



NOTES EN FRANÇAIS  
MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR

COMPACT  
**disc**  
DIGITAL AUDIO

SOMMCD 037  
STEREO ADD

*Live Recording, Montreux Festival 1966*

ESPACE 2  
RADIO SUISSE ROMANDE

La vie côté culture

## JASCHA HORENSTEIN

Conducts The Czech Philharmonic Orchestra

R. STRAUSS *Don Juan*, Op. 20

BRAHMS *Symphony No. 2 in D*, Op. 73

1	R. STRAUSS <i>Don Juan</i> , Op. 20	18:27
2	BRAHMS <i>Symphony No. 2 in D major</i> , Op. 73	
3	Allegro non troppo	15:45
4	Adagio non troppo	10:28
5	Allegretto grazioso	5:13
5	Allegro con spirito	9:25

**Total duration 59:22**

The above individual timings will normally each include two pauses, one before the beginning and one after the end of each movement or work.

Translations included in the booklet.

The copyright in these recordings is owned by Radio Suisse Romande.

Recorded on 8 September 1966 during the 21st edition of the September Montreux Festival.

This compilation and digital re-mastering © SOMM Recordings

Executive Producer: Antony Hodgson. Digital re-mastering: Geoffrey Addis

Design & Layout: Keith Oke

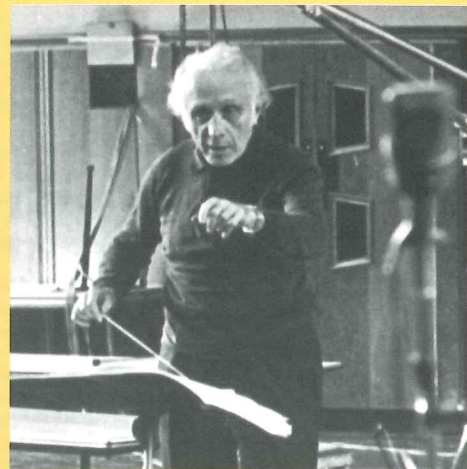
© & © 2004 SOMM RECORDINGS • THAMES DITTON • SURREY • ENGLAND

Made in the UK

## JASCHA HORENSTEIN

conducts

The Czech Philharmonic Orchestra



R. Strauss 'Don Juan'  
Brahms Symphony No. 2

*Live at the Montreux Festival*

Richard Strauss seems to have come to public notice with extraordinary suddenness. In 1886 the 22-year-old composer presented *Aus Italien* and achieved reasonable recognition but suddenly, in 1889 at Weimar, *Don Juan* was given its first performance; it put Strauss positively before the public and in 1890 there were premières of *Tod und Verklärung* and *Macheth*: Strauss had arrived. *Don Juan* is thought of as a 'programme' work but the degree to which Strauss is adhering to a literal depiction of his subject is far from clear. We know that the composer did guide the listener by quoting from Lenau's poem *Don Juan* but the significance of the quiet, sad ending to the work is a matter of conjecture. Do we accept that this represents the hero dying alone with only the memories of his earlier years to comfort him as suggested by Eric Blom in his analysis for Horenstein's early Vox recording of the music, or do we see it as did Donald Tovey in volume 4 of *Essays in Musical Analysis* as representing Don Juan's death 'slain in a duel by the avenger of one of his victims'?

The strength of the music lies in its logical form: as with the later *Till Eulenspiegel*, Strauss wrote Don Juan in the form of a Rondo. For all the picturesqueness of his music, Strauss respects classical structure in his tone poems (for example Blom sees *Tod und Verklärung* as being in strict sonata form). Listeners are certainly free to add colourful mental pictures to each episode within the work, but the music can still stand on its own feet as a superbly structured abstract composition.

After the initial flourish, the recurring first theme can be accepted as the youthful, impetuous Don Juan careering headlong towards his many adventures and the broad secondary theme, with its hugely powerful horns, prompts the traditional interpretation of this recurring passage as representing our hero's overwhelming, impatient masculinity. Even the hesitant answering melody could reasonably be conceived as being 'feminine' but such notions can take the attention away from the real miracle of the composition which lies in the stunning use of instrumentation. As always, Strauss's orchestration is immensely detailed, yet every strand strikes the ear with extreme clarity. The greatest moment of human drama surely lies in the calm, beautiful oboe solo in the last few minutes of the work; the poignancy of this passage is heightened by the subsequent final appearance of the impetuous main theme, once 'youthful' and 'headlong', but now taking on a quality of wild desperation, ending in a huge climax followed by quiet dissolution to grim silence.

Brahms' 2nd Symphony has frequently been described as 'Autumnal' or 'Pastoral'. Either adjective will suffice and since the music was composed when Brahms was staying happily, in the summer of 1877, at a resort in Carinthia, the air of peacefulness with which much of the symphony is imbued, is almost to be expected. The structure of the work is subtly held together by the first three of the four

notes in the bass, which commence the opening *Allegro non troppo*. The first subject is clothed in rich, dark colours and closes with mysterious drum rolls but then, the three opening notes, transferred to woodwind, introduce a lengthy second subject to round off the presentation of Brahms' initial ideas. The majority of conductors choose not to repeat the exposition section of this extensive movement. (In this performance, Jascha Horenstein also takes this view, although he has observed this repeat on other occasions). As the development expands, it becomes angry by gentle degrees but when it reaches moments of great fierceness, it is still the three-note motif (made tense by minor-keyed twists) that underpins everything. Brahms places his most tense music in mid-movement, carefully reserving the timpani, largely unheard since the opening bars, for the apex of this dramatic sequence. Calmness eventually prevails and, after a magical sequence of horn calls and a surprisingly playful *pizzicato* episode, the movement ends quietly.

The following movement also has a title suggesting untroubled calmness; this time it is *Adagio non troppo*. For a composer so capable of being strongly dramatic it is surprising how often Brahms' tempo directions have a reserved modesty about them. The gently falling main theme gives an initial sense of sadness, but bassoons soon temper this by playing a more optimistic rising counter-subject simultaneously. Not unexpectedly there is a louder, more disturbed central section full of restless semiquavers, but Brahms uses his innate ability to calm the agitation by gradually adding rich, comforting, fully-scored chords and once again the music ends in a warm glow.

The direction *Allegretto grazioso* now suggests a peaceful succeeding movement but the ambling oboe-led opening melody unexpectedly surrounds a dashing, light-footed central *Presto ma non assai*. Typically, Brahms has suggested untroubled calm yet once again, sudden strong contrast is there for all to hear.

The opening three-note motif is just discernible within this third movement but it comes into play more strongly in the final *Allegro con spirito*. There are no modest *Non troppo* modifications here and the movement sweeps forward with inevitable momentum. The powerful opening theme is presented first quietly, then loudly before a delightful clarinet flourish introduces the all-important second theme on violins and violas. There is great breadth to this melody and Brahms gives the instruction *largamente* to those instruments. It must be stressed however, that this is only an indication of how this section should be phrased by the strings; it is *not* placed at the top of the page of the full score and is therefore not a tempo indication. The secret of the gripping effect of this theme lies in its moving forward at an unrelenting tempo. There is an old tradition that can sometimes result in this passage being treated as



a slower episode. Jascha Horenstein never permitted this and in one London performance he actually beat this strict tempo fiercely with both hands simultaneously. Clearly he knew that orchestras were prone to letting old habits die hard. A little later, Brahms provides a true peaceful episode, marked *tranquillo*, but when the earlier subjects return, the music becomes increasingly exultant as the main melodies mould together. At the very end it is the gorgeous second subject that sums up the movement, being hurled out with huge force using the full resources of the orchestra.

© 2004 Antony Hodgson

**Jascha Horenstein** was born in Kiev in 1898 but in 1905 he and his family fled Russia to escape the 1905 revolution and settled in Vienna where he received his musical education and began his career. Whilst in Vienna he moved in the same circles as Berg and Hanns Eisler – he was a close friend of both. Weingartner and Walter were among the giants of the podium in those days together with Schalk and Loewe. It could be argued that the latter two famous musicians were not a great influence on the young Horenstein for in his later years, having gained a considerable reputation as a Bruckner conductor, Horenstein never chose to use their much criticised editions of Bruckner's music. Horenstein's Viennese conducting début was in 1925 with Mahler's First Symphony and by 1928 he was assistant in Berlin to Siegfried Ochs and recorded with the Berlin Philharmonic for Polydor: notably in performances of Schubert's 5th Symphony and the first ever complete electrical recording of Bruckner's Symphony No. 7. In that year he also became Music Director of the Düsseldorf Opera. In the 1930s, like many of his contemporaries, Horenstein left Germany at the rise of the Third Reich and spent some years touring Europe before settling in the USA in 1939. In the war years he also conducted widely in South America. He returned to Europe in 1947. In 1950 he gave the première of Berg's *Wozzek* and began to make many important recordings for Vox Records. He was at the forefront of the revival of interest in Mahler's music. He also had a great interest in the music of Carl Nielsen. He had known the composer and as far back as 1927 had rehearsed his Fifth Symphony for Furtwängler. Horenstein shared this interest with the English musicologist and composer Robert Simpson whose music he also performed and recorded. Horenstein toured Europe extensively in his latter years and conducted most British orchestras. His repertoire was very wide and as well as championing much contemporary music he was also prepared to employ period instruments in performances of Bach long before it became the general fashion to do so. Jascha Horenstein died in London in 1973.

C'est avec une soudaineté extraordinaire que la célébrité est venue à Richard Strauss. En 1886 l'*Aus Italien* du compositeur âgé de 22 ans a reçu un accueil modéré; puis, en 1889 à Weimar, la

première audition de *Don Juan* a présenté Strauss au public d'une façon positive. L'année suivante, avec les premières auditions de *Tod und Verklärung* et de *Macbeth*, Strauss était arrivé. On considère *Don Juan* comme musique à programme; mais on ne sait pas dans quelle mesure Strauss adhère à une représentation littérale du sujet. Nous savons que le compositeur a guidé ses auditeurs avec des citations du poème *Don Juan* par Lenau; mais la signification de la fin paisible et triste de l'œuvre restera toujours douteuse. Devons-nous admettre, comme le suggère Eric Blom dans son analyse de l'enregistrement de l'œuvre sous la direction de Horenstein pour Vox, que cela représente la mort solitaire du héros, consolé seulement par les souvenirs de ses années d'antan, ou, selon Donald Tovey, que Don Juan "fut tué en duel par le vengeur d'une de ses victimes"?

La force de cette musique réside dans sa forme logique; ainsi qu'avec *Till Eulenspiegel* plus tard, Strauss a composé *Don Juan* en forme de *rondo*. Malgré leur style pittoresque, les poèmes symphoniques de Strauss respectent la structure classique (par exemple, Blom voit *Tod und Verklärung* comme une pièce en forme sonate stricte). Certes, les auditeurs sont libres d'attacher leurs images pittoresques aux épisodes; mais la musique est pourtant une composition abstraite superbement construite.

Après la fanfare initiale, le premier sujet récurrent peut représenter le Don Juan jeune et fougueux qui galope vers ses nombreuses aventures, et le thème secondaire, avec ses cors d'une énorme puissance, évoque l'interprétation traditionnelle de la masculinité impatiente et irrésistible du héros. On peut même concevoir la mélodie hésitante de réponse comme "féminine"; mais de telles idées détournent l'attention de l'auditeur de l'instrumentation étonnante qui est le vrai miracle de l'œuvre. Comme toujours, l'orchestration de Strauss est énormément détaillée, mais chaque fil est d'une clarté extrême. Le moment suprême du drame humain réside assurément dans le solo de hautbois calme et beau des dernières mesures de l'œuvre, dont le caractère poignant est intensifié par la reprise finale du thème principal fougueux jadis jeune et impétueux, mais maintenant une sorte de désespoir fou qui éclate en un paroxysme suivi d'une dissolution dans un silence sombre.

On a souvent décrit la seconde symphonie de Brahms comme "automnale" ou "pastorale". L'un ou l'autre adjectif suffira; puisqu'il l'a composée pendant un séjour heureux en vacances en Carinthie au sud de l'Autriche, son caractère paisible serait à prévoir. La structure de l'œuvre est subtilement déterminée par les trois premières des quatre notes basses qui ouvrent le premier mouvement, *Alllegro non troppo*. Le premier sujet est revêtu de couleurs riches et sombres, en finissant par des roulements mystérieux de tambour; puis les trois notes d'ouverture, transférées aux bois, introduisent un second

sujet étendu qui finit la présentation des idées initiales de Brahms. La plupart du chefs d'orchestre choisissent de ne pas reprendre l'exposition de ce mouvement étendue. (Dans cet enregistrement Jascha Horenstein partage cet avis bien qu'à d'autres occasions il ait observé la reprise). Le mouvement se développe en se mettant peu à peu en colère, mais même aux moments de la plus grande féroçité c'est toujours le motif de ces trois notes (intensifié par des tours en ton mineur) qui est à la base de tout. Brahms place sa musique la plus tendue au milieu du mouvement, en réservant les tambours, presque silencieux depuis les mesures d'ouverture, pour le point culminant de ce passage dramatique. Le calme l'emporte enfin, et après une série magique de coups de cor et un épisode en *pizzicato* d'un enjouement surprenant, le mouvement finit tranquillement.

Le titre du mouvement suivant, *Adagio non troppo*, suggère de même le calme serein. Pour un compositeur aussi capable de la vigueur dramatique, la modestie des directions de tempo de Brahms est souvent surprenante. Le thème principal, tombant doucement, donne un sens initial de tristesse, tempéré par les bassons par un contre-thème ascendant plus optimiste. Comme on pourrait s'y attendre, cet épisode est suivi d'une section centrale pleine de doubles croches agitées; mais avec sa capacité innée de calmer l'agitation avec des accents apaisants pour plein orchestre, Brahms finit le mouvement, encore une fois, d'un calme chaleureux.

L'*Allegretto grazioso* de la mélodie d'ouverture du troisième mouvement est interrompu subitement par un *presto ma non assai* au pied léger. Typiquement, Brahms suggère la tranquillité mais, encore une fois, on entend un contraste vif.

Dans ce troisième mouvement les trois notes du motif d'ouverture sont à peine perceptibles; mais dans l'*Allegro con spirito* final elles ressortent avec plus de force. Sans la modération de *non troppo*, le mouvement avance avec une vitesse irrésistible. Le thème d'ouverture puissant s'annonce doucement d'abord, puis vigoureusement, suivi d'une charmante fioriture pour la clarinette qui annonce le second thème très important sur les violons et les altos, auxquels Brahms donne l'instruction *Largamente*. Il faut insister cependant que cette indication, non pas placée en haut de la page, n'est pas une instruction de tempo, mais seulement de phrasé. Le secret de l'effet saisissant de ce thème réside dans son avance à un tempo implacable. Il y a depuis longtemps une tradition de traiter ce passage en un épisode plus lent, une pratique que Jascha Horenstein n'a jamais permise. Dans un certain concert à Londres il a battu ce tempo stricte simultanément à deux mains, connaissant évidemment le conservatisme des orchestres anglais à cet égard! Un peu plus tard Brahms nous donne un épisode vraiment paisible, marqué *tranquillo*; mais au retour des thèmes précédents la musique devient de

plus en plus triomphante quand les mélodies principales se combinent. Tout à la fin c'est le second thème glorieux qui résume le mouvement, joué *fortissimo* par l'orchestre entier.

**Jascha Horenstein** est né à Kiev en 1898, mais en 1905 sa famille a fui la Russie pour échapper à la révolution de cette année, et s'est fixée à Vienne où il a reçu sa formation musicale et a commencé sa carrière. À Vienne il a fréquenté les mêmes milieux que Berg et Hanns Eisler, qui étaient tous les deux ses amis proches. Parmi les "monstres sacrés" du podium à cette époque étaient Weingartner et Bruno Walter, ainsi que Schalk et Loewe. On pourrait dire que les deux derniers n'avaient pas beaucoup d'influence sur le jeune Horenstein, puisque plus tard, dans ses années de célébrité comme interprète de Bruckner, il n'a jamais choisi d'employer leurs éditions très controversées de la musique du compositeur. Le début de Horenstein comme chef d'orchestre à Vienne fut en 1925 avec la Première Symphonie de Mahler, et en 1928 il fut nommé adjoint à Siegfried Ochs à Berlin et a enregistré pour Polydor avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin, notamment dans des interprétations de la cinquième symphonie de Schubert et dans le premier enregistrement électrique complet de la Symphonie No. 7 de Bruckner. Dans la même année il est devenu Directeur de Musique de l'opéra de Düsseldorf. Dans les années trente, comme beaucoup de ses contemporains, Horenstein a fui l'Allemagne à l'ascension du Troisième Reich, et a passé des années en tournée en Europe avant de se fixer aux États-Unis en 1939. Pendant les années de guerre il a dirigé beaucoup en Amérique du Sud. Retourné en Europe en 1947, en 1950 il a dirigé la première représentation du *Wozzek* de Berg, et a commencé à diriger une longue série d'enregistrements importants pour le label Vox. Il était à la pointe du réveil d'intérêt à la musique de Mahler, et il avait aussi un grand intérêt à celle de Carl Nielsen, qu'il avait connu et dont il avait dirigé des répétitions de la Cinquième Symphonie pour Furtwängler en 1927. Horenstein avait cet intérêt en commun avec le musicologue et compositeur anglais Robert Simpson, dont il avait aussi interprété et enregistré de la musique. Vers la fin de sa vie, Horenstein a fait des tournées étendues en Europe, et a dirigé la plupart des orchestres britanniques. Son répertoire était très étendu; aussi bien que de se faire le champion de beaucoup de musique contemporaine, il a approuvé l'emploi des instruments de l'époque pour la musique de Bach bien avant que cela ne soit devenu généralement à la mode. Il est mort à Londres en 1973.

*Traduction:* Denys Becher & Nadia Jackson



Es scheint als hätte Richard Strauss ziemlich außergewöhnlich urplötzlich öffentliches Aufsehen erregt. Als 22-jähriger erreichte der Komponist 1886 mit der Aufführung von *Aus Italien* angemessene Anerkennung und dann, im Jahr 1889 in Weimar, fand die Uraufführung von *Don Juan* statt: Strauss wurde vom Publikum mit positiven Augen betrachtet und danach kamen die Uraufführungen von *Tod und Verklärung* und *Macheth*. Strauss hatte es geschafft. *Don Juan* ist als eine 'Programm Musik' gedacht, wieweit Strauss sich jedoch an eine literarische Darstellung des Themas hält ist sehr unklar. Wir wissen, dass der Komponist den Zuhörer mit dem auf Lenaus beruhendem Gedicht *Don Juan* einen Leitfaden gibt, die Bedeutung des stillen, traurigen Endes ist aber unserer Vermutung überlassen. Können wir akzeptieren, dass es den Helden präsentieren soll, der allein, nur mit seinen Erinnerungen aus früheren Jahren zum Trost stirbt, so wie es Eric Blom in seiner Analyse für Horensteins frühe Vox Musikaufnahme vorschlägt, oder sehen wir es wie Donald Tovey in der 4. Ausgabe seiner "Essays in Musical Analysis" der Don Juans Tod als eine Ermordung in einem Duell mit dem Rächer seiner Opfer sieht?

Die Stärke der Musik beruht auf ihrer logischen Form und wie sein Werk *Till Eulenspiegel* komponierte Strauss auch *Don Juan* in einer Rondoform. Trotz der Bildhaftigkeit seiner Musik respektiert Strauss in seinen Tongedichten eine klassische Struktur (Blom zum Beispiel sieht *Tod und Verklärung* als eine Komposition, die in strenger Sonatenform gesetzt ist). Es ist dem Zuhörer natürlich ganz frei überlassen farbige Vorstellungen an jede Episode anzufügen, die Musik kann jedoch immer noch als eine großartig ausgelegte Komposition auf ihren eigenen Beinen stehen.

Nach einem schwungvollen Anfang kann das sich wiederholende erste Thema als der jugendliche ungestüme Don Juan, der Hals über Kopf in seine vielen Abenteuer rast akzeptiert werden. Das breite, ausdrucksvolle zweite Thema mit seinen äußerst ausdrucksvollen Hörnern legt in der traditionellen Interpretation dieser sich wiederholenden Passage einen Ausdruck der überwältigenden, ungeduldrigen Männlichkeit unseres Helden nahe. Sogar die zögernde melodische Antwort dazu könnte durchaus als weiblich klingend empfunden werden, jedoch könnten solche Vorstellungen unsere Aufmerksamkeit von dem wahren Wunder dieser Musik, das in der phantastischen Instrumentation liegt, ablenken. Wie immer ist die Orchesterbearbeitung von Strauss äußerst detailliert und trotzdem trifft jede Melodiefolge das Ohr des Zuhörers mit großer Klarheit. Der größte Moment menschlichen Dramas dürfte sicherlich in dem ruhigen, schönen Oboen Solo in den letzten Minuten des Stücks liegen. Die Wehmut dieser Passage wird durch das darauffolgende endgültige Erscheinen des ungestümen Hauptthemas erhöht, welches einmal 'jugendlich' und 'überstürzt' anmutete, jetzt aber den Anschein wilder Verzweiflung annimmt und in einem riesigen Höhepunkt endet, dem eine stille Auflösung in eisernes Schweigen folgt.

Die 2. Sinfonie von Brahms wurde oft als 'Autumnale' oder 'Pastorale' beschrieben. Beide Adjektive sind ausreichend und da Brahms die Musik komponierte als er im Sommer des Jahres 1877 in einem Ferienort in Carinthia eine glückliche Zeit verbrachte ist die friedliche Stimmung, die einen großen Teil der Sinfonie erfüllt fast zu erwarten. Der Aufbau des Werks wird von den ersten drei der vier Noten im Bass, welche den Anfangssatz *Allegro non troppo* beginnen, geschickt zusammengehalten. Das erste Thema ist in üppigen, dunklen Farben gekleidet und endet mit einem geheimnisvollen Paukenwirbel. Anschließend leiten die drei einleitenden Noten, welche jetzt von den Holzbläsern übernommen wurden ein langes zweites Thema ein, um die ursprüngliche Idee, die Brahms präsentieren wollte abzurufen. Die meisten Dirigenten zogen es vor den Expositionsteil nicht zu wiederholen. (In dieser Aufführung vertritt Jascha Horenstein auch dieselbe Ansicht, obwohl er bei anderen Aufführungen diese Wiederholung einhielt). Je mehr sich die Musik entwickelt so verstärkt sich der Ärger nach und nach auf sanfte Weise aber sobald es eine momentane gewaltige Heftigkeit erreicht sind es immer noch drei Noten (Molltonarten verleihen eine gespannte Stimmung), welche alles untermauern. Seine angespannteste Musik setzt Brahms im Mittelsatz und hält die Posaunen, die man seit dem Auftakt fast nicht mehr gehört hat vorsichtig für den Höhepunkt seiner dramatischen Sequenz zurück. Schließlich beruhigt sich wieder alles und nach einer zauberhaften Sequenz von Hornsignalen und einer überraschend verspielten *pizzicato* Episode hat der Satz ein ruhiges Ende.

Der nächste Satz hat einen Titel, der unbeschwerter Ruhe andeutet; es ist dieses Mal *Adagio non troppo*. Die Tempoanweisungen, die Brahms angibt haben oft eine reservierte Bescheidenheit an sich, was überraschend ist wenn man bedenkt, dass der Komponist selbst eine große Fähigkeit hat sich stark dramatisch auszudrücken. Das sich sanft auflösende Hauptthema vermittelt zuerst ein Gefühl der Traurigkeit. Die Fagotte jedoch temperieren diese Stimmung alsbald mit einer gleichzeitig gespielten optimistischen steigenden Gegenmelodie. Nicht ganz unerwartet ist das Mittelstück lauter und gestörter mit vielen unruhigen Sechzehntelnoten, aber Brahms benutzt sein angeborenes Talent die Erregung zu beruhigen, indem er nach und nach üppige, beruhigende Akkorde dazufügt und wieder einmal endet die Musik in einem warmen Schein.

*Allegretto grazioso* deutet auf einen friedlich folgenden Satz hin, jedoch die schlendernde von der Oboe geführte einleitende Melodie umzingelt unerwartet ein schneidiges, leichtfüßiges *Presto ma non assai* in der Mitte. Brahms hat wieder einmal, ganz typisch, auf unbeschwerter Ruhe gedeutet, plötzlicher starker Kontrast ist hier für alle zu hören.

Die einleitenden drei Noten sind ganz gering in diesem dritten Satz erkennbar, jedoch sind sie später in dem abschließenden *Allegro con spirito* besser wahrzunehmen. Hier gibt es keine bescheidenen

*non troppo* Veränderungen und der Satz verbreitet sich mit einem unvermeidlichen Momentum vorwärts. Das ausdrucksvolle Anfangsthema wird zuerst ruhig präsentiert, später lauter bevor ein reizender Klarinetteneinsatz das zweite Thema, auf das es ankommt, auf Geigen und Bratschen vorstellt. Diese Melodie ist sehr großzügig und Brahms gibt diesen Instrumenten die Anleitung *largamente*. Es muss hier aber erwähnt werden, dass dies nur eine Andeutung ist wie dieser Abschnitt von den Streichern phrasiert werden soll; es ist *nicht* oben auf der Seite der Partituranordnung angegeben und ist somit keine Tempobezeichnung. Das Geheimnis des spannenden Effekts dieses Themas beruht auf seinem rasend schnellen Vorwärtstreben. Eine alte Tradition kann manchmal dazu führen diese Passage wie eine langsamere Episode zu behandeln. Jascha Horenstein ließ so etwas nie zu und in einer Londoner Aufführung schlug er tatsächlich dieses strenge Tempo heftig mit beiden Händen gleichzeitig. Es war ihm ganz klar, dass für manche Orchester alte Gewohnheiten nicht totzukriegen waren. Ein wenig später verschafft Brahms eine wahrhaft friedliche Episode '*tranquillo*' aber sobald die früheren Themen wieder zurückkehren wird die Musik zunehmend jubelnd, während die Hauptmelodien sich zusammenformen. Ganz am Ende ist es das herrliche zweite Thema, welches den Satz zusammenfasst, indem es mit aller Macht herausgeschleudert wird und dabei alle Mittel des Orchesters benutzt.

**Jascha Horenstein** wurde 1898 in Kiev geboren seine Familie aber verließ Russland im Jahr 1905, um der Revolution zu entfliehen und ließen sich in Wien nieder, wo er seine musikalische Erziehung erhielt und seine Karriere begann. Während seiner Zeit in Wien bewegte er sich in denselben Kreisen wie Berg und Hanns Eisler – er war mit beiden eng befreundet. In diesen Tagen befanden sich Weingartner und Walter unter den Großen auf dem Podium gemeinsam mit Schalk und Loewe. Es ist Ansichtssache, dass diese zwei letzterwähnten berühmten Musiker keinen großen Einfluss auf den jungen Horenstein hatten, denn in seinen letzten Jahren nachdem er einen beträchtlichen Ruf als Bruckner Dirigent erreicht hatte zog es Horenstein vor deren viel kritisierte Ausgabe von Bruckners Musik nicht zu benutzen.

Horensteins Wiener Debüt war 1925 mit Mahlers 1.Sinfonie und im Jahr 1928 war er der Assistent von Siegfried Ochs in Berlin und machte Aufnahmen mit den Berliner Philharmonikern für Polydor: denkwürdig sind die Aufführungen von Schuberts 5.Sinfonie und Bruckners 7.Sinfonie. In diesem Jahr bekam er auch die Stelle als Musikdirektor am Opernhaus in Düsseldorf. Wie so viele seiner Zeitgenossen verließ Horenstein Deutschland zur Zeit des Aufstiegs des Dritten Reichs und verbrachte einige Zeit auf Tournee in Europa bevor er sich 1939 in Amerika niederließ. Während der Kriegsjahre dirigierte er auch überall in Südamerika. Im Jahr 1947 kehrte er nach Europa zurück. 1950 gab er die

Uraufführung von Bergs *Wozzek* und begann viele bedeutende Aufnahmen mit der Plattenfirma Vox zu machen. Er war die treibende Kraft, welche das Interesse für die Musik Mahlers wieder aufblühen ließ. Er interessierte sich auch sehr für die Musik von Carl Nielsen. Er hatte den Komponisten gekannt und probte schon im Jahr 1927 seine Fünfte Sinfonie für Furtwängler Horenstein hatte dieses Interesse mit dem englischen Musikwissenschaftler und Komponisten Robert Simpson gemeinsam, dessen Musik er auch aufführte und aufnahm.

In seinen letzten Lebensjahren war Horenstein viel auf Tournee in Europa unterwegs und dirigierte die meisten britischen Orchester. Sein Repertoire war sehr weitreichend und neben seinem Engagement für viele zeitgenössische Musik war er lange Zeit bevor es allgemein gemacht wurde auch bereit zeitgenössische Instrumente für Bach-Aufführungen zu benutzen. Jascha Horenstein starb im Jahr 1973 in London.

*Übersetzung:* Ilse Herlihy

---

Our discs are available worldwide from all good record shops. In case of difficulty and for further information please contact us direct: SOMM Recordings, Sales & Marketing Dept., 13 Riversdale Road, Thames Ditton, Surrey, KT7 0QL, UK.  
Tel: +(0)20-8398 1586. Fax: +(0)20-8339 0981. Email: sales@somm-recordings.demon.co.uk  
Website: <http://www.somm-recordings.demon.co.uk>

---

**WARNING** Copyright subsists in all Somm Recordings. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying, rental or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1R 3HG