistique marchait ou croyait marcher du même pas que la révolution sociale et politique ; où les audaces absolues d'un Malevitch en peinture trouvaient leur équivalent musical chez Lourié ; où les tensions scriabiniennes s'exaspéraient jusqu'à la rupture chez Feinberg. Bref, ces musiciens sont fervents d'inexploré ; mais ils sont également, si l'on me passe l'expression, les avant-gardes de la douleur. Car tôt ou tard ils ont souffert (à l'instar du peintre Malevitch) sous la dictature stalinienne, la révolution dévorant ou chassant ses enfants les plus talentueux et les plus idéalistes.

Hors de Russie, nous retrouvons des qualités d'explorateur douloureux chez un Ferruccio Busoni, qui a hanté les frontières de l'atonalité, et dont le *Doktor Faust* montre assez que ces avancées et ces transgressions avaient pour lui un sens existentiel – mais d'autant plus fort que le premier conflit mondial a déchiré cet homme à la double culture. Skalkottas a de son côté franchi et brouillé les frontières stylistiques, créant de front musique dodécaphonique et musique tonale, s'emparant également de la musique folklorique de son pays – mais Skalkottas a connu lui aussi les rigueurs des camps, en Grèce, lorsque son pays était sous la botte nazie.

On pourrait ajouter qu'il est mort jeune, ce qui le rapproche de Vítězslava Kaprálová et de Lili Boulanger. Deux compositrices prématurément disparues, après avoir donné beaucoup plus que des promesses. Christophe ne les a certes pas choisies à cause du seul tragique de leur biographie. Mais le pressentiment de la mort, le sens de la fragilité humaine, comment ne se manifesteraient-ils pas dans leur œuvre ? Être créateur, c'est toujours tenter de témoigner avant de mourir. Cette vérité devient presque littérale chez Lili Boulanger et Vítězslava Kaprálová.

Cette même vérité prend une dimension plus bouleversante encore chez Viktor Ullmann ou Hans Winterberg – tous deux élèves de Zemlinsky. Or les trois, les élèves et le maître, furent des victimes du nazisme. Si Winterberg ressortit vivant de Terezín, Ullmann mourut à Auschwitz, tandis que Zemlinsky finissait sa vie dans un douloureux exil. Quant à Vítězslava Kaprálová et Lili Boulanger, leurs morts prématurées sont dues à la maladie, mais les deux guerres mondiales ont aussi marqué leurs destins.

Bien entendu, même si nous les savons hantées par les pires des tragédies humaines, les œuvres que promeut Christophe n'en possèdent pas moins une

haute valeur intrinsèque. Pour mieux leur rendre justice, il ne s'est pas contenté de jouer nombre d'entre elles. Il en a créé plusieurs, ou les a enregistrées pour la première fois. C'est le cas de la *Suite Theresienstadt* et de la *Sonate pour piano n° 1* de Winterberg. De même pour la version française du mélodrame d'Ullmann sur *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Et si nous quittons les victimes de Hitler pour retrouver celles de Staline, c'est également à Christophe que l'on doit le premier enregistrement de certaines pièces de Feinberg (pour piano seul, piano et violon, piano et voix, piano et orchestre). Autant de preuves supplémentaires de son engagement au service de ce qu'il considère à juste titre comme le plus précieux des héritages, arraché aux fureurs destructrices du vingtième siècle.

On aura compris pourquoi les compositeurs qu'il fait vivre ou revivre sont souvent méconnus : à cause de leurs qualités mêmes. Car le grand public, outre qu'il aime les œuvres bien rangées dans les tiroirs de la culture, redoute les témoignages trop poignants de la souffrance et des horreurs de l'Histoire, de sa propre histoire. Il se défie des avant-gardes et se préserve de la douleur.

*

Il était presque naturel qu'avec une telle passion et un tel respect pour la charge existentielle de la musique, Christophe soit aussi compositeur, et qu'aucune césure ne sépare ce qu'il joue d'autrui de ce qu'il tire de lui-même : entre beaucoup d'œuvres, n'a-t-il pas écrit *Vers ton ombre*, un très beau quatuor à cordes inspiré d'un poème de Desnos – mort à Terezín ? N'a-t-il pas composé cette *Sarabande* pour piano qui est un « hommage à Busoni » ? Son *Cénotaphe* opus 4 n'est-il pas placé sous le signe de Jean-Sébastien Bach et de Samuil Feinberg ?

Quant à son *Obscur chemin des étoiles*, pour piano, de l'aveu même de Christophe, c'est une sorte de rêve (qu'il rattache aux *Night Fantasies* de Carter, et dans lequel surgit également un souvenir de la *Fantaisie* de Schumann). La musique semble y cheminer à la recherche d'elle-même, approfondir doucement ou violemment son propre mystère. Mais le rêve, qui tourne au cauchemar par instants, n'est pas musical seulement. C'est surtout l'envers ou le double frémissant de la vie même, et je me souviens alors que la famille de Christophe n'a pas été épargnée, elle non plus, par la tragédie du vingtième siècle, dont ses compositions portent la marque : son *Cénotaphe III* est un quintette à cordes écrit en hommage à Viktor Ullmann, mais également à la mémoire de certains de ses parents, déportés et assassinés à Auschwitz ou dans d'autres camps de la mort. Oui décidément, Christophe pourrait dire de la musique, de sa musique, ce que Georges Perec disait de la littérature : elle est « le prolongement nécessaire

de l'expérience, son aboutissement évident, son complément indispensable ».

*

Mais que penser de la relation de Christophe à Federico Mompou, dont il a joué, entre autres, la *Musica callada*, si bien nommée ? Au contraire de presque tous les autres compositeurs qu'il a défendus, Mompou n'est ni un pionnier des révolutions artistiques modernes, ni une victime des camps, ni un compositeur fauché par la maladie dans la fleur de l'âge. Il n'est pas hanté par les fantômes et semble étranger à la tragédie de son siècle. Sa présence, aux côtés de Feinberg ou d'Ullmann, parmi les compositeurs aimés de Christophe, pourrait surprendre.

Pourtant, l'univers à la fois subtil et solaire de Mompou, l'extrême délicatesse de sa musique, le parfum entêtant de ses bouquets sonores, la saveur contemplative de ses harmonies, sa façon d'aller à l'essentiel en allant à l'essence du son pur – tout cela trouve en Christophe, y compris lorsqu'il compose, une résonance profonde. Et c'est peut-être là qu'on découvre le versant heureux de son être, la part d'espérance et de lumière qui, dans ses œuvres, surgit par exemple de l'*Arlequin en rouge et blanc*, ou plus vivement et plus résolument encore dans cette pièce très récente, si finement ciselée et perlée, qui s'intitule, de manière significative, *Un autre chemin*.

Conscience de la tragédie humaine, mais sens de la beauté du monde. Compassion pour les êtres et passion de la vie. Voilà les qualités musicales et les qualités humaines de Christophe, qui me rendent son amitié si précieuse. Je suis heureux de pouvoir le dire ici, et de lui témoigner mon admiration et ma reconnaissance.

1. Teil: Das klingende Vermächtnis

„Wenn man an die in Russland aufgenommenen Interpretationen des phänomenalen Feinberg herankommt“, so schrieb 1989 Joachim Kaiser, „begegnet man hochintelligenter, staunenswert brillanter Klavierkunst. Feinbergs Beethoven-Einspielungen [...] oder seine Schumann-Interpretationen [...] sind außerordentlich, halten den Vergleich selbst mit Arrau oder Horowitz in jeder Weise aus!“¹

Nicht lange und Feinberg-Aufnahmen sollten auch im Westen zugänglich werden.² Ein Wandel, der ohne den Siegeszug der Compact Disc (und die damit einhergehende Neuorientierung der Branche) ebenso wenig zu denken ist wie ohne die politischen Umwälzungen der Zeit. Waren in der späten Schallplattenära historische Klavieraufnahmen eher ein Randprodukt, wuchs das Angebot auf CD in den Neunzigern beträchtlich. Legendäre Pianisten wie Josef Hofmann, Egon Petri und viele andere, die man nur aus Büchern kannte, ließen sich nun bei der Ausübung ihrer Kunst bestaunen.

Doch schon 1989/90, gerade als feststand, dass dem digitalen Tonträger die Zukunft gehören würde, war etwas von epochaler Bedeutung geschehen: Der Eiserne Vorhang hatte sich geöffnet. Das Spektrum des Angebots konnte somit bald erweitert werden um die hierzulande gänzlich unbekannten Interpretationen eines Grigori Ginzburg, eines Feinberg. Und was diese jahrzehntealten Aufnahmen offenbarten, war Staunen erregende Kunstfertigkeit. Der Audio-CD ist mit dem Internet jetzt starke Konkurrenz erwachsen. Dem Interesse an den Klavirkünstlern der Vergangenheit, ob aus Ost oder West, hat dies keinen Abbruch getan.

Samuil Feinbergs Vermächtnis ist ein vielfältiges. Es umfasst das von ihm hinterlassene kompositorische Werk ebenso wie seine theoretischen Schriften, sein Generationen von Pianisten prägendes Wirken als Pädagoge ebenso wie seine Lebensleistung als konzertierender Künstler. Nicht zuletzt aber besitzen wir eine Reihe von Aufnahmen, die Feinbergs großes Klavierskönnen der Nachwelt bewahrt haben – als klingendes Vermächtnis.

¹ Kaiser 1989: 275.

² Die vermutlich erste, 1991 bei Harmonia Mundi erschienene Feinberg-CD (Tschaikowsky, Chopin, Liszt) war beim gleichen Label (lizensiert von der Firma Melodija) 1986 bereits als LP/MC herausgekommen.

Eines vermögen die Aufnahmen dabei nicht: Von der Universalität dieses Pianisten eine Vorstellung zu geben, von der Unerschöpflichkeit seines Repertoires. Leonid Feinberg³ hat es in seinen (fragmentarisch überlieferten) Erinnerungen an den Bruder so ausgedrückt:

„Bedauerlicherweise hat uns Samuil Jewgenjewitsch von seinem schier grenzenlosen Repertoire nur etwa vier Prozent, vielleicht auch nur zweieinhalb Prozent in Form von Aufnahmen hinterlassen. Von den 32 Sonaten Beethovens nur wenige [...], von den zehn Sonaten Skrjabin zwei [...], von Chopins Etüden und Préludes gar nichts. Nicht ein einziges Konzert von Beethoven, Chopin, Schumann, Medtner oder Prokofjew.“⁴

Und zum Schluss der Aufzeichnungen heißt es: „Der Klang der vielen höchst anspruchsvollen Werke, die mein Bruder gespielt hat – die letzten Sonaten von Beethoven, die letzten Sonaten von Skrjabin, die h-Moll-Sonate von Liszt, die zweite und dritte Sonate von Chopin –, ist für uns auf ewig verloren. Er bleibt nur in der Erinnerung derer, die das Spiel meines Bruders erlebt haben. Natürlich könnte man eine Liste, eine sogar ziemlich lange, der Tonaufnahmen von Samuil Feinberg zusammenstellen. Doch ein Verzeichnis der Werke anzulegen, die er jederzeit aufführungsreif aus dem Gedächtnis wiedergeben konnte, ist unmöglich – ein solches Verzeichnis wäre endlos.“⁵

Dass ein Künstler wie Feinberg – Pianist und Komponist der er war, Pädagoge und musikalischer Denker – umfassende Literaturkenntnis besaß, muss nicht hervorgehoben werden. Wohl aber, dass er über ein unfehlbares Gedächtnis verfügte und dazu mit einer Schnelligkeit der Auffassung begabt war, die wenige Vergleiche kennt. Rechnet man noch seinen Arbeitseifer ein, seinen Wissensdrang, dann lässt sich die Feststellung des mit Bewunderung sprechenden Bruders, das von Feinberg beherrschte Repertoire sei schier grenzenlos gewesen und als solches gar nicht mehr erfassbar, gewissermaßen wörtlich nehmen.

Als sein Schüler Herbert Sahling⁶ einmal Pfitzners Klavierkonzert in die Stunde brachte, willigte Feinberg ein und setzte sich mit dem Werk, das er nun tatsächlich nicht kannte, auseinander. Doch blieb ihm die Musik fremd (wie

³ Der sechs Jahre jüngere Bruder des Musikers, selbst Maler, Illustrator und Dichter, lebte von 1896 bis 1980.

⁴ Feinberg 1984: 187.

⁵ Feinberg 1984: 192 f.

⁶ Später Hochschulprofessor in Leipzig begann H. Sahling (Jg. 1934) das Studium in Halle (Saale) bei Bronislaw von Pozniak und erhielt nach dessen Tod die Gelegenheit zur Ausbildung in Moskau. Er ist Hrsg. von: *Notate zur Pianistik. Aufsätze sowjetischer Klavierpädagogen und Interpreten*, Leipzig 1976, ²1983. Hierin findet sich Feinbergs Aufsatz *Der Weg zur Meisterschaft* (Put' k masterstvu).

Sahling sich im Gespräch mit dem Verf. erinnert), und schließlich wurde die Arbeit wieder fallengelassen. Feinbergs Geschmacksurteil muss sehr ausgeprägt gewesen sein, und es war für das eigene wiewohl weitgefächerte Konzertrepertoire bindend.

So sucht man die Klavierwerke von Schubert in seinen Programmen vergeblich. Und Gleiches gilt mit Ausnahme zweier Stücke, die Feinberg noch zu Konservatoriums-Zeiten vorgetragen hat, für Johannes Brahms.⁷ Doch dass im Unterricht die Händel-Variationen und die Paganini-Variationen berücksichtigt wurden, die f-Moll-Sonate und die Konzerte, ist (für zumindest die späteren Jahre) verbürgt. Ebenso, dass er seinen Schülern Stücke und Sonaten von Schubert zu spielen gab.

Gerade den vernachlässigten Werken bedeutender Komponisten wurde in der Klasse Aufmerksamkeit geschenkt: Ob Beethovens Fantasie op. 77 oder Chopins Allegro de Concert op. 46, ob Schumanns Allegro op. 8 oder seiner 3. Sonate op. 14 – die Reihe ließe sich fortsetzen. Vom Genannten zählte zu Feinbergs eigenem Repertoire nachweislich Schumanns h-Moll-Allegro, das er 1952 für die Schallplatte aufgenommen, aber spätestens schon 1934 öffentlich gespielt hat, sowie die f-Moll-Sonate, deren Aufführung für 1927 und 1933 belegt ist und die für den Rundfunk aufzunehmen, Feinberg späterhin beabsichtigte (wie eine autographe Liste zeigt).

Wer die Biographie des Pianisten ein wenig kennt, verbindet seinen Namen mit Prokofjews 3. Konzert, dessen russische Erstaufführung er übernahm, und mit Rachmaninows 3. Konzert, das er bereits 1911 fürs Examen einstudierte. (Feinberg wird somit als einer der Ersten gelten können, die sich den Herausforderungen dieses Werkes gewachsen fühlten.) Dass er auch Prokofjews 1. und 2. Konzert im Repertoire führte sowie das 2. und 4. Konzert von Rachmaninow, dürfte hingegen ebenso wenig bekannt sein wie die überraschende Tatsache, dass er in den 30er Jahren das gerade erschienene 1. Klavierkonzert von Darius Milhaud aufgeführt hat.

Bemühungen, ein lückenloses Verzeichnis aller von Feinberg öffentlich vorgetragenen Kompositionen anzulegen, dürften, wenn nicht gar zum Scheitern verurteilt, so doch von erheblichen Schwierigkeiten begleitet sein. Zumal Feinberg die Gewohnheit hatte, seine persönlichen Unterlagen in regelmäßigen Abständen zu vernichten. Aussichtsreicher scheint es, den Gedanken des Bruders aufzugreifen und eine Liste sämtlicher Tonaufnahmen zu erstellen. Dies wird hier in Form einer speziellen Datierungsfragen erörternden, aber auch die

⁷ *Rhapsodie*, Nr. 4 aus Vier Klavierstücke op. 119 (im Jahr 1909), Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 9 (im Jahr 1911). Gemeinsam mit Nikolai Schiljajew gab Feinberg 1934 das Opus 9 heraus.

Biographie einbeziehenden Chronik versucht. Zu hoffen bleibt gleichwohl auf eine reguläre, die Vielzahl an Details berücksichtigende Diskographie.

Eugene (Evgeni) Platonov, stellv. Leiter des »Audio lab« am Moskauer Staatl. Konservatorium und geschäftsführender Produzent von »Moscow Conservatory Records« (nachfolgend MCR), widmet sich dieser Aufgabe seit längerem und hat in der Vergangenheit auch über das Thema referiert: 2010 anlässlich der in Moskau abgehaltenen Jahrestagung der International Association of Music Libraries (IAML) und 2011 bei der Jahreskonferenz der Association of Recorded Sound Collections (ARSC) in Los Angeles. Die zusammenfassende Darstellung der Ergebnisse seiner Forschungen steht noch aus.

Die Platonov als Diskographen leitenden Kardinalfragen, Was – Wann – Wo, regen an zu einem Vergleich. Man schreibt den 26. März 1928, als Vladimir Horowitz in Camden (New Jersey), RCA Victor Studio Nr. 1, seine erste Aufnahmesitzung absolviert.⁸ Im Falle Feinbergs ist als Datum nur das Jahr, 1929, vom Ort nicht mehr als Deutsche Grammophon, Berlin bekannt. Und anders als für den 25-jährigen Emigranten Horowitz, dem fortan die Studiotüren offenstanden, sollten für Feinberg, damals Ende dreißig und längst ein anerkannter Konzertkünstler, bis zum nächsten Studiobesuch noch etliche Jahre vergehen.

Über die technologischen und ökonomischen Bedingungen der frühen sowjetischen Grammophonplattenproduktion im Allgemeinen und im Besonderen über die Anfänge der Klavieraufnahme für Schallplatte und Rundfunk in der UdSSR ist das Wissen noch spärlich. Außer Frage steht, dass die Schallplattenindustrie, seit 1919 ein staatliches Monopol, in den 30er Jahren tragende Bedeutung gewonnen hatte für das System. Solistische Klaviermusik (alter und neuer Zeit), nachgerade als Sinnbild einer zu überwindenden bürgerlichen Epoche verstanden, wurde somit ungleich weniger propagiert als Ensemble- und Vokalmusik aller Art oder das unterhaltende Genre.

Auf Basis des 1933 in der UdSSR eingeführten allgemein geltenden chronologischen Zählsystems für Plattenaufnahmen weist der netzgemeinschaftlich erstellte »Katalog sovetskich plastinok« (Katalog sowjetischer Schallplatten) im Zeitraum bis 1937 folgende Klaviersoloeinspielungen nach: Lew Oborin, Grigori Ginsburg (1934); Alexander Goldenweiser, Emil Gilels, Rosa Tamarkina (1935); Igor Aptekarew [Schüler Feinbergs], Marija Judina, G. Ginsburg, Jakow Flier, Mark Meitschik (1936); E. Gilels, Tatjana Goldfarb, Jakow Sak, Nina Jemeljanova [Schülerin

⁸ Zwei Jahre zuvor schon bespielte Horowitz einige sog. Künstlerrollen für das Reproduktionsklavier. Dass Feinberg ein solches Dokument hinterlassen hat, ist unwahrscheinlich.

Feinbergs], M. Judina (1937).⁹ Im Jahr 1938 nimmt die Zahl weiter zu, und unter Namen wie Bekman-Schtscherbina, Flier, Sofronitsky findet sich erstmals der Feinbergs. Es bleibt also festzuhalten, dass zwischen den Berliner Aufnahmen und den 1938 in Moskau entstandenen die nicht geringe Zeitspanne von fast zehn Jahren liegt.

1929

Wer das Aufnahmedatum der beiden mit Abstand ältesten Feinberg-Schallplatten, hergestellt von der Deutschen Grammophon AG, präzise zu bestimmen sucht, sieht sich mit einer wenig günstigen Quellenlage konfrontiert: Das im Plattenspiegel eingestanzte »Mechanische Copyright« (Mechan. Copt.) nennt wie gewöhnlich nur die Jahreszahl. Reisebriefe von 1929 finden sich im Nachlass ebenso wenig wie ein aussagefähiges Vertragsdokument. Nahezu alle Produktionsunterlagen der Deutschen Grammophon aber sind 1943 den Kriegsgeschehnissen zum Opfer gefallen.¹⁰ Was wir wissen: Während dieser Feinbergs dritter und letzter Auslandstournee entstanden seine ersten Aufnahmen. Grund genug, sich einmal die Umstände der Konzertreise von 1929 zu vergegenwärtigen und zumindest eine Eingrenzung vorzunehmen.

Mit zu bedenken ist dabei Folgendes: Wie Feinbergs aus den Jahren 1925 und 1927 erhaltene Briefe¹¹ an seinen Lehrer Alexander Goldenweiser zeigen, waren diese Auslandstourneen nicht bis ins Einzelne vorausgeplant. So verlängerte Feinberg, der nach drei Konzerten in Frankfurt bald schon die Rückreise anzutreten gedachte, den Aufenthalt 1927 mehrfach, weil sich außer einem Klavierabend (Berlin) noch Auftritte im Rundfunk (Berlin, München) und mit Orchester (Leipzig, Hamburg) ergeben sollten.

Man ist deshalb geneigt anzunehmen, dass auch die Verbindung zur Deutschen Grammophon erst während der Reise zustande kam. Was für einen in deren Verlauf späteren Termin spräche. Wiederum könnten, da Feinberg im Westen kein Unbekannter mehr war, auch zuvor bereits Vereinbarungen getroffen worden sein. Für diesen Fall kämen selbst die Tage nach der Ankunft

⁹ Der Katalog (nachfolgend KSS) ist verfügbar unter <<http://www.records.su>> (Stand: 03.20). Vor 1933 bereits entstanden Aufnahmen etwa mit dem in Moskau gastierenden Carlo Zecchi. Im Herbst 1938 begann das »Haus der Tonaufnahmen« (Dom zvukozapisi, DZZ [später GDRZ, vgl. Anm. 40]) in Moskau den Betrieb und die sowj. Schallplattenindustrie verzeichnete bedeutenden Produktionszuwachs. War 1933 eine Produktionsstückzahl von 3 Mio. und 1937 von 40 Mio. angestrebt, wurde 1938 zur Eröffnung des »Dom zvukozapisi« (nachfolgend DZZ) die Herstellung von 200 Mio. Schallplatten (bei 5000 Neuaufnahmen in den verschiedenen Sparten) pro Jahr vorausgesagt. Zum Vergleich: Die Deutsche Grammophon lieferte 1929 (ein Rekordjahr) 10 Mio. Stück aus.

¹⁰ Dankenswerter Hinweis von Alan Newcombe (Consultant, DG Catalogue, Berlin).

¹¹ Abgedruckt bei: Lidskij 2012: 115-121, Sokolova (s. Ignat'eva) 2011: 94-105, Bunin 1999: 53 f., 57.

in Betracht, sollten die Proben zum Orchesterauftritt am 5. März einen Studiobesuch denn zugelassen haben.

Sicher ist, dass die Anreise nach Berlin recht kurzfristig erfolgte. Noch am 24. Februar hatte Feinberg in Moskau einen Klavierabend gegeben, u. a. Beethovens »Appassionata« gespielt. Klassisches Repertoire, mit dem er sich auch dem Berliner Publikum, das ihn bisher als Interpreten neuer russischer Musik kannte, vorstellen wollte. Am Anfang aber stand die Aufführung des Klavierkonzerts Nr. 3 von Prokofjew, gemeinsam mit dem Berliner Sinfonie-Orchester unter Vladimir Shavitch¹².

Ob nun das Notenmaterial aus Moskau nicht rechtzeitig eingetroffen war (wie die meisten Zeitungen schrieben) oder der Dampfer mit dem Dirigenten (wie auch gemeldet wurde), bleibe dahingestellt. Letztendlich konnte am 5. März nur der erste Satz aufgeführt werden. Der Solist des Abends half dem misslichen Umstand ab, indem er anstelle der beiden ausgefallenen Sätze seine eigene Bearbeitung des Bach'schen a-Moll-Orgelkonzerts (nach Vivaldi) vortrug. Mit dieser Transkription eröffnet Feinberg auch seinen Klavierabend am 12. März, und es wäre denkbar, dass die Aufnahmen in den Zwischentagen entstanden sind.

Dem Klavierabend in Berlin folgt unmittelbar ein Orchesterauftritt in Danzig (14.03.). Von da an ist der Reiseverlauf über eine Spanne von sechs Wochen ungeklärt. Sicherlich weilt Feinberg länger in Berlin, wo er sich - wahrscheinlich erst jetzt - ins Aufnahmestudio begibt und anscheinend nochmals auch auftritt (vgl. Anm. 63). Nach einem Klavierabend in Wien (25.04.) ist er dann bald zurück in Moskau, wie Goldenweisers Tagebuch¹³ erkennen lässt.

Wie schon erwähnt, sind fast sämtliche Produktionsunterlagen beim Luftangriff auf Berlin verloren gegangen. Unter den noch verfügbaren Archivalien konnte Alan Newcombe ein 1944 wohl zum Zwecke der Bestandsaufnahme angelegtes Verzeichnis einsehen und feststellen, dass bei den fortlaufenden Nummern der betreffenden Serie jene von Feinbergs Aufnahmen (660-663) fehlen. Die Pressvorlagen wurden also bereits zu einem früheren Zeitpunkt vernichtet.

Eine ebenso interessierende Frage, auf die es eine (wiewohl nicht bestätigte) Antwort gibt, ist die nach dem Aufnahmeort. Wie aus Sammlerkreisen zu erfahren, verwendete die Grammophon zur (internen) Kennzeichnung ihrer Studios damals eine der Matrizenummer nachgestellte Ziffer. Wobei die in

¹² Der aus Russland stammende amerikanische Dirigent Vl. Shavitch (1888-1947) war zu dieser Zeit zweiter Leiter des o. g. Orchesters.

¹³ Gol'denvejzer 1997: 291.

unserem Fall erscheinende 1 für den Aufnahmerraum in der Berliner Musikhochschule stehen soll. Sofern dies zutrifft, fand Feinberg dort den Steinway-Flügel vor, auf dem er folgende Stücke einspielte:

Feinberg, Suite op. 11

Stantschinski, Präludium in Form eines Kanon (G-Dur)

Skrjabin, Etüde op. 42 Nr. 3 und *Fragilité* op. 51 Nr. 1¹⁴

Bach-Feinberg, Orgelkonzert (nach Vivaldi) BWV 593 (1. Satz)

Bach-Feinberg, Choralvorspiele »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« BWV 711 und »Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ« BWV 649

Mit der Suite [Nr. 1] op. 11 präsentiert sich Feinberg als Komponist, was in seiner Diskographie Seltenheitswert hat. Die »Vier Stücke in Form von Etüden« (so der Untertitel) spielte er 1929 in Wien auch vor Publikum. Das Kanon-Präludium von Alexei Stantschinski stellte zur Zeit der Aufnahme insofern eine Novität dar, als das 1913 komponierte Stück erst 1926 herausgegeben wurde. Dieses und ein weiteres Kanon-Präludium erklangen 1929 bei den Klavierabenden in Berlin und Wien.

Genaugenommen war es nicht Feinberg, der Skrjabins Etüde op. 42 Nr. 3 erstmalig aufgezeichnet hat, sondern – drei Jahre zuvor und ebenfalls in Berlin – die amerikanische Pianistin Cornelia Rider-Possart. Allerdings gelangte die »Unverkäufliche Musterplatte« nicht in den Handel. Feinberg wählte das kurze Stück auch für seine Radiokonzerte 1927 in Berlin und München.

Die Bearbeitung des Orgelkonzerts (1929 in Berlin und Wien auf dem Programm) wurde im Jahr der Konzertreise veröffentlicht, dürfte aber wesentlich früher entstanden sein. Bei den beiden Choralvorspielen handelt es sich um Nr. 3 (erneut aufgenommen 1952) und Nr. 4 aus einer ersten Zusammenstellung von »Vier Choralvorspielen« (Copyright 1925). Der Name des Bearbeiters blieb nach damaliger Gepflogenheit (der auch die knappen Werkbezeichnungen entsprachen) auf dem Plattenetikett ungenannt.

Nicht anders als das Datum der Aufnahme ist auch das der Veröffentlichung nur näherungsweise zu bestimmen. Die Auswertung der greifbaren »Grammophon«-Verkaufskataloge ergab, dass die Schallplatten¹⁵ sicherlich vor Anfang 1930, schätzungsweise Herbst 1929 erschienen sind. Schon aus einem fertigungstechnischen Grund aber dürfte das Datum früher anzusetzen sein: Nach Abschluss einer Aufnahme durfte wegen bestehender

¹⁴ Die Quatre Morceaux op. 51 hat Feinberg 1947 eingespielt.

¹⁵ Grammophon / Die Stimme seines Herrn, Elektrische Aufnahme, Serie Polyfar R [Raumton]. Zwei 30-cm-Platten mit Grün-Etikett [zu je 5 RM]. Wiederveröffentlicht mit der Firmenbezeichnung Polydor auf der CD *Feinberg / First Recordings 1929-1948* (Arbiter, 1999).

Materialanfälligkeit nicht zu viel Zeit vergehen, so dass es bis zur Veröffentlichung damals in der Regel nur drei Monate dauerte.¹⁶

Die im März oder April entstandenen Aufnahmen könnten also schon Sommer 1929 erhältlich gewesen sein. Außerhalb Deutschlands allerdings, wo Aufnahmen der »Grammophon« nur unter dem Firmennamen »Polydor« verkauft werden konnten, ergab sich mitunter eine zeitliche Verzögerung.¹⁷ So vermerkt Alexander Goldenweiser denn auch erst im September 1931, dass Feinberg bei seinem Besuch die Schallplatten aus Berlin mitgebracht habe.¹⁸

Dass die beiden Grammophon/Polydor-Schallplatten damals wiederum noch unter einem dritten Firmennamen Verbreitung fanden, erhellt folgendes Zitat: „Perhaps the name of Feinberg is not entirely unknown to discophiles in this country, for he has recorded some Bach Chorale Preludes on an old Brunswick record.“¹⁹ Die amerikanische Firma Brunswick hatte Mitte der 20er Jahre die Lizenz erworben, Neuaufnahmen der »Grammophon« unter eigenem Namen zu vertreiben. Über welchen Zeitraum die Feinberg-Schallplatten auf dem in- bzw. ausländischen Markt gewesen sind, darüber kann ebenso wenig eine verlässliche Aussage getroffen werden wie über die Höhe der Gesamtauflage.

1938-1939

Mit dem Vermerk „late 1930's“ wurden 1999 bei Arbuter wiederveröffentlicht: Bach, Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier 2. Teil (BWV 884, 888, 889); Beethoven, Sonate op. 57 (»Appassionata«); Schumann, Waldszene op. 82, Nr. 8 und Nr. 7; Liszt, Consolations Nr. 5 und Nr. 6. Nach Überprüfung im KSS sowie vergleichender Höranalyse lässt sich sagen, dass diese Einspielungen weitaus jüngeren Datums sind (s. a. Anm. 26, 29, 30). Indessen können anhand ihrer Seitennummern folgende Aufnahmen (sie füllen drei Schallplatten) den späten 30er Jahren zugeordnet werden:

Bach, Präludium und Fuge G-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier (BWV 860 oder 884) – 1938 (nicht wiederveröffentlicht)

¹⁶ Dankenswerter Hinweis von Alan Newcombe.

¹⁷ Dankenswerter Hinweis von Bettina Greve. Zum historischen Hintergrund: Nach dem Ersten Weltkrieg durfte die Deutsche Grammophon ihre Wort-/Bildmarke für das Auslandsgeschäft nicht mehr verwenden, woraufhin 1924 die Polydor gegründet wurde. Siehe dazu: Bettina Greve, Sternenhimmel. Die Chronik einer deutschen Schallplattenmarke, o. O. 2001, S. 18-21.

¹⁸ Goldenevjezer 1969: 182. Bei Feinbergs privaten Exemplaren müsste es sich also um die Polydor-Pressung gehandelt haben. Die Etiketten tragen eine deutsche, eine englische und (möglicherweise mit Blick auf den südamerikanischen Markt) eine spanische Aufschrift. Obschon auf die russische Beschriftung verzichtet wurde, hegt eine Kennerin der Polydor-Firmengeschichte wie Bettina Greve kaum Zweifel daran, dass auch der russische Markt beliefert worden ist (Mitteilung an den Verf.).

¹⁹ Holcman 1961: 55. Die vom Autor nicht erwähnte Schallplatte mit neuerer russischer Klaviermusik dürfte ebenfalls im Programm geführt worden sein.