

MAX REGER

CD 1

[01] **CAPRICE A-MOLL** 01:26

SONATE NR. 1 F-MOLL OP. 5

[02] **Allegro maestoso ma appassionato** 10:37

[03] **Adagio con gran affetto** 09:28

[04] **Finale. Allegro (un poco scherzando)**
06:13

[05] **CAPRICE OP. 79E NR. 1** 02:06

[06] **KLEINE ROMANZE OP. 79E NR. 2** 01:53

SONATE NR. 2 G-MOLL OP. 28

[07] **Agitato** 08:10

[08] **Prestissimo assai** 03:07

[09] **Intermezzo.**

Poco sostenuto (quasi adagio) 04:38

[10] **Allegretto con grazia (quasi allegro)**
06:03

[11] **ROMANZE G-DUR** 01:27

total CD 1 55:31

CD 2

(1873–1916)

SONATE NR. 3 F-DUR OP. 78

[01] **Allegro con brio** 10:06

[02] **Vivacissimo** 03:31

[03] **Andante con variazioni** 08:13

[04] **Allegro vivace** 07:27

[05] **ARIA OP. 103A NR. 3** 04:30

(vom Komponisten bearbeitet
für Violoncello und Klavier)

SONATE NR. 4 A-MOLL OP. 116

[06] **Allegro moderato** 10:09

[07] **Presto** 04:05

[08] **Largo** 06:57

[09] **Allegretto con grazia** 08:18

total CD 2 63:29

Guido Schiefen

VIOLONCELLO

Jacob Leuschner

KLAVIER

MAX REGER

Das Gesamtwerk
für Violoncello und Klavier

An Max Reger scheiden sich die Geister wie sonst vielleicht noch an Wagner, Hindemith, Schostakowitsch. Bis heute ist sein Werk keineswegs selbstverständlich im Konzertleben und auf Tonträgern präsent, bis heute gibt es zahlreiche, auch seriöse Musiker, die ihn – teils mit guten Begründungen – ablehnen. Der Verfasser kennt mehrere Berufscellisten, denen nicht einmal bekannt war, dass Reger vier Sonaten für Violoncello und Klavier geschrieben hat! Und in der Tat hat es selbst der erfahrene und vorgebildete Hörer nach wie vor schwer, eine große Regersche Komposition beim ersten Hören zu erfassen oder gar zu begreifen.

Hier soll es nicht darum gehen, ihn etwa gegen den Hauptvorwurf, seine Musik sei „überladen“, zu verteidigen; eher wollen wir versuchen, ihn in seiner manisch-maßlosen Genialität zu verstehen.

Von Brahms ist das Bonmot überliefert, das Komponieren an sich sei gar nicht so

schwer, das eigentlich Schwierige sei vielmehr, die überflüssigen Noten wegzulassen. Wirft man auch nur einen flüchtigen Blick in eine Regersche Partitur, so ist die Dominanz des Schwarzen, die schiere Fülle der Notenköpfe, oft in kleinsten Notenwerten und komplizierten Rhythmen, zunächst einschüchternd, gerade für einen Pianisten. In Regers Logik ist dennoch keine dieser Noten „zuviel“, erst im Ausloten der Extreme erfüllt sich sein Stil. Deutlich spürbar ist stets der Wunsch nach äußerstem Aufdehnen des tonalen Tonsystems; kaum ein Akkord bleibt ohne Vorhalt, Dissonanz bedingt bei Reger nicht Konsonanz, sondern neuerliche Dissonanz – er exerziert den Grundsatz, dass auf eine Dominante jede andere Dominante folgen dürfe, bis ins Äußerste durch. Vielfach ist der erste vorhaltfreie, aufgelöste Dreiklang eines Satzes sein Schlussakkord.

Formal ist Reger kein Neuerer, sondern vielmehr ein souveräner Beherrscher der Sonatenform im Gesamtzyklus und in ihren Details. Er scheut sich auch nicht, auf Früheres Bezug zu nehmen, in seinen Werken jenen großer Vorgänger zu huld-

gen, wie die Betrachtung der Cellosonaten zeigen wird.

Sowohl Regers Arbeitseifer als auch sein gargantuesker Appetit auf feste (Weißwürste ...) und flüssige, nach Möglichkeit alkoholische Nahrung (der ihm zum gesundheitlichen Verhängnis wurde) weisen ihn als Persönlichkeit aus, der jegliches „Normalmaß“ fernlag. Zu seinen Charakterzügen gehört auch ein manchmal derber Humor – so arbeitete er in eine Violinsonate eine buchstäbliche Kritikerschelte in Form der Töne A–F–F–E und E–S–E–L ein, war aber auch in der Lage, sich selbst auf die Schippe zu nehmen, indem er etwa mit dem Anagramm „Rex Mager“ signierte – einem eindeutigen *lucus a non lucendo*.

Geistiger und spieltechnischer Anspruch, Umfang und Komplexität seiner Kompositionen spiegeln die in seinem Wesen angelegte Maßlosigkeit wider.

Gesundes jugendliches Selbstbewusstsein spricht aus der bereits in großen Dimensionen angelegten *Sonate f-Moll* op. 5, die der neunzehnjährige Reger während seiner Kompositionsstudien bei Hugo Riemann

schrrieb. Wie stets bei Reger verleugnet sie nicht ihre Vorbilder – in diesem Fall vor allem Brahms, an den u.a. die häufige Polyrhythmik, aber auch fast wörtliche Anspielungen an dessen beide Cellosonaten gemahnen. Der zweite Satz der Sonate op. 99 klingt im langsamen Satz an, und die Triolenfiguren des Finales erinnern deutlich an den dritten Satz der Sonate op. 38. Aber auch Beethovenscher Geist spricht aus dem *Adagio con gran affetto*, das immer wieder zum initialen spannungsgeladenen Doppeldominant-Akkord zurückkehrt. Dieser verinnerlichte Mittelsatz ist der wohl reifste des Werks, das Finale mag danach ein wenig leichtgewichtig erscheinen. Die letzten Takte des Werks zitieren das KopftHEMA des ersten Satzes – ein Beethovenscher Kunstgriff, der eine (eigentlich nicht gegebene) formale Geschlossenheit der Sonate suggerieren soll.

„Jede Musik ist Musik über andere Musik“ und ohne das Vorangegangene nicht denkbar – dieses Diktum trifft auf Reger in besonderem Maße zu, und dennoch klingt schon diese – vom Komponisten selbst späterhin als „arg verfehltes Jugendwerk“

abgewertete – Sonate ganz eindeutig nach Reger.

Ein wenig übersichtlicher, leichter fasslich als ihre Schwesterwerke dürfte die *Sonate g-Moll* op. 28 erscheinen, wenngleich sie ihnen an instrumentaler Schwierigkeit in nichts nachsteht. Ganz aus einem schlichten Motiv von drei Viertelnoten entwickelt, ist der dramatisch-drängende Kopfsatz der gewichtigste des Werks. Das Scherzo und der nachfolgende, als „Intermezzo“ betitelte und für Regersche Verhältnisse eher knapp gehaltene langsame Satz sind insofern miteinander verwoben, als der dritte Satz Motive aufnimmt, die schon im Trio-Mittelteil des Scherzos auftauchen. Der luftig-beschwingte 6/8-Finalsatz entfaltet einen beredten Charme. Wie schon der erste Satz verdämmert auch der Schlusssatz im Pianissimo – eine von mehreren Gemeinsamkeiten mit der späteren Sonate op. 116, als deren Vorahnung das Werk auch gehört werden kann.

Auch hier fehlen Anspielungen und Zitate nicht – so klingen im „Intermezzo“ sowohl die erste Violinsonate von Brahms als auch dessen Lied *Immer leiser wird mein*

Schlummer an (in dem Brahms selbst sein 2. Klavierkonzert aufgreift).

Als monumental-bombastischer, in seiner Großstruktur schwer hörend begreifbarer erratischer Koloss mag die *Sonate F-Dur* op. 78 zumal in den Ecksätzen erscheinen. Man kann in ihr – etwa im aufgebracht-stürmisch hereinbrechenden Sextolentemolo des Beginns, der Tonart, der Viersätzigkeit und auch in bestimmten Triolenfigurationen, etwa zu Beginn der Durchführung – eine Reverenz an Brahms' *Sonate F-Dur* op. 99 erkennen, die für Reger als das bis anhin bedeutendste Gattungsbeispiel gegolten haben mag. Auch der zweite Scherzo-Satz zitiert Brahms, diesmal sogar wörtlich in den eröffnenden Cello-Pizzicati, nämlich das Scherzo aus dem Klavierquintett op. 34.

Wo Brahms sich bei der erwähnten Triolenfigur aber damit begnügt, die Akkordharmonie in kleineren Notenwerten auszufüllen, offenbart bei Reger ein Blick auf die Mikrostruktur, dass die Triolen jeweils noch eine Vorhalts-Wechselnote hinzufügen, damit also den Rhythmus des harmonischen Wechsels dreifach beschleu-

nigen und zugleich das Klangbild entscheidend hin zur Dissonanz verschieben.

Da der Klavierpart im Regelfall vier- bis zehnstimmig gesetzt ist, das Cello naturgemäß meist einstimmig, kommt dem Pianisten die Hauptverantwortung für die „richtige“ Balance (vulgo: Hörbarkeit des Cellos) zu, was gerade im Konzertsaal keine triviale Aufgabe ist. An vielen Stellen ist die Komposition so angelegt, dass das Cello in einer vom Klavier gerade nicht besetzten Tonlage spielt, aber es gibt auch zahlreiche Passagen, in denen das durchaus nicht der Fall ist, und an denen Transparenz nur äußerst schwierig herzustellen und vielleicht auch nicht das oberste Ziel ist. Eine „klassische“ Hierarchie von Haupt- und Nebenstimmen ist in der Komposition stets angelegt und auch genauestens bezeichnet – in der 3. *Sonate* vornehmlich durch die Bezeichnungen *espressivo* und *marcato* für die führenden Stimmen, in der 4. *Sonate* zusätzlich durch die Differenzierung zwischen beispielsweise *forte* für die Hauptstimme, während die gleichzeitig erklingenden Nebenstimmen mit *quasi forte* bezeichnet sind (analog für andere dynamische Angaben).

Das Finale der Sonate beginnt zugleich drängend und schwer-schnaufend atmend im für Brahms so charakteristischen hemiolischen 2:3-Rhythmus. Seine Durchführung ist gekennzeichnet von ungewöhnlich schroffen, collagenhaften Wechseln zwischen oft nur einen oder wenige Takte langen „Versatzstücken“.

Auch die *Sonate a-Moll* op. 116 nimmt erkennbar Bezug auf ein historisches Vorbild, nämlich Beethovens *A-Dur-Cellosonate* op. 69. Deutlicher noch als in der 3. *Sonate* ist sowohl die Gesamtanlage mit sehr raschem, fast spukhaft vorüberauschendem Scherzo an zweiter Stelle und einem langsamen Satz in E-Dur als auch insbesondere das Hauptthema des ersten Satzes an das Vorbild angelehnt. Beide, Beethoven wie Reger, beginnen das Werk mit dem solistischen Cello, während das Klavier sich fast beiläufig nach einigen Takten hinzugesellt. Auch der Rhythmus ist fast identisch. Hingegen hebt Beethoven mit einer steigenden Quint an, die sich zur Dur-Sext fortsetzt, Reger kehrt die Intervallstruktur um und eröffnet mit einer fallenden Quint. Wo Beethoven

allerdings den langsamen Satz zu einer nur dreizeiligen Adagio-Einleitung zum Finale kondensiert (auf die Hans von Bülow – auf die viertaktige Einleitung der Klaviersonate op. 78 gemünztes – Diktum „hätte er nur diese [...] Takte komponiert, er wäre unsterblich“ auch anwendbar wäre), erweitert Reger den dritten Satz zu einem ausgedehnten himmlisch-hymnischen Ruhepunkt.

Das fast mozartisch-beschwingt anmutende gavottenhafte Finalrondothema erfährt im Laufe des Satzes immer raffiniertere Verschleierungen. Wie es zu Beginn der Coda ein letztes Mal in der „falschen“, unreal wirkenden Tonart As-Dur anhebt („nach und nach wieder auflebend“ hätte Beethoven womöglich geschrieben) und sich zu einer grandiosen Schlusssteigerung aufschwingt, ehe der Satz zu seinem intimen Pianissimo-Schlusswort findet, das ist einer der zeitlos großen Momente in Regers Musik, die keinen Vergleich mit den allergrößten Komponisten zu scheuen brauchen. Von den vier Cellosonaten ist diese vierte diejenige, die am ehesten in Konzertprogrammen auftaucht, sicher wegen ihres lichtereren, apollinisch-transparenteren Cha-

rakters; auch in formaler Hinsicht ist sie das ausgewogenste der vier Werke.

Neben den vier großen Sonaten existieren noch einige knappere Gelegenheitswerke für Violoncello und Klavier. Am bekanntesten ist die *Aria* op. 103a Nr. 3, eine eigenhändige Transkription aus den *Sechs Vortragsstücken* für Violine und Klavier und eine der erfolgreichsten Kompositionen Regers überhaupt. Sie ist eine unverhohlene, fast schon einer Paraphrase nahe kommende Huldigung an Bachs berühmte *Air* aus der *Dritten Orchestersuite*.

Die beiden Stücke op. 79e gehören zur Sammlung *Haus- und Kirchenmusik*, für die Reger unterschiedlichste kleinere Kompositionen unter der gleichen Opuszahl zusammenfasste. Ebenso wie die fast salonhafte *Romanze G-Dur* – eigentlich ein Siculo – und die humorvolle *Caprice a-Moll* mit ihren Taktwechseln (beide ohne Opuszahl) sind es technisch nicht übermäßig anspruchsvolle, aber inspirierte und sorgfältig gearbeitete Werke, die sich hervorragend als Zugaben eignen.

Jacob Leuschner

MAX REGER

Complete Works for Cello and Piano

Opinions continue to differ regarding Max Reger, in a way comparable perhaps to Wagner, Hindemith and Shostakovich. His oeuvre's presence in contemporary concert life and on recordings is by no means a matter of course; there are still numerous musicians today, including serious ones, who reject him, sometimes with good reason. The present author knows several professional cellists who were even unaware that Reger had written four sonatas for violoncello and piano! Indeed, even the experienced and trained listener may still find it difficult to grasp, let alone comprehend a large composition by Reger on first hearing.

It is not the point here to defend him, for example, against the main objection that his music is "overloaded"; rather, we shall attempt to understand his manic-excessive genius.

To Brahms is ascribed the *bon mot* that composing is not really so difficult – what is

truly difficult is leaving out the superfluous notes. Even a cursory glance at a score by Reger, with its preponderance of blackness, the sheer plethora of note-heads, often in the smallest note values and in complicated rhythms, can be daunting at first, especially for a pianist. In Reger's logic, however, not one of these notes is "superfluous" – it is only in the exploration of extremes that his style finds fulfilment. What can be clearly sensed is the constant desire to expand the tonal system to the utmost; there is hardly a chord without a suspension. With Reger, dissonance does not give rise to consonance, but rather a new dissonance – he practices the basic principle that a dominant can be followed by any other dominant, pushing it to the limit. The first one is frequently free of suspensions, with a resolved triad forming the conclusion of a movement.

Reger was no formal innovator, but rather a supreme master of sonata form on a large scale and in its details. Nor did he shy away from referring to earlier music; he venerated his great predecessors in his works, as our observations of his cello sonatas will reveal.

Both Reger's ambitious diligence and his gargantuan appetite for solids (*Weisswürste*, or white sausages) and liquids, when possible in the form of alcoholic nutrition (which proved the undoing of his health), reveal him to be a personality far removed from anything "normal". His character traits also included a sometimes earthy sense of humour – in a violin sonata, for example, he included his alphabetical scorn of critics in the form of the notes A-F-F-E and E-S-E-L (ape and ass), but was also capable of poking fun at himself by signing with the anagram "Rex Mager", King Skinny – definitely a *lucus a non lucendo*.

The high intellectual and technical demands, as well as the wide range and complexity of his compositions, reflect the excessiveness that was an essential part of his nature.

A healthy, youthful confidence is evident in the already large-scale *Sonata in F minor*, Op. 5, written by the nineteen-year-old Reger whilst he was a composition student of Hugo Riemann. As always with Reger, his models can be readily heard – in this

case it is primarily Brahms, whose two cello sonatas are echoed almost literally in the Reger through frequent examples of polyrhythmic techniques. The second movement is reminiscent of Brahms's Sonata, Op. 99, and the triplet figure of the Finale will clearly remind listeners of the third movement of the Sonata, Op. 38. But the spirit of Beethoven also speaks in the *Adagio con gran affetto*, which repeatedly returns to the initial tension-laden double-dominant chord. This internalised middle movement is probably the most mature one in the work, with the ensuing Finale perhaps appearing a bit lightweight by comparison. The work's final bars quote the main theme of the first movement – a Beethovenian technique intended to suggest a formal coherence that the sonata does not in fact have.

"All music is music *about other music*", and inconceivable without its predecessors – this dictum especially applies to Reger. But the *First Sonata*, later disparaged by the composer himself as a "badly failed work of my youth", already sounds unmistakably like Reger.

The *Sonata in G minor*, Op. 28 may perhaps appear more transparent and easier to grasp than its sister works, even though it is no less technically demanding. Developed exclusively from an ordinary motif of three quavers, the urgently dramatic first movement is the weightiest one of the work. It is followed by a Scherzo and an Intermezzo, the latter a rather short slow movement for Reger. These two movements are woven together to the extent that the third movement takes up motifs already found in the Trio middle section of the Scherzo. The airy and buoyant 6/8 Finale develops an eloquent charm. Like the first movement, the Finale also fades away into *pianissimo* – one of several characteristics shared with the later Sonata, Op. 116. The G-minor Sonata can indeed be heard as a premonition of the later work.

Here, too, there is no lack of references and quotations – the Intermezzo echoes both the *First Violin Sonata* of Brahms and his *Lied Immer leiser wird mein Schlummer* (which Brahms himself quotes in his *Second Piano Concerto*).

The *Sonata in F major*, Op. 78 may appear as a monumental and bombastic colos-

us, erratic and difficult to grasp, especially in its first and final movements. One can hear a reverence for Brahms's *Sonata in F major*, Op. 99 in it, for example in the vehement, stormy sextuplet tremolo of the opening. Its tonality, four-movement design and certain triplet figurations, such as those at the beginning of the development section, are also similar to Brahms. Reger may well have considered the Brahms work to be the most important example of the genre ever composed. The Scherzo second movement actually quotes a different work by Brahms, this time even literally in the opening cello pizzicati – the Scherzo from the *Piano Quintet*, Op. 34.

Whereas Brahms is content to fill in harmonies in smaller note values in his triplet figures mentioned above, Reger reveals a glimpse into their microstructure. A neighbour-note suspension is added to each triplet, thus accelerating the harmonic rhythm threefold and, at the same time, shifting the sound image decidedly in the direction of dissonance.

Since the piano part is generally written in four to ten voices, with the cello mostly

playing just one, of course, the pianist must bear most of the responsibility for achieving the “right” balance (meaning the audibility of the cello). In the concert hall, in particular, this is no easy task. In many spots, the composition is designed so that the cello plays in a register not occupied by the piano, but there are also numerous passages where this is not the case. Here, transparency can only be achieved with great difficulty, and perhaps this is not even the primary goal. There is always a “classical hierarchy” of principal and auxiliary voices in the composition, always indicated as such with the greatest precision – in the *Third Sonata* primarily through the designations *espressivo* and *marcato* for the leading voices. In the *Fourth Sonata*, it is achieved by differentiating between *forte* for the main voice and *quasi forte* for the simultaneously sounding auxiliary voices (analogously for other dynamic indications).

The Finale of the Sonata begins with the hemiola 2:3 rhythm so characteristic of Brahms, and makes an impression that is both urgent and heavily wheezing. Its development is notable for unusually rough,

collage-like alternations between “set pieces” that often last no more than one or a few bars.

The *Sonata in A minor*, Op. 116 also clearly refers to an historical model, namely Beethoven's A-major *Cello Sonata*, Op. 69. Even more clearly than in the *Third Sonata*, the model is heard in the overall design with a very rapid, almost ghost-like Scherzo whizzing past as a second movement. The ensuing slow movement in E major and the main theme of the first movement are also reminiscent of the work's model. Both composers, Beethoven as well as Reger, begin their respective works with a solo cello, with the pianist joining almost incidentally after several bars. The rhythm of the two works is almost identical, too. Beethoven begins with a rising fifth continued by a major sixth, whereas Reger inverts the intervallic structure, opening with a descending fifth. Where Beethoven condenses the slow movement into a mere three-line Adagio introduction to the Finale (here, one could well apply Hans von Bülow's dictum – referring to the four-bar introduction of the *Piano Sonata*, Op. 78 – “even if he had writ-

ten only these [...] bars, he would still be immortal”), Reger expands his third movement into a heavenly, hymn-like point of rest.

The Finale’s rondo theme, like Mozart in its vitality, like a gavotte, undergoes ever more refined disguises during the course of the movement. It begins, for the last time, in the “wrong, unreal” key of A-flat major at the beginning of the coda (“gradually becoming stirred up again”, Beethoven might have indicated) and soars up to a final grandiose intensification before the movement arrives at its final intimate *pianissimo*. This is one of the great, timeless moments in Reger’s music that need not fear comparison with the greatest composers. Of the four cello sonatas, the Fourth is the one that most frequently appears on concert programmes, surely because of its lucid, transparent Apollonian character; in terms of form, it is also the most balanced of the four works.

Alongside the four great sonatas there are also several shorter occasional works for violoncello and piano. The best known of these is the *Aria*, Op. 103a No. 3, the composer’s own transcription from the *Six Concert Pieces* for violin and piano and one of Reger’s most successful compositions of all. It is an undisguised veneration of Bach’s famous *Air* from the *Third Orchestral Suite*, indeed almost a paraphrase of that work.

The two pieces, Op. 79e belong to the collection *Music for the Home and Church*, for which Reger compiled several widely differing compositions under the same opus number. Like the almost salon-like *Romance in G major* – in fact a *siciliano* – and the humorous *Caprice in A minor* with its changes of metre (both without opus numbers), these are works that are not too technically demanding but inspired and carefully crafted nonetheless, and ideally suitable as encores.

Jacob Leuschner

GUIDO SCHIEFEN

Guido Schiefen, geboren 1968 bei Bonn, studierte an der Musikhochschule Köln bei Prof. Alwin Bauer und erhielt prägende Anregungen von Maurice Gendron und Siegfried Palm.

Nach frühen Wettbewerbserfolgen bereits in jungen Jahren (1. Bundespreis Jugend musiziert) und dem Gewinn des Hochschulwettbewerbs Köln 1989 wurde Guido Schiefen als Zweiundzwanzigjähriger 1990 Preisträger des Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerbs in Moskau. Der Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes wurde dazu noch 1993 mit dem begehrten Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen für junge Künstler ausgezeichnet.

Seit dieser Zeit begeistert der international anerkannte Solist und Kammermusiker in den Metropolen von Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Nahost, wie Berlin, München, Wien, Paris, Brüssel, Santiago de Chile, London, Tokio u.a.m. sein Publikum. Regelmäßige Einladungen führen ihn zu den wichtigen Musikfestivals in Deutsch-



land, Schweiz, Belgien, Luxemburg, Norwegen und Japan. Als Solist konzertiert er auf Einladung namhafter Orchester wie etwa dem WDR Köln, den Festival Strings Lucerne, den Bamberger Symphonikern, den Berliner Symphonikern und dem Royal Philharmonic Orchestra London.

Mit letztgenanntem Orchester erfolgte 2009 die britische Erstaufführung des *Erssten Cellokonzerts* von Tilo Medek; der Live-Mitschnitt dieses Londoner Konzerts unter der Leitung des Dirigenten Israel Yinon ist bei dem Label cpo erschienen.

Mit Kammermusikpartnern wie Ingolf Turban, Alfredo Perl, Jacob Leuschner, Olaf Drefler, Günter Ludwig, Ralph Manno, Dieter Klöcker, Anette Maiburg, Henri Sigfridsson, dem ensemble incanto u.a.m. konzertiert Guido Schiefen auf nationalen wie internationalen Podien. Auch dort findet seine Bühnen- und Medienpräsenz aufmerksame und begeisterte Resonanz. Seine umfangreiche Diskographie beinhaltet wesentliche Werke der Solo- und Kammermusikliteratur, u.a. sämtliche Sonaten und Suiten von Bach und aktuell 2016 zum 100. Todestag von Max Reger die

vier Sonaten und kleinere Duo-Kompositionen in Ergänzung zur Einspielung der Solosuiten, sämtliche Sonaten von L. van Beethoven, um nur einige zu nennen. Diese Einspielungen erscheinen bei den Labels Arte Nova, OehmsClassics, Sony Classical, MDG.

Ein besonderes Anliegen ist Guido Schiefen die Ausbildung und Förderung des talentierten Nachwuchses. So widmet der international gefragte Pädagoge mit großem persönlichem Engagement Zeit für Meisterkurse im In- und Ausland wie u.a. in Ungarn, den USA, Spanien und Deutschland. Seit Herbst 2008 lehrt Guido Schiefen in der Schweiz an der Hochschule für Musik Luzern, 2009 erfolgte die Ernennung zum Professor.

Guido Schiefen, born in 1968 near Bonn, studied at the Cologne Music Academy with Prof. Alwin Bauer and received influential stimuli from Maurice Gendron and Siegfried Palm.

After successfully participating at competitions during his youth (1st Prize at Youth Making Music) and winning the Cologne

Academy Competition in 1989, Guido Schiefen became a prize winner at the International Tchaikovsky Competition in Moscow in 1990 at the age of twenty-two. A stipend holder of the German National Academic Foundation, he also won the coveted Promotion Prize of the Province of North Rhine-Westphalia for Young Artists in 1993.

Ever since this time, the internationally recognised soloist and chamber musician has been thrilling audiences in the metropolises of Europe, North and South America, Japan and the Near East, including Berlin, Munich, Vienna, Paris, Brussels, Santiago de Chile, London, Tokyo and many others. Regular invitations have taken him to the important music festivals in Germany, Switzerland, Belgium, Luxemburg, Norway and Japan. As a soloist, he has performed as a guest of such renowned orchestras as the WDR in Cologne, the Festival Strings Lucerne, the Bamberg Symphony Orchestra, the Berlin Symphony Orchestra and the Royal Philharmonic Orchestra in London.

With the last-named orchestra he performed the British premiere of the *First Cello Concerto* by Tilo Medek in 2009; the

live recording of this London concert conducted by Israel Yinon has been released on the cpo label.

Guido Schiefen performs on national and international podiums with such chamber music partners as Ingolf Turban, Alfredo Perl, Jacob Leuschner, Olaf Drefler, Günter Ludwig, Ralph Manno, Dieter Klöcker, Anette Maiburg, Henri Sigfridsson, the ensemble incanto and many others. There, too, his stage and media presence has met with attentive and enthusiastic resonance. His extensive discography contains essential solo and chamber music literature, including all the sonatas and suites of Bach and, in 2016 on the occasion of the 100th anniversary of the death of Max Reger, the four sonatas and smaller duo compositions to complete the recording of the solo suites as well as the complete sonatas of L. van Beethoven, to name just a few. These recordings have been released by the labels Arte Nova, OehmsClassics, Sony Classical and MDG.

Guido Schiefen is particularly concerned with the training and encouragement of young, up-and-coming talents.

Thus this pedagogue, internationally in great demand, dedicates much time and personal commitment to master courses in Hungary, the USA, Spain and Germany. Since autumn 2008 Guido Schiefen has been teaching in Switzerland at the Academy of Music in Lucerne, and was named a professor in 2009.

JACOB LEUSCHNER

Jacob Leuschner, geboren 1974 in Freiburg, studierte in Freiburg und Lübeck. Seine wichtigsten Lehrer waren Helmut Barth, Michel Béroff, Konrad Elser und Leonard Hokanson.

Seit 1989 konzertiert er als Solist und gefragter Kammermusikpartner in vielen europäischen Ländern, Japan, Südkorea, China und den USA und ist Gast bei zahlreichen internationalen Festivals. Er war mehrfacher Teilnehmer des Förderungsprojekts „Bundesauswahl Konzerte Junger Künstler“ des Deutschen Musikrats.

Auszeichnungen bei bedeutenden Klavierwettbewerben bezeugen seinen künstle-

rischen Rang: Viotti (Vercelli), Beethoven (Wien), Schubert (Dortmund), Mozart (Salzburg), Leeds, Rina Sala Gallo (Monza), Deutscher Musikwettbewerb, Deutscher Hochschulwettbewerb – um nur die wichtigsten zu nennen. Er ist ferner Träger des Posschl-Musikpreises, des Kai-Uwe-von-Hassel-Preises und des Wiesbadener Mozartpreises.

Jacob Leuschner lehrte an der Musikhochschule Lübeck und war Gastprofessor an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar. Von 2008 bis 2014 hatte er eine Professur an der Musikhochschule Köln inne, um dann einem Ruf an die Musikhochschule Detmold zu folgen. In vielen europäischen Ländern, Japan, China und Korea gibt er regelmäßige Meisterkurse.

Sein Repertoire reicht von den Virginalisten bis in die Gegenwart; einen Schwerpunkt bilden die Meister der Wiener Klassik. Mehrfach führte er sämtliche Klaviersonaten von Mozart, Beethoven und Schubert in Konzertzyklen auf.

Daneben ist er als Juror auf internationalen Klavierwettbewerben und als Herausgeber tätig und hat sich intensiv mit

historischen Tasteninstrumenten auseinandergesetzt.

Seine Diskographie umfasst neben zahlreichen Kammermusikwerken u.a. die späten Beethoven-Sonaten und Liszt-Transkriptionen; für 2017 ist eine Gesamtaufnahme der Sonaten für Klavier und Violine von Mozart mit der Geigerin Keiko Urushihara (für Nippon Acoustic Records) vorgesehen.

Heute ist Jacob Leuschner einer der profiliertesten und vielseitigsten deutschen Pianisten seiner Generation.

Jacob Leuschner was born in 1974 in Freiburg and studied in his native city and Lübeck. His most important teachers were Helmut Barth, Michel Béroff, Konrad Elser and Leonard Hokanson.

Since 1989 he has been performing concerts as a soloist and chamber music partner in many European countries, Japan, South Korea, China and the USA, and has been a guest artist at numerous international festivals. He participated a number of times in the promotion project “National Selection of Concerts by Young Artists” of the German Music Council.



Awards at important piano competitions bear witness to his artistic ranking; these include the Viotti (Vercelli), Beethoven (Wien), Schubert (Dortmund), Mozart (Salzburg), Leeds and Rina Sala Gallo (Monza) competitions, as well as the German Music Competition and German Academy Competition, to name just the most important ones.

Moreover, he is the winner of the Possehl Music Prize, the Kai Uwe von Hassel Prize and the Wiesbaden Mozart Prize.

Jacob Leuschner has taught at the Lübeck Music Academy and was guest professor at the Franz Liszt Academy of Music in Weimar. From 2008 to 2014 he was a professor at the Cologne Music Academy before moving to the Detmold Music Academy. He regularly gives master courses in many European countries, Japan, China and Korea.

His repertoire ranges from the virginalists to the present day; a special area of concentration is the masters of Viennese Classicism. He has repeatedly performed concert cycles of the complete piano sonatas of Mozart, Beethoven and Schubert.

In addition, he is a jury member at international piano competitions and active as

an editor, having also intensively occupied himself with historical keyboard instruments.

Alongside numerous chamber works, his discography includes the late Beethoven sonatas and Liszt transcriptions; a complete recording of the sonatas for piano and violin by Mozart with the violinist Keiko Urushihara (for Nippon Acoustic Records) has been planned for 2017.

Today Jacob Leuschner is one of the most renowned and versatile German pianists of his generation.

DIE CELLOWERKE VON MAX REGER und ihre Widmungsträger

Max Reger huldigt in seinen Violoncello-Kompositionen nicht nur seinen großen Vorbildern Bach, Beethoven und Brahms, sondern widmet sie (mit Ausnahme der *Dritten Sonate in F-Dur* op. 78 und den kurzen Capricen und Romanzen) ebenfalls einigen der namhaftesten deutschen Virtuosen seiner Zeit. Allen voran dem berühmten Leipziger Gewandhaus-Solocellisten und Professor Julius Klengel (1859–1933). Die erste *Solo-Suite in G-Dur* op. 131c ist ihm ebenso gewidmet wie die *Sonate Nr. 4 a-Moll* op. 116 und die *Aria* op. 103a, die sogar vom Komponisten selbst für den offensichtlich geschätzten Leipziger Meistercellisten transkribiert wurde. Immerhin zwei Werke, nämlich die *Solo-Suite Nr. 2 d-Moll* op. 131c, sowie die *Zweite Sonate g-Moll* op. 28, dedizierte Reger dem ebenfalls berühmten Cellisten Hugo Becker (1864–1941). Des Weiteren sind zu nennen: Paul Grümmer (1879–1965) für die *Solo-Suite Nr. 3 a-Moll* op. 131c und Oskar Brückner (1857–1930), dem die *Erste Sonate*

in f-Moll op. 5 zugebracht wurde. Dieses während der von Reger selbst als „Sturm- und Trankphase“ bezeichneten Wiesbadener Zeit komponierte Frühwerk wurde zwar vom Widmungsträger und Komponisten 1893 in Wiesbaden gemeinsam uraufgeführt, von Brückner aber leider als „verunglücktes Werk“ abgetan.

Bleibt zu hoffen, dass Oskar Brückner in seiner Rolle als Widmungsträger in anderen Fällen mehr Dankbarkeit zeigen konnte. Grund genug gäbe es nicht nur für die meiner Meinung nach wunderbare *Erste Sonate* von Reger, sondern auch für den untenstehend abgebildeten Cellobogen des Markneukirchener Bogenmachermeisters Hermann Richard Pfretzschner (1857–1921), in dessen Goldeinlage im Frosch die persönliche Widmung an Professor Brückner eingraviert wurde. Ob und wann möglicherweise dieser Bogen von Brückner zur Uraufführung der Sonate oder zu späteren Aufführungen mit Reger zusammen verwendet wurde, lässt sich weder nachweisen noch sicher widerlegen.

Allein das Wissen um diese Tatsache war für mich eine beglückend inspirierende

Bereicherung, da ich während unserer Aufnahme mit diesem wunderschönen Bogen spielen durfte.

Guido Schiefen

THE CELLO WORKS OF MAX REGER and Their Dedictees

Max Reger did not only venerate his great models Bach, Beethoven and Brahms in his violoncello compositions, but also (with the exception of the *Third Sonata in F major*, Op. 78 and the brief *Caprices and Romances*) dedicated them to several of the most renowned virtuosos of his time. Foremost amongst these was the Leipzig Gewandhaus solo cellist and Professor Julius Klengel (1859–1933). The *First Solo Suite in G major*, Op. 131c is dedicated to him, as are the *Sonata No. 4 in A minor*, Op. 116 and the *Aria*, Op. 103a, the latter of which was even transcribed by the composer himself for the apparently greatly appreciated master cellist of Leipzig. Reger also dedicated two works, namely the *Solo Suite No. 2 in D*

minor, Op. 131c, as well as the *Second Sonata in G minor*, Op. 28 to the equally famous cellist Hugo Becker (1864–1941). The others to be mentioned are Paul Grümmer (1879–1965), the dedicatee of the *Solo Suite No. 3 in A minor*, Op. 131c and Oskar Brückner (1857–1930), for whom the *First Sonata in F minor*, Op. 5 was composed. This early work, composed during the period in designated by the composer himself as his “storm and drink phase”, was given its world premiere by the dedicatee together with the composer in 1893 in Wiesbaden, but it was unfortunately disparaged by Brückner as a “failed work”.

One can only hope that Oskar Brückner was able to show more gratitude in his role as dedicatee in other cases. There was reason enough for this, in my opinion, not only for the wonderful *First Sonata* of Reger, but also for the cello bow, illustrated below, built by the Markneukirchen master bow-maker Hermann Richard Pfretzschner (1857–1921), in whose gold inlay in the nut the personal dedication to Professor Brückner was engraved. Whether and when this bow was used by Brückner at the



premiere of the *Sonata* or at later performances together with Reger can be neither proved nor disproved.

The knowledge of this fact alone was a happily inspiring enrichment, for I had the privilege to play with this wonderful bow during our recording.

Guido Schiefen



*Guido Schiefen spielt neuartige
Cellosaiten namens „Versum“ aus dem
Hause Thomastik Infeld in Wien.*

*Guido Schiefen plays on novel cello
strings named “Versum” by Thomastik
Infeld, Vienna.*

THOMASTIK
INFELD
VIENNA

HANDMADE STRINGS SINCE 1919