



epo

Hugo Kaun
Symphony No. 2 op. 85
Sir John Falstaff op. 60

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Jonathan Stockhammer



Deutschlandfunk Kultur



Hugo Kaun 1863–1932

1 **Sir John Falstaff. A Humoresque
for Full Orchestra, Op. 60 (1904)** 15'48

Symphony No. 2 in C minor, Op. 85 (1908) 43'18

2 Etwas bewegt, ernst · Ziemlich lebhaft 13'18

3 Adagio. Sehr innig, mit großem Ausdruck 14'00

4 Scherzo. Lebhaft 6'21

5 Finale. Marschmäßig 9'35

Total time 59'06

**Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB)
Jonathan Stockhammer**

Hugo Kaun: Falstaff und zweite Symphonie – Symphonische Charakterbilder?

»Kauns Musik strömt Gefühle eines höchst sensiblen, oft verzichtvoll-einsamen Künstlers aus, die gleichwohl Lebensbejahung zum Ziel haben«, schreibt Richard Schaal in seiner 1948 erschienenen und bis heute einzigen umfangreicheren Monographie zu Leben und Werk des heute fast unbekannteren Komponisten Hugo Kaun. Mit diesen Worten enden bezeichnenderweise die (aus heutiger Sicht etwas grob anmutenden) Analysen, in denen Schaal die symphonischen Positionen des Komponisten zwischen programmatisch gebundener und »absoluter« Musik abwägt (ohne konkrete Absicht der Darstellung von Außermusikalischem). Der obige Satz enthält vor allem den alten Topos von Musik als unmittelbarem Ausdruck, als »Sprache« von Gefühlen, emotionalen Zuständen, und folgt damit der Auffassung, dass sich die einem Komponisten zugeschriebenen Charaktereigenschaften und Gefühlswelten in seiner Musik als ästhetischer Ausdrucksform unmittelbar spiegeln. Von Mozart und Beethovens bis hin zum »Fin de siècle« um 1900 ist zu verfolgen, wie sich im 19. Jahrhundert diese Rezeptionsmechanismen entwickelten, in denen versucht wurde, biographisch einfühlsam zu erklären, wie aus dem unmittelbaren Gefühlsausdruck des jeweiligen Komponisten musikalische Ausdruckswelten entstehen konnten – für Schreibende wie Lesende zugleich eine paradoxe Kompensation jenes Unaussprechlichen, das die Musik gemäß der romantischen Ästhetik als »Sprache der Gefühle« eigentlich über konkret Aussagbares erhebt (man möchte halt trotzdem über Musik reden können). Als Beispiel gerade auch für die Kaun-Ära mag die Rezeption Gustav Mahlers herhalten, in

welcher von Anfang an die Frage, wie sich seine Musik zu programmatischen Ideen und konkreten biographischen Hintergründen verhielte, im Mittelpunkt literarischer Beschreibungen und Auseinandersetzungen stand.

Im Hinblick auf die damit angerissenen musikhistorischen und ästhetischen Fragen ist das vorliegende Programm treffend gewählt. Einerseits steht eine scheinbar prototypische »symphonische Dichtung«, die als Porträt einer literarischen Gestalt auch gewisse Sujets und Handlungsmuster nach Shakespeare und diversen Opernlibretti erwarten lässt, einer c-Moll-Symphonie gegenüber, die sich mit ihrer geradezu »klassischen« Viersätzigkeit fraglos in die Tradition »reiner« Instrumentalmusik einreihen will, während sie (gleichwohl rein innermusikalisch) den harmonischen Spielraum ihrer Zeit auslotet. Andererseits spiegeln sich in der Wahl des Falstaff als musikalischer Identifikationsfigur sowie in der »sehnsuchtsvollen« Chromatik, die auf bezeichnende Weise die absolut zeitgemäße Harmonik beider Werke dominiert, Richard Schaaless Begriffe der Sensibilität und Einsamkeit, womöglich auch der »Lebensbejahung« – wenn wir die Biographie des in Berlin geborenen, 1887 nach Nordamerika ausgewanderten und 1902 in der Hoffnung auf beruflichen Erfolg wieder in die Heimat zurückgekehrten Komponisten in unsere Betrachtung einbeziehen.

In beiden Werken zeigt Kaun sein großes Können als kontrapunktisch beschlagener Komponist und Instrumentator. Damit thematisiert er vor allem das »Handwerk« des Tonsetzers an sich, impliziert damit aber auch seine Hoffnung, wenn nicht gar seinen Anspruch auf Anerkennung im deutschen Musikleben nach 1900. »Vornehme Klanggebung und technische Meisterschaft bieten dem

musikalischen Kräftespiel reiche Entfaltungsmöglichkeiten«, fährt Richard Schaal in seiner Beurteilung des Komponisten fort, wobei er kontinuierlich die »farbenreiche Harmonik Kauns«² anspricht. Sowohl der 1904 konzipierte, im Erstdruck nicht als Tondichtung, sondern als »Humoreske für großes Orchester« bezeichnete *Sir John Falstaff* als auch die Symphonie aus dem Jahre 1908 sind ganz bewusste Visitenkarten eines hochleistungsfähigen, exzessiven Kontrapunktikers und harmonisch wie instrumentatorisch kombinationssicheren Klang-Enthusiasten.

Vielleicht passt da ja das Bild eines »Klangwebers« besonders gut, metaphorisch wie biographisch. In seine Autobiographie steigt Kaun nämlich geographisch mit der im Osten Berlins hinter dem Frankfurter Tor gelegenen »Weberwiese« ein. Die Familie war mütterlicherseits zunächst erfolgreich im Weberei-Geschäft, der Großvater Innungsmeister, der Vater aus Westpreußen eingeheiratet und »jeder Zoll kein Kaufmann (ein Talent, das ich leider geerbt habe)«³. Hugo Wilhelm Ludwig wurde am 21. März 1863 also in einen bürgerlichen Haushalt geboren. Er hatte sieben Geschwister, von denen drei allerdings früh verstarben. Die Überlebenden erbten von ihren »grundmusikalisch« (Kaun) veranlagten Eltern zwar nicht das Geschäft, das nach 1871 zugrunde ging, dafür aber die musikalischen Talente und Interessen (ein Bruder war später im Klavierbau, ein anderer als Musikverleger tätig). Am nachhaltigsten hatte es Hugo selbst erwischt: im Alter von Dreizehn gab es von ihm nach eigener Aussage schon »zirka 100 Kompositionen«, die ihm allerdings zunächst den Rat eines Verlegers einbrachten, »gründliche Studien« zu betreiben. Mit Sechzehn wurde er an die Berliner Königliche Musikhochschule aufgenommen, wo er neben Klavier (zeitwei-

se bei Oskar Raif) bei Franz Schulz und Friedrich Kiel Musiktheorie studierte.

Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich schon um 1880 mit Klavierunterricht und der Leitung verschiedener Chöre. 1881 erschienen als Opus 1 Klaviervariationen über ein eigenes Thema; es muss auch eine vom Hochschulorchester aufgeführte instrumentierte Version gegeben haben. Vertraut mit dem Berliner Musikleben und dem Richtungsstreit dieser Zeit, verstand sich Kaun damals eher als »Brahmine« im Herzen, begeisterte sich dank der Unterstützung Kiels aber auch für das Studium Wagnerscher Partituren (die Erprobung und Synthese diverser Kompositionsstile gehören zu seinen Stärken).

Nach dem Militärdienst, die ihm die Unterrichtsmöglichkeiten nahm, und dem Scheitern einer mit seinem Bruder Richard ab 1885 betriebenen Musikalienhandlung entschloss sich Hugo Kaun, 1887 nach Amerika auszuwandern. Er schildert in seiner mit Anekdoten gespickten Autobiographie, wie er sich in den folgenden 15 Jahren, bar jeglicher Starthilfe, in Milwaukee als überregional bekannter Chorleiter und später auch als Kompositionslehrer am Konservatorium dieser »deutlichsten Stadt« der USA etablierte, wo er zugleich enge Beziehungen zu den führenden Musikern im nahen Chicago aufbaute – unter anderem zu Theodore Thomas, dem Gründer des Chicago Symphony Orchestra, und dessen Nachfolger Frederick Stock sowie zu dem Musiktheoretiker Bernhard Ziehn und dem Organisten und Komponisten Wilhelm Middelschulte. Diese beiden von Ferruccio Busoni als die »Gotiker von Chicago« titulierten Bekannten beeinflussten wohl auch maßgeblich seinen stark kontrapunktisch orientierten Kompositionsstil. Allerdings erscheint seine amerikanische Produktion an ver-

öffentlichten Werken insbesondere für Chor, aber auch auf anderen Gebieten (darunter je eine Oper und eine Symphonie) noch gering im Vergleich zur Vielfalt dessen, was er seit 1902 in der Heimat geschaffen hat.

Was er mit zurückbrachte, war vor allem Kammermusik. Besonders erfolgreich waren zunächst sein zweites Streichquartett und zwei Quintette (eins für Streicher, eins mit Klavier, eingespielt bei MDG). Außerdem wurden die zwei »indianisch« inspirierten Dichtungen op. 43 – *Minnehaha* und *Hiawatha* – unter dem deutschen Titel *Im Urwald* (cpo 555 572-2) und das erste Klavierkonzert in es-Moll op. 50 von 1901 direkt nach seiner Rückkehr der Öffentlichkeit vorgestellt. Kaun versuchte sich zwischen den konkurrierenden progressiveren und konservativeren Komponistenkreisen zu positionieren. Nach dem Essener Tonkünstlerfest des Jahres 1906 aber, wo er sich möglich durch die Geringschätzung einiger »Kollegen« gekränkt fühlte (die entsprechenden Passagen seiner Autobiographie sind spürbar sensibel), nahm er indes Abstand von *Allgemeinen Deutschen Musikverein*, der als führender Berufsverband den »Neudeutschen« Nachfolgern Liszts und Wagners nahestand und damals auch dem Mahler-Kreis ein starkes Forum bot. Kaun baute sich ein eigenes Netzwerk auf, auch an wichtigen Dirigenten, die seine Orchesterwerke deutschlandweit protegieren.⁴ Wieder in Berlin ansässig, hatte Kaun durch seine Werke, seine Chorarbeit und seinen privaten Unterricht verschiedene Einnahmequellen. Gleichwohl hoffte er auf eine neuerliche Festanstellung als Kompositionslehrer. Dieser Wunsch erfüllte sich erst spät: Nachdem er in der Zeit des Ersten Weltkrieges mehrere Lehraufträge der Berliner Akademie der Künste wahrgenommen hatte, wurde er endlich im Jahre 1922 an

das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium berufen, wo er bis zu seinem Tode 1932 wirkte (Manfred Gurllitt dürfte sein heute bekanntester Schüler gewesen sein). In der existenziell sicherlich wieder anstrengenden Etablierungsphase von 1902 bis 1908 sind *Sir John Falstaff* op. 60 und die zweite Symphonie op. 85 die wichtigsten neuen Orchesterwerke; daneben entstanden bescheidenere, auch in Hausmusik-Besetzungen vertriebene Stücke (Suiten op. 70 und op. 76) für »kleines Orchester« sowie vor allem das in den deutschen Konzertsälen erfolgreiche *Phantasiestück* für Violine und Orchester op. 66 (1905), die Kaun als programmatische Märchenerzählung in vier symphonischen Satzzyklen konzipiert hat.

Sir John Falstaff. Eine Humoreske für großes Orchester op. 60 (1904)

Mehr als die Hälfte der (inklusive des Werkverzeichnisses) knapp 120-seitigen Autobiographie, die Kaun 1929 begonnen und in seinem Todesjahr 1932 veröffentlicht hat, ist der amerikanischen Zeit gewidmet. Demgegenüber werden die nahezu dreißig deutschen Jahre ziemlich gerafft abgehandelt; sie sind hinsichtlich der Entstehung und Konzeption der Werke wenig ergiebig. Was ihn bewegen hat, Shakespeares Falstaff in den Mittelpunkt eines reinen Orchesterwerkes zu stellen, lässt sich durch diese Quelle nicht ermitteln (sein Nachlass mitsamt Korrespondenz und Autographen liegt eher ungeachtet in der New York Public Library). Hugo Kaun hat vor allem im Jahre 1904 an diesem Werk gearbeitet. Aus der gedruckten Partitur⁵ ist ersichtlich, dass die Niederschrift der letzten Note mit dem Todestag des Widmungsträgers, des Dirigenten Theodore Thomas, am 4. Januar 1905 zusammen-

fiel. Dessen Nachfolger Friedrich (Frederick) Stock und das »Chikago-Orchester« übernahmen am 8. Dezember 1905 die Premiere; im folgenden dirigierte Felix Weingartner die deutsche Erstaufführung im Königlichen Opernhaus in Berlin, flankiert von einer Vorbesprechung durch Peter Raabe in der *Allgemeinen Musikzeitung*.

Kaun hatte bereits einige Erfahrungen mit »programmatischen« Orchesterstücken gesammelt. Den Anfang bildete 1886 die frühe symphonische Dichtung *Vineta* op. 16; nach ihr kam der »symphonische Prolog« op. 44 zu Friedrich Hebbels bürgerlichem Trauerspiel *Maria Magdalena*, der 1897 aus der Ouvertüre zu einer geplanten Oper gleichen Namens entstanden war; und schließlich erschienen als Opus 43 die zwei Teile des Werkes *Im Urwald* nach Longfells *Hiawatha*-Epos (1901). Der Überschrift *Sir John Falstaff* lässt Kaun auf dem Titelblatt des 1905 erschienenen Druckes allerdings die Bezeichnung »Eine Humoreske für grosses Orchester« folgen, nicht den Begriff der »symphonischen Dichtung« (obwohl das Werk in seinem eigenen Verzeichnis von 1932 und bei Richard Schaal als eine solche firmiert). Es geht ihm offenbar primär um die musikalische Assoziation eines bestimmten Charakters: Die Figur des dicken, genussüchtigen Ritters Falstaff erscheint bei Shakespeare zwar auch in den Königsdramen *Henry IV* und *Henry V*, stellt aber in den *Merry Wives of Windsor* geradezu einen Archetypus des unbeholfenen Schwerenöters dar, der mit seinen Annäherungsversuchen scheitert und – mit durchaus tragischen Untertönen – zum Gespött der bürgerlichen Gesellschaft wird.

Dieses seit dem 18. Jahrhundert vielfach als Opernstoff präsentierte Sujet (Antonio Salieri, Carl Ditters von Dittersdorf) und damit auch die Titelfigur des Orchesterwerkes dürfte dem deutschen

Publikum um 1900 insbesondere durch Otto Nicolais »fantastisch-komische Oper« *Die lustigen Weiber von Windsor* gegenwärtig gewesen sein, die seit ihrer Uraufführung im Jahre 1849 äußerst populär war und Giuseppe Verdis erst zehn Jahre altes, letztes Bühnenwerk *Falstaff* an Beliebtheit noch deutlich übertraf. Nicolais Oper und ihre zahlreichen Inszenierungen im 19. Jahrhundert dürften das Charakteristische der Figur für das deutsche Publikum am meisten geprägt haben – nicht zu vergessen das stereotype Erscheinungsbild, das sich seinerzeit in der langen Porträtsrie des Malers Eduard von Grützner manifestierte. Das galt wohl auch für Kaun, dessen anfangs vor allem in den Posaunen exponiertes Hauptthema entsprechende Charakterzüge rein musikalisch treffend mit Sexten- und Septimensprüngen imaginiert, die in einer chromatisch geprägten Sequenz aufwärts streben, um nach dem ausgehaltenen Spitzton am Ende in Halbtonschritten fast ermattet wieder abzusinken. »Behäbig, markig« lautet dazu Kauns Vortragsanweisung. Dieses zunächst fast wie in einer Chaconne stetig wiederkehrende Grundthema gerät – mit abgeleiteten Gegenfiguren garniert – geradezu in einen immer wieder neu anhebenden, polyphon fein ausgearbeiteten Bewegungstaumel, kommt zwischenendurch fast zum Erliegen und erhebt sich wiederum fast vier Minuten lang bis zu einem Intermezzo, in dem Klarinette und Solocello ein Zwiegespräch führen (Vortragsanweisung »elegant«). Diese Passage initiiert einen neuen, sanglich-sentimentaleren Charakter. Hier darf man durchaus handlungsorientiert an die »lustigen Weiber« und eine amouröse Eskapade denken: Es kommt nun zu einer kontrastierenden Umgestaltung des thematischen Materials, gewissermaßen einem »lyrischen Seitensatz«, nun traditionsgemäß harmonisch ver-

ankert im Raum der Dominante (A-Dur); die Harfe tritt hervor, das erste Pult der Violinen spielt eine bereits im Hauptthema angelegte, schwelgerische Triller-Figur, die in der folgenden chromatischen Fortführung fast an Richard Wagners *Tristan*-Vorspiel erinnert. Diese impressionistisch anmutende Phase endet »ruhig, trübselig« (I 7'40), und es folgt eine Scherzo-Variante des Hauptsatzes mit vorantreibenden Bratschen und Celli (7'46), die nun einen längeren fugierten Teil mit dem neuen fortgespannenen Motiv, dem Hauptthema und deren Umkehrungen einleiten (Kaun spricht in der Autobiographie sogar von einer »Quadrupelfuge«). Im Sonatensatz wäre das der Durchführungsteil, der hier mit viel spukhafter Bewegung besonders in den leisen Gefilden dahingeht – bevor sich nach gut dreizehn Minuten im *choraliter* geführten Blech beinahe Walhalla-artig als feierlich transformierte Reprise des Hauptthemenkomplexes der Finalteil erhebt (und wie zuvor wieder senkt) und die Coda einen kleinen, ritterlichen Schluss-Spurt hinlegt.

Trotz hörbarer Ähnlichkeiten in Aufwand und Vermögen der orchestralen Inszenierung finden sich in der Partitur keinerlei programmatische Erklärungen von der Art, wie sie Richard Strauss im *Till Eulenspiegel* (1895) oder *Don Quixote* (1897) als Hinweise auf literarische Handlungselemente angebracht hat. Dabei hat Kauns »Humoreske« mit *Don Quixotes* »fantastischen Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters für großes Orchester« die Idee der kontinuierlichen Variantenbildung gemein. Darüber hinaus kann man bei Kaun, wie angedeutet, vier Ausdruckszonen identifizieren: die fast vierminütige Exposition eines vielschichtigen Themenkomplexes einschließlich fester Kontrapunkt-Motive vor allem der Holzbläser sowie drei

ebenso groß angelegte Charakter-Varianten dieses Komplexes. Diese deuten die Satzcharaktere einer Symphonie an: exponierender Hauptsatz, kontrastierender lyrischer Abschnitt, rhythmisch markantes Scherzo und apotheotisches Finale. Hugo Kaun folgt damit Franz Liszts grundlegender Formidee für die symphonische Dichtung – der »Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit.«⁴ Hinter den undeutlichen programmatischen und deutlich auf fortwährende Metamorphose des thematischen Materials ausgerichteten großformalen Aspekten lauert zudem die für Kauns Orchesterwerke typische Demonstration eigener kontrapunktischer und harmonischer Meisterschaft:

»Ich will hier nur bemerken, dass ich der Erste war, der z. B. die symmetrische Umkehrung praktisch anwendete, und zwar in meinem I. Klavierkonzert Es-moll, ebenso in der symphonischen Dichtung ›Falstaff‹, wo sie in der Quadrupelfuge erscheint. – Aber auch im Harmonischen glaube ich eine ganze Menge Neues gefunden zu haben, desgleichen im Modulatorischen, wofür meine ›Modulations-Lehre‹, nach der ich seit über 45 Jahren unterrichte, Zeugnis abzulegen vermag.«⁵

In der klanglichen Bilderfolge seiner großangelegten »Humoreske« und der reizvollen Identifikationsfigur des Falstaff hat sich Kaun also zugleich selbst gewissermaßen als Tonsetzer porträtiert. Die Gattung und Ästhetik der »symphonischen Dichtung«, in der Franz Liszt seit etwa 1850 die typischen symphonischen Satzkontraste integrierte, boten dem Komponisten ein nahezu ideales Medium, um vor allem auch sein handwerkliches Können vorzuführen und an ein populäres Sujet anzuknüpfen. Dahinter steht spürbar auch der Wunsch des inzwischen Vierzigjährigen, sich nach der Rückkehr aus

Amerika als Komponist in der Musikwelt seines Heimatlandes nachhaltig zu etablieren. Das dürfte ihm allerdings vier Jahre später mit seiner zweiten Symphonie, die überraschend viele Züge seines *Sir John Falstaff* aufnimmt, viel erfolgreicher gelungen sein.

Symphonie Nr. 2 c-Moll op. 85 (1908)

Schon die allgegenwärtige Pauke zu Beginn verdeutlicht, dass sich das Schicksalsträchtige hier weniger pochend als bei Beethoven, sondern vielmehr in marschartig voranschreitenden Passagen darstellt, die – vor allem in der »ersten« langsamen Einleitung – eher an die c-Moll-Symphonie von Johannes Brahms erinnern. Der Impuls des bei [2] 2'10 »ziemlich lebhaft« einsetzenden, bunt instrumentierten Hauptthemas erschöpft sich bald in Bläserkantilen, die in verschiedene lyrisch-melodramatische Gedanken der Streicher übergehen, zu denen im umfangreichen Seitensatz sogleich wieder Marschrhythmen und Bläserchoral beigesellt werden. Die zentrale Durchführung hat weder mit Brahms noch Beethoven viel zu tun, sondern ist ganz als Spaziergang durch impressionistisch orchestrierte Klangeffekte angelegt, deren Wirkung beinahe an Hollywood denken ließe, wenn es denn im Jahre 1908 schon eine (musik)industrie gegeben hätte. Die wiederum mit vielen Leittönen aufgeladenen Melodien sind beim ersten Hören noch schwer zu erfassen und zu erinnern, entwickeln aber mit größerer Vertrautheit eine eigentümliche Prägnanz und veraten gerade bei dem auf c-Moll beharrenden, leise verklingenden Satzende eine der Tonart gemäße Tragik (die Pauke hatte in diesem Satz viel zu tun, die Oboe viel zu klagen).

Mit der Cello-Kantilene und dem polyphonen Bläsergewebe am Anfang des nachfolgenden *Adagio* in H-Dur bemerken wir etwas von Hugo Kauns Bruckner-Rezeption – natürlich mit exzessiven Hörner- und Posaunenchor und einsamem Holz (geradezu quälend bei [3] 2'40). Das *Adagio* aus Bruckners siebter Symphonie und Wagners *Parsifal* haben viele hörbare Spuren in den drei charakteristisch-wirkungsvoll kulminierenden Trauermarsch-Passagen hinterlassen; diese Einflüsse stehen indes neben keineswegs epigonal anmutenden, für Kaun ganz typischen, fein instrumentierten, polyphon einander überlagernden, chromatischen Themenentwicklungen, deren Klangwirkung überraschenderweise auch Qualitäten der französischen Musik des späten 19. Jahrhunderts (Franck, Saint-Saëns, Fauré) in sich trägt.

Auch im *Scherzo* werden motivische und rhythmische Bruckner-Idiome zitiert – bis hin zu den Pizzicato-Passagen und Hörnersätzen; zugleich arbeiten eine wiederkehrende E-Dur-Episode und andere Elemente, vor allem rhythmische Unterlegungen, fast schon mit musikalisch Triviale in Stile Gustav Mahlers – für Kaun neben Arnold Schönberg eigentlich der ästhetische Endgegner seiner Zeit.

Sogar das als »marschmäßig« bezeichnete *Finale* hat anfangs etwas zutiefst Mahlerisches in der deutlichen Thematisierung des Trauermarsches als zentraler Ausdrucksbefindlichkeit. Der Spannungsaufbau mit allen denkbaren Marsch-Versatzstücken und faszinierenden geräuschhaften Hintergrundfigurationen vor allem in den Streichern ist gekonntes instrumentales Musiktheater. Als feierlicher Epilog erklingt knapp zwei Minuten vor dem Ende noch ein hymnischer Orchester-Chorsatz mit

Orgel, der mit angemessener C-Dur-Euphorie aufzunehmen ist.

Mit der von Arthur Nikisch geleiteten Uraufführung begann für Hugo Kaun am 13. Januar 1910 in Leipzig ein »Sonnenjahr«⁸; befreundete Dirigenten (Peter Raabe, Robert Laugs, Frederick Stock) folgten mit Aufführungen in Weimar, Hagen und Chicago (dort sogar zweimal, da Stock zwecks besserem Verständnis ein wiederholtes Hören befürwortete⁹). Nikisch setzte sich mit weiteren Dirigaten im November 1910 in Berlin und 1911 in Hamburg für das Werk ein, 1912 folgte eine Aufführung in München unter Paul Prill. Eine merkwürdige Anekdote findet sich noch in Kauns Autobiographie bezüglich einer Aufführung der Symphonie in Berlin unter Richard Strauss, der allerdings plötzlich erkrankt war, so dass der Komponist als Dirigent übernehmen musste; zum zweiten Programmteil erschien Strauss jedoch überraschend wiederhergestellt. Alles in allem genoss die Symphonie – trotz der späteren Konkurrenz durch die unter anderem von Wilhelm Furtwängler aufgeführte dritte Symphonie von 1913 (*cpo* 555 572-2) – eine kontinuierliche Aufführungsgeschichte bis weit in die 1920er Jahre hinein (Kauns *Falstaff* wurde nach dem ersten Weltkrieg ebenfalls mehrfach in Konzerten aufgeführt). Es sickerte 1911 im Hamburger Fremdenblatt sogar durch, dass Kaun der c-Moll-Symphonie zwischenzeitlich den Beinamen »Brandenburgia« geben wollte; wichtiger jedoch ist eine Kritik von Ferdinand Pfohl in den Hamburger Nachrichten vom 7. Januar 1911, die abschließend zitiert sei:¹⁰

»Als künstlerische Leistung muß die Symphonie Kauns hoch gestellt werden: die Geschlossenheit des Horizontes, der Ernst und die Kraft der Gedanken, die Kaun in seiner Musik in künstlerisch voll-

endeter Arbeit zu Ende denkt, der Schwung seiner Melodik, die namentlich in dem ganz herrlichen, in leisen Karfreitagsstimmungen klagenden Adagio eine Sprache von ergreifender Eindringlichkeit redet und in Gesängen von höchster Ausdrucksfülle sich ergießt, die Gewähltheit des thematischen Materials und eine sehr interessante, ununterbrochen spannende Harmonik: das alles sichert dem Werk seine Bedeutung und gibt ihm eine Stellung in der modernen Symphoniekunst, die zwischen Johannes Brahms, Richard Wagner und Richard Strauß vermittelt. [...] Das Werk ist sehr schwierig und leidet im ganzen an einer etwas zu gleichmäßig farbensatten, altgoldenen Instrumentation, die die Gegensätze allzusehr auslöscht und den unvorbereiteten Hörern [,] die Orientierung über die thematischen Gruppen und die Symmetrien des Aufbaues erschwert. In dieser Situation befand sich denn gestern auch das – sicherlich musikalische – Publikum der Nikisch-Konzerte: es stand dem neuen Werk ziemlich hilflos gegenüber und erlabte sich eigentlich wohl nur an der prachtvollen Meisterschaft, mit der Arthur Nikisch das pompös gesteigerte und in einem ganz eigenen, unheimlich gefärbten und mächtig anstürmenden Schlußsatz gipfelnde Werk dirigierte; und es erfreute sich ebenso der wahrhaft virtuoseren Orchesterleistung der Berliner Philharmoniker.«

Das macht wohl gerade zwischen Werk-Lob und widersprüchlicher Aufführungskritik klar, welche Anforderungen Kaun an seine Hörer (und Interpreten) stellt – die Instrumentation sei hier aber ausdrücklich in Schutz genommen und wiederholtes Hören (gemäß Frederick Stock) absolut empfohlen!

– Hartmut Hein

- 1 Richard Schaal: Hugo Kaun (1863-1932). Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musik der Jahrhundertwende, Regensburg 1948, S. 127.
- 2 Ebenda.
- 3 Hugo Kaun: Aus meinem Leben. Erlebtes und Erlauschtes, Berlin 1932, S. 9.
- 4 Vgl. Schaal: Hugo Kaun, S. 22-30, der durchgehend Konzertaufführungen und prominentere Unterstützer Revue passieren lässt.
- 5 Verlag Richard Kaun, Berlin 1905 (Vertrieb später: Ries & Erler); PDF-Digitalisierung bei IMSLP.org.
- 6 Interessant wäre auch ein Vergleich mit Edward Elgars nur wenig späterer »Symphonic Study« Falstaff (1913), die sich allerdings konkret an Shakespeares Henry IV orientiert mit überschriebenen Abschnitten und »Interludes« (die wahrscheinlich heute bekannteste rein instrumentale Falstaff-Vertonung).
- 7 Kaun: Aus meinem Leben, S. 88. Gemeint ist am Ende Kauns Harmonie- und Modulationslehre (Zimmermann, Leipzig 1915; 2. Auflage 1921).
- 8 Vgl. hierzu Kaun: Aus meinem Leben, S. 90ff., wo Kaun Nikisch ausdrücklich für seine Vielseitigkeit lobt.
- 9 Vgl. Schaal: Hugo Kaun, S. 24 (auch das folgende für die weiteren Aufführungsdaten).
- 10 Wiedergabe beider Kritiken bei Schaal: Hugo Kaun, S. 172ff. (Fußnote 14)

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Seit mehr als einhundert Jahren ist das **Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin** »on air« und live im Konzertsaal präsent. Gegründet als eines der ältesten Sinfonieorchester für den Rundfunk in Europa, geht seine Geschichte auf die Geburtsstunde des öffentlichen Rundfunks in Deutschland, auf den 29. Oktober 1923 zurück. Seit diesem Tag haben Rundfunkpioniere wie Otto Urack, Bruno Seidler-Winkler, Kurt Weill und Paul Hindemith sowie Chefdirigenten wie Eugen Jochum, Sergiu Celibidache, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert, Heinz Rögner und Rafael Frühbeck de Burgos einen Klangkörper geformt, der »hautnah« wie kaum ein anderes deutsches Orchester die Hohe und Tiefe der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert durchlebt hat. Im 21. Jahrhundert folgte auf Marek Janowski (2001 bis 2016) im Jahre 2017 Vladimir Jurowski, der aktuell als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter das Profil des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin maßgeblich prägt. Unter seiner Leitung festigte das RSB seinen Rang unter den Spitzenklangkörpern der Berliner Orchester- und der deutschen Rundfunklandschaft. Mit Christian Tetzlaff ist 2025/2026 ein international herausragender Violinist zum Artist-in-Residence gewählt worden.

Spitzenklassiker

Namhafte Gastdirigenten, die heute zu den internationalen Größen zählen, absolvierten ihr jeweiliges Berlin-Debüt mit dem RSB: Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Vasily Petrenko, Alain Altinoglu, Omer Meir Wellber, Lahav Shani, Karina Canellakis (von 2019 bis 2023 Erste Gastdirigentin des RSB). Mit Tarmo Peltokoski, Petr

Popelka, Ruth Reinhardt, Edward Gardner, Nicholas Carter und anderen begann in den letzten Jahren eine vielversprechende Zusammenarbeit. In der Saison 2025/2026 sind es vornehmlich junge Dirigentinnen der internationalen Elite wie Oksana Lyniv, Eva Ollikainen, Giedrė Šlekytė und Katharina Wincor, die als Gäste am Pult des Berliner Klangkörpers debütieren oder wiederholt auftreten. Aber auch erfahrene Orchesterleiter wie Leonard Slatkin, Jonathan Nott, Sakari Oramo, Simone Young oder Jaime Martin dirigieren zum ersten Mal das RSB.

Repertoirekompetenz

Von Anbeginn traten renommierte Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts ans Pult des Berliner Funkorchesters oder führten als Solisten eigene Werke auf: Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Hans Pfitzner, Sergei Prokofjew, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Wladimir Vogel, Kurt Weill oder Alexander Zemlinsky sowie in jüngerer Zeit Krzysztof Penderecki, Berthold Goldschmidt, Peter Maxwell Davies, Friedrich Goldmann, Peter Ruzicka, Daniel Schnyder, Siegfried Matthus, Heinz Holliger, Brett Dean und Marko Nikodijević.

2021/2022 war Jelena Firssowa Composer-in-Residence des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin. In der Saison 2024/2025 dirigierten vier Komponisten eigene Werke beim RSB: Jörg Widmann, Matthias Pintscher, Thomas Adès und Martin Fröst. 2025/2026 werden in Konzerten des RSB insgesamt 16 Werke ihre Uraufführung, deutsche oder Berliner Erstaufführung erleben. Am anderen Ende des Repertoires, auf dem Gebiet der historisch informierten Musizierpraxis, baut das RSB seine Kompetenzen ebenfalls systematisch aus. Nach der Zu-

sammenarbeit mit Künstlern wie Ton Koopman, Giovanni Antonini oder Philippe Herreweghe führt diesmal Jean-Christophe Spinosi das Orchester durch diese spannende Herausforderung.

Eng verbunden

Immer neue Angebote im Haus des Rundfunks in der Masurenallee ergänzen seit einigen Jahren die angestammten Konzertreihen in Philharmonie und Konzerthaus. So gehen die begehrten »Erzählkonzerte« und die erfolgreiche Reihe »Jazzik« in die nächste Runde. Das sehr erfolgreiche Format »Konzert für Alle«, wo auch Menschen mit kognitiven und anderen Einschränkungen intensive Konzerterlebnisse haben können, wird fortgesetzt.

Das RSB widmet sich mit großem Einsatz den Heranwachsenden, unter anderem beim Patenorchester Deutsche Streicherphilharmonie, beim Nachwuchs in den eigenen Reihen (Orchesterakademie) sowie bei den Familien-, Schul- und Kinderkonzerten.

Nahezu alle Sinfoniekonzerte des RSB werden vom Hörfunk übertragen, namentlich vom Deutschlandfunk Kultur in Berlin, vom Deutschlandfunk in Köln, vom Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb), den tragenden Sendern der Rundfunk-Orchester und -Chöre gGmbH, der das RSB institutionell angehört. Darüber hinaus realisiert das RSB zahlreiche Studioaufnahmen, oft mit wertvollen Repertoire-Raritäten. Nach den großen Wagner- und Henze-Editionen mit Marek Janowski hat mit Vladimir Jurowski ein neues Kapitel der Aufnahme­tätigkeit begonnen.

Live ist das RSB national und international präsent. Seit mehr als 50 Jahren gastiert es regelmäßig bei deutschen und europäischen Festivals, in Fernost und in Musikzentren weltweit.

Jonathan Stockhammer ist ein leidenschaftlicher Dirigent im besten Sinne des Wortes – »ein Universalmusiker, der Haydn genauso überzeugend dirigiert wie die vertrackten Partituren der Moderne« (SWR Kultur).

Zu den aktuellen Höhepunkten in Jonathan Stockhammers Terminkalender zählen Mahlers Symphonie Nr. 2 »Auferstehung« mit dem Seoul Philharmonic zur Eröffnung des PyeongChang Festivals 2025, sein Debüt mit dem London Symphony Orchestra mit Werken von Debussy, Ravel und Adams sowie die ausverkaufte Neuproduktion von Philip Glass' *Echnaton* (Regie: Barrie Kosky) an der Komischen Oper Berlin. Bei seinem Debüt mit dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra dirigierte er Mahler, Mendelssohn und Haas in Tokyos Opera City; er leitete Mahlers Symphonie Nr. 6 im Wiener Musikverein; Mahlers *Das Lied von der Erde* beim Ljubljana Festival; Lutosławskis *Konzert für Orchester* mit den Bremer Philharmonikern; Tschaikowskys *Onegin* mit der Staatskapelle Berlin und ein Mini-Festival mit Violinkonzerten von Berg, Strawinsky, Bartók, Prokofjew, Schönberg und Hartmann mit Patricia Kopatchinskaja und der Dresdner Philharmonie. Seine musikalische Leitung von Kirill Serebrennikovs Neuinszenierung von Alfred Schnittkes *Leben mit einem Idioten* am Opernhaus Zürich erntete überschwängliches Lob: »Der Dirigent Jonathan Stockhammer führt durch die Untiefen des Stücks, wie einer, dem man ohne weiteres jeden Musikstil abkauft« (SRF2 Kultur).

In der Saison 2025/26 wird Stockhammer zum ersten Mal bei den Bayreuther Festspielen gastieren, wo er in Kooperation mit dem Theater Dortmund die musikalische Leitung von Bernhard Langs *Brünnhilde brennt* übernimmt; ferner dirigiert er

Tschaikowskys Symphonie Nr. 3 mit der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern; eine Tournee mit dem Bundesjugendorchester und dem Bundesjazzorchester und Sibelius' Symphonie Nr. 2 mit den Bremer Philharmonikern. Zudem kehrt er zur Staatskapelle Dresden und zum Norwegian Radio Orchestra zurück, und arbeitet darüber hinaus mit den Symphonikern Hamburg, dem Bilkent Symphony Orchestra, dem Ensemble Modern und den Dresdner Sinfonikern.

Der 1969 in Los Angeles geborene Stockhammer studierte Komposition bei Ian Krouse und Stephen Hartke sowie Dirigieren bei Daniel Lewis. Noch während seines Studiums hatte er die Möglichkeit, für eine Reihe von Konzerten mit dem Los Angeles Philharmonic einzuspringen und wurde anschließend von Chefdirigent Esa-Pekka Salonen betreut. Zur Zeit lebt er in Deutschland.



Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin



Hugo Kaun: *Falstaff* and the Second Symphony – Symphonic Character Studies?

“Kaun’s music exudes feelings of a most highly sensitive, often resignedly lonely artist that nevertheless have optimism as their goal.” (1) This is what Richard Schaal wrote in his monograph about the life and work of Hugo Kaun, a composer who is practically unknown today, with Schaal’s study published in 1948 continuing to be the only rather extensive treatment of this subject. It is with these words that Schaal’s analyses (seeming somewhat crude from today’s perspective) significantly end in that in them he considers the composer’s symphonic positions between programmatically linked and “absolute music” without his intending in concrete terms to present extramusical content. However, the sentence cited above also contains the old topos of music as direct expression, as a “language” of feelings, of emotional states, and thus adheres to the idea that the character traits and emotional worlds ascribed to a composer are directly reflected in his music, which functions as an aesthetic form of expression. The development of these mechanisms of reception in the nineteenth century can be traced from Mozart and Beethoven to the *fin de siècle* around 1900; in them the attempt was made to explain empathetically in biographical terms how musical expressive worlds could arise from the particular composer’s direct emotional expression—which both for writers and readers was a paradoxical compensation for the ineffability that in accordance with Romantic aesthetics actually elevates music as a “language of emotions” over what can be expressed concretely (though one nevertheless of course would like to speak about music). The reception of Gustav Mahler’s music can be prof-

ferred as an example especially for the Kaun era; from the very beginning of Mahler reception the question concerning how his music relates to programmatic ideas and concrete biographical backgrounds had a central place in literary descriptions and discussions.

Given the musico-historical and aesthetic issues sketched here, the present program has been aptly chosen. On the one hand, it brings together two different kinds of works: a seemingly prototypical “symphonic poem” that as the portrait of a literary figure also creates expectations about certain subjects and plot models based on Shakespeare and various opera libretti and along with it a Symphony in C minor that with its absolutely “classical” four-movement structure unquestionably lends itself to classification in the tradition of “pure” instrumental music while fully exploiting (though in purely “intramusical” terms) the harmonic scope of its times. On the other hand, Richard Schaal’s concepts of sensitiveness and loneliness and possibly also that of “optimism” are reflected in the choice of *Falstaff* as a musical identification figure and in the “yearning chromaticism” (which significantly dominates the absolutely up-to-date harmony of both works)—provided that we include the life of this composer in our considerations, the life of a man who was born in Berlin, emigrated to North America in 1887, and returned to his native country in 1902 in the hope of obtaining professional success.

In both works Kaun displays his great skill as a contrapuntally knowledgeable composer and instrumentator. In this way he above all thematizes the composer’s “trade” in itself, though his hope, if not his demand, for recognition in the German music world after 1900 is also implied here. “Ele-

gant sound design and technical mastery offer the display of musical forces rich opportunities for development," thus Richard Schaal continues in his judgment of the composer while continuously referring to "Kaun's harmonies rich in color." (2) Both *Sir John Falstaff*, designed in 1904 and labeled not as a tone poem but as a "Humoreske für großes Orchester" in the first edition, as well as the symphony from 1908 are very deliberate visiting cards of an excessive contrapuntist capable of high achievements and a sound enthusiast with a firm command of combination in the spheres of harmony and instrumentation.

Perhaps the image of a "sound weaver" is particularly appropriate here, metaphorically and biographically. After all, Kaun begins his autobiography with the "Weberwiese" situated behind the Frankfurter Tor in Berlin's eastern district. His mother's side of the family was initially successful in the weaving business; his grandfather was a guild master; and his father, who had married into the family from West Prussia, was "every inch not a businessman (a talent that I unfortunately have inherited)." (3) Hugo Wilhelm Ludwig Kaun thus joined a middle-class family when he was born on 21 March 1863. He had seven siblings, three of whom died early. Although the survivors did not inherit the business from their "basically musically" (Kaun) inclined parents (it folded in 1871), their musical talents and interests were handed down: one brother was later active in piano building and another as a music publisher. It had its most enduring influence on Kaun himself: at the age of thirteen, according to his own testimony, he had "about 100 compositions" to his credit. However, they initially brought him merely advice from a publisher, who suggested that he should engage in "thorough studies." At six-

teen he was accepted to the Royal Academy of Music, where he studied piano (for a time with Oskar Raif in Berlin) and music theory with Franz Schulz and Friedrich Kiel.

Already around 1880 Kaun was earning his living by giving piano lessons and by conducting various choirs. His Opus 1 consisting of Piano Variations on a theme of his own invention was published in 1881; there must have also been an instrumental version that was performed by the academy orchestra. Familiar with Berlin's music life and the conflicting camps of those times, Kaun then understood himself more as a "Brahmin" but thanks to Kiel's support also showed enthusiasm for the study of Wagner's scores. (The testing and synthesis of various compositional styles was one of his strengths.)

After his service in the military, which deprived him of his opportunities to give instruction, and the failure of the music shop that he had operated with his brother Richard beginning in 1885, Hugo Kaun decided to emigrate to the United States in 1887. In his autobiography brimming with anecdotes, he described how without any initial support he established himself during the following fifteen years in Milwaukee as a choir director known beyond the immediate region and later also as a composition teacher at the conservatory in this "most German city" of the United States. It was also here that he developed close relations with the leading musicians in the nearby Chicago, including Theodore Thomas, the founder of the Chicago Symphony Orchestra, and his successor Frederick Stock, as well as with the music theorist Bernhard Ziehn and the organist and composer Wilhelm Middelschulte. These two acquaintances termed "The Gothics of Chicago" by Ferruccio Busoni also may be said to have considerably influenced Kaun's compositional

style of strong contrapuntal orientation. However, Kaun's American production of published works for choir as well in other fields (including an opera and a symphony) appears to have been limited when compared with the manifoldness of what he composed in Germany beginning in 1902.

What Kaun brought back with him was mainly chamber music. His String Quartet No. 2 and two quintets (one for strings, one with piano, recorded on MDG) were initially especially successful. In addition, his two symphonic poems of "Indian inspiration" op. 43 with the German title *Im Urwald* (cpo 555 572-2), and his Piano Concerto in E flat minor op. 50 of 1901 were presented to the public immediately after his return. Kaun attempted to position himself between the more progressive and more conservative rival circles of composers. After the Essener Tonkünstlerfest of 1906, however, where he possibly felt offended because some of his "colleagues" attached little value to his music (the corresponding passages in his autobiography are noticeably sensitive), he maintained his distance from the Allgemeiner Deutscher Musikverein, which as the leading professional society was close to the "New German" successors of Liszt and Wagner and at the time also offered a strong forum for the Mahler circle. Kaun established his own network, also of important conductors, who lent their support to his orchestral works throughout Germany. (4) Again resident in Berlin, Kaun could draw on various sources of income from his compositions, his work with choirs, and the private instruction he offered. Nevertheless, he hoped to find a new permanent position as a composition teacher. This wish was first fulfilled during later years. After he had held several instructorships at the Berlin Academy of the Arts during the World War I period,

he was finally appointed to the Klindworth-Scharwenka Conservatory in 1922 and then continued to teach there until his death in 1932. (Manfred Gurlitt would be his student who is best known today.) *Sir John Falstaff* op. 60 and the Symphony No. 2 op. 85 were Kaun's most important new orchestral works during what was surely the existentially strenuous establishment phase from 1902 to 1908; along with them, he wrote more modestly dimensioned pieces, also ones for "small orchestra" for performance in the home (Suites op. 70 and op. 76), as well as, most prominently, the *Phantasiestück* for Violin and Orchestra op. 66 (1905), a fairy-tale narrative designed in four symphonic movement types that was successful in German concert halls.

Sir John Falstaff: A Humoresque for Full Orchestra op. 60 (1904)

More than half of the about 120 pages of Hugo Kaun's autobiography (including the catalogue of his works), begun in 1929 and published in 1932, the year of his death, is devoted to his years in the United States. By contrast, his almost thirty years in Germany are rather sketchily treated; as far as the composition and design of his works are concerned, these pages are not very informative. What it was that motivated him to place Shakespeare's Falstaff at the center of a purely orchestral work cannot be determined on the basis of this source. (Then there is the fact that his papers, together with his correspondence and autographic scores, have gone largely unnoticed in the New York Public Library.) Kaun worked on this piece mostly in 1904. From the printed score (5) it is apparent that the last note was committed to paper on 4 January 1905, the day on which its dedicatee Theodore Thomas

died. His successor Frederick (Friedrich) Stock and the "Chicago Orchestra" performed the premiere on 8 December 1905. Subsequently, Felix Weingartner conducted the German first performance at the Royal Opera House in Berlin, flanked by a preliminary discussion by Peter Raabe in the *Allgemeine Musikzeitung*.

Kaun had already gathered some experience with "programmatic" orchestral works. The early symphonic poem *Vineta* op. 16 formed the beginning in 1886. It was followed by the "Symphonic Prologue" op. 44 to Friedrich Hebbel's bourgeois tragedy *Maria Magdalena*, which had been composed in 1897 from the overture to a planned opera of the same name. Finally, the two parts of the work *Im Urwald* based on Longfellow's *Hiawatha* epic poem were published as Kaun's op. 43 in 1901. Kaun had the label "Eine Humoreske für großes Orchester" follow the heading *Sir John Falstaff* on the title page of the printed edition of 1905, not the designation "symphonic poem," even though the work had been designated as such in his own 1932 catalogue of his works and was endorsed by Richard Schaal as such. He apparently was concerned primarily with a particular character's musical associative potential: the person of the obese, pleasure-loving Sir John Falstaff appears in Shakespeare's royal dramas *Henry IV* and *Henry V*, but it is in *The Merry Wives of Windsor* that he forms nothing less than an archetype of the clumsy lothario whose advances fail and—very much with tragic undertones—becomes the laughingstock of middle-class society.

This subject matter presented multiple times as opera material ever since the eighteenth century (Antonio Salieri, Carl Ditters von Dittersdorf) and thus also the title figure of Kaun's orchestral work must have been known to the German pub-

lic around 1900 in particular through Otto Nicolai's "comical-fantastical opera" *Die lustigen Weiber von Windsor*. This work had been extremely popular ever since its premiere in 1849 and had even become much more highly favored than Giuseppe Verdi's *Falstaff*, the Italian composer's last stage work, which had been composed only ten years before Kaun's *Falstaff*. Nicolai's opera and the numerous stage productions of it in the nineteenth century must have done the most to form this figure's set of traits in the minds of the German public—and the stereotypical image that for its part manifested itself in the long portrait series by the painter Eduard von Grützner should also not be forgotten here. This certainly also applied to Kaun, whose main theme initially expounded mostly in the trombones excellently conveys the corresponding character traits in purely musical form with sixth and seventh leaps striving upward and then after the held top tone in the end almost wearily sinking down in semitone steps. Kaun's expressive mark here is "Behäbig, markig" (Corpulent, portly; pithy, vigorous, among other possibilities). This basic theme initially constantly recurring almost as in a chaconne gets caught up—garnished with counterfigures derived from it—in what amounts to dizzying motion that repeatedly rises up and is finely worked out polyphonically, occasionally almost comes to a standstill, and again rises up for almost four minutes through to an intermezzo in which the clarinet and solo cello engage in dialogue (expressive mark: "elegant"). This passage initiates a new, more sentimental character in its song quality. Here one may very much think, as far as plot orientation is concerned, of the "Merry Wives" and of an amorous escapade: things now come to a contrasting redesign of the thematic material, to a certain ex-

tent to the exposition of a “lyrical second subject,” in keeping with the tradition now harmonically anchored in the space of the dominant (A major), the harp comes forward, the first desk of the violins plays a luxurious trill figure already encapsulated in the main theme, and in the following chromatic continuation this figure almost suggests Richard Wagner’s *Tristan* prelude. This phase of impressionistic character ends “quietly, gloomily” (1 7’40), and a scherzo variant of the main thematic material driven forward by the violas and cellos follows (7’46), which now introduce a longer fugal section with the new continuation motif, the main theme, and its inversions. (In his autobiography Kaun even writes of a “quadruple fugue.”) In sonata form this would be the development section that here with a lot of spooky motion goes on its way especially in the quiet fields—before after a good thirteen minutes, in the brass instruments led in *choraliter*, the final section rises up (and then as before again sinks down), almost Valhalla-like as a transformed recapitulation of the main thematic complex, and the coda finely executes a little concluding spurt of knightly character.

Although there are audible similarities in the lavish outlay and wealth of the orchestral staging, the score does not contain any kind of programmatic explanations of the kind that Richard Strauss included in *Till Eulenspiegel* (1885) or *Don Quixote* (1897) as references to literary plot elements. Even so, Kaun’s “Humoreske” has in common with *Don Quixote*’s “Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters für großes Orchester” the idea of the continuous formation of variants. Moreover, in Kaun, as already suggested, one can identify four expressive zones: the exposition of a multilayered thematic complex lasting almost

four minutes and including fixed counterpoint motifs above all in the woodwinds as well as the three also amply dimensioned character variants of this complex. These zones point to the movement characters of a symphonic work: the exposition of the main thematic section, a contrasting lyrical section, a rhythmically emphatic scherzo, and the apothecic finale. Here Hugo Kaun follows Franz Liszt’s fundamental formal idea for the symphonic poem—that of the “multimovement in one movement.” (6) Behind the unclear programmatic aspects and the aspects of large form clearly geared toward the continuous metamorphosis of the thematic material, there lies in addition the demonstration of the contrapuntal and harmonic mastery typifying Kaun’s orchestral works:

“Here I would merely like to remark that I was the first, for example, who practically employed symmetrical inversion, to be specific, in my Piano Concerto No. 1 in E flat minor, as well as in the *Falstaff* symphonic poem, where it appears in the quadruple fugue. – But also in the harmonic sphere I believe that I discovered a good lot of what was new, likewise in the modulatory sphere, for which my ‘Modulations-Lehre,’ on the basis of which I have taught for more than forty-five years, may bear witness.” (7)

In the musical series of pictures in his amply dimensioned “Humoreske” and with the appealing identification figure of Falstaff, Kaun thus at the same time to a certain extent portrays himself as a composer. The genre and the aesthetic of the “symphonic poem” in which Franz Liszt since about 1850 had integrated the typical symphonic movement contrasts offered the composer a practically ideal medium in order above all to present also his talent in the musical craft and to draw on a popu-

lar subject. Behind this the wish of the composer, who by then was in his forties, after his return from America to establish himself as a composer in the music world of his native Germany is clearly in evidence. However, he had much more success here four years later with his second symphony, which surprisingly assumes many characteristics of his *Sir John Falstaff*.

Symphony No. 2 in C minor op. 85 (1908)

The omnipresent timpani at the beginning already clearly indicate that the fate element here presents itself with less pounding than in Beethoven but more so in passages moving forward in the manner of a march; in fact, above all in the “serious” slow introduction they are more reminiscent of Johannes Brahms’s C minor symphony. The impulse of the main theme beginning “rather lively” at [2] 2’10 and colorfully instrumented soon grows weary in wind cantilenas that go over into various lyrical-melodramatic ideas in the strings, to which the march rhythms and wind passages again are immediately added in the extensive second thematic section. The central development section does not have much to do with Brahms or Beethoven; instead, it is designed entirely as a stroll through impressionistically orchestrated sound effects creating an impression that would almost bring Hollywood to mind if there had already been a film(-music) industry in 1908. The melodies, again charged with many leading tones, are on a first hearing still difficult to grasp and to recall, but on greater familiarity with the music they develop a strange incisiveness and reveal especially at the end of the movement, which persists on C minor and quietly fades away, a tragic quality fitting for this key (the timpani

had much to do in this movement, and the oboes a lot to lament).

The cello cantilena and the polyphonically woven wind fabric at the beginning of the following *Adagio* in B major show us something of Hugo Kaun’s reception of Bruckner—of course with excessive horn and trombone “choirs” and the lonely wind section (absolutely agonizingly at [3] 2’40). The *Adagio* sections from Bruckner’s seventh symphony and Wagner’s *Parsifal* have left behind many audible traces in the three dirge passages culminating with choral saturation and great effectiveness. But these influences in no way suggest epigonism; they occur together with finely instrumented chromatic developments of the thematic material that overlap polyphonically and are quite typical of Kaun. Moreover, the sound impression created by them surprisingly also conveys qualities of the French music of the late nineteenth century (Franck, Saint-Saëns, Fauré).

Motivic and rhythmic Bruckner idioms are also openly cited in the *Scherzo*. This extends to the pizzicato passages and horn parts; at the same time, a recurring E major episode and other elements, above all rhythmic underlays, work almost already with “musical triviality” in the style of Gustav Mahler—who for Kaun, along with Arnold Schönberg, was actually the aesthetic ultimate top man of his times.

Even the *Finale* designated as “like a march” initially has something profoundly Mahlerian about it in the clear thematization of the funeral march as a central expressive state. The buildup of tension with all sorts of imaginable march set pieces and fascinating sonorous background figurations above all in the strings forms a skillfully staged musical theater. Somewhat less than two minutes before

the end, a hymnic orchestral choral texture with the organ is heard as a festive epilogue, which is to be received with the appropriate C major euphoria.

A "sun year" began for Hugo Kaun with the symphony's premiere by the conductor Arthur Nikisch in Leipzig on 13 January 1910; (8) conductors with whom he was friends (Peter Raabe, Robert Laugs, Frederick Stock) followed with performances in Weimar, Hagen, and Chicago (in the last-mentioned city even with two performances inasmuch as Stock favored having a repeated listening experience toward the goal of better understanding). (9) Nikisch supported the work by conducting it again in Berlin in November 1910 and in Hamburg in 1911; a performance under Paul Prill followed in Munich in 1912. In Kaun's autobiography there is also a remarkable anecdote in reference to a planned performance of the symphony in Berlin under Richard Strauss, who suddenly became ill, so that the composer had to assume the conductor's role; for the second part of the program, however, Strauss surprisingly reappeared in good health. All in all, the symphony, despite later competition from other works, including the third symphony of 1913 performed by Wilhelm Furtwängler (*cpo* 555 572-2), enjoyed a continuous performance history well into the 1920s. (Kaun's *Falstaff* was also performed various times in concerts after World War I.) In the *Hamburger Fremdenblatt* it was even reported that Kaun in the meantime had wanted to add the name "Brandenburgia" to his C minor symphony. However, a review by Ferdinand Pfohl in the *Hamburger Nachrichten* of 7 January 1911 is of greater importance. Here it will be cited by way of conclusion: (10) "As an artistic achievement, Kaun's symphony must be highly rated: the self-containedness of the horizon, the seriousness and the power of the ideas

that Kaun in his music thinks out to the end in artistically consummate work, the verve of his melodic invention, which, to be specific, in the very magnificent Adagio lamenting in quiet Good Friday moods speaks a language of gripping urgency and pours itself out in songs of the highest expressive fullness, the choiceness of the thematic material, and a very interesting, uninterruptedly suspenseful harmony: all of this secures the work its significance and gives it a place in modern symphonic art that mediates between Johannes Brahms, Richard Wagner, and Richard Strauss. [...] The work is very difficult and suffers on the whole from a somewhat too uniformly color-saturated, old-golden instrumentation that all too greatly obscures the contrasts and makes it difficult for unprepared listeners to find orientation over the thematic groups and the symmetries of the structure. This was also the situation in which the audience of the Nikisch concerts—surely a musical public—found itself yesterday: it was rather helpless when confronted with the new work and found refreshment actually probably only in the splendid mastery with which Arthur Nikisch conducted this work, which is pompously intensified and culminates in an entirely unique, uncommonly colorful and mightily rushing concluding movement; and it likewise took pleasure in the truly virtuosic orchestral achievement of the Berlin Philharmonic.

"Between praise of the work and a contradictory performance review, this certainly makes clear what kind of demands Kaun places on his listeners (and interpreters)—but here the instrumentation should expressly be defended, and repeated listening (in keeping with Frederick Stock) is absolutely recommended!

—Hartmut Hein

- 1 Richard Schaal: *Hugo Kaun (1863–1932). Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musik der Jahrhundertwende*, Regensburg, 1948, p. 127.
- 2 Ibid.
- 3 Hugo Kaun: *Aus meinem Leben. Erlebtes und Erlauschtes*, Berlin, 1932, p. 9.
- 4 Cf. Schaal: *Hugo Kaun*, pp. 22–30, which throughout have concert performances and more prominent supporters pass in review.
- 5 Published by Richard Kaun, Berlin, 1905 (later sold by Ries & Erler); pdf at imslp.org
- 6 A comparison with Edward Elgar's *Falstaff*, a "Symphonic Study" that was composed only a little later (1913) would also be interesting, though it has sections and "Interludes" with headings linking it specifically to Shakespeare's *Henry IV*. (It is probably today's best-known purely instrumental musical setting of *Falstaff*.)
- 7 Kaun: *Aus meinem Leben*, p. 88. What is meant at the end is Kaun's *Harmonie- und Modulationslehre* (Zimmermann, Leipzig, 1915; second edition, 1921).
- 8 Cf. on this point: Kaun: *Aus meinem Leben*, pp. 90ff., where Kaun expressly praises Nikisch for his multifacetedness.
- 9 Cf. Schaal: *Hugo Kaun*, p. 24 (and also what follows for other performance dates).
- 10 Both reviews are printed in Schaal: *Hugo Kaun*, pp. 172ff. (footnote 14)

Gesam. Ref. An. Wilhelm. Adress
des
Herrn Richard Kaun
Berlin, den 8. October 1905. *Kaun*

Sir John Falstaff
 Eine Humoreske
 FOR
 GROSSES ORCHESTER
 VON
 HUGO KAUN
 OP. 60.
 Aufführungsrecht vorbehalten.

Eigentum des Verlegers
 RICHARD KAUN
 Oranien Weg 17
 BERLIN O 27.

WILLIAM A. KAUN MUSIC CO.
 207-209 Grand Ave.
 MILWAUKEE, WIS.

G. Schirmer, Inc. New York

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

For many years, the **Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin** (RSB) has held an internationally recognised position in the front ranks of German radio orchestras and Berlin's top orchestras. Most recently, from 2001 to 2016, the orchestra's noteworthy expertise in German Romantic and late Romantic repertoire was cultivated under the leadership of Marek Janowski, culminating in a world-acclaimed ten-part Wagner cycle as well as producing a complete recording of the symphonies of Hans Werner Henze (WERGO, 2014). Janowski's predecessor, Rafael Frühbeck de Burgos, helped raise the orchestra's standards to an exemplary level in unity and developed a full symphonic tone.

In the fall of 2017, Vladimir Jurowski took over the reigns as chief conductor and artistic director of the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Jurowski inherited the orchestra from his predecessor in an excellent state of development, as Jurowski himself never fails to emphasise. Nevertheless, new positive qualities in the orchestral work culture have developed under Jurowski's tenure, resulting in a more cooperative creative process. At Vladimir Jurowski's side, the young American conductor Karina Canellakis served as principal guest conductor of the RSB from 2019 to 2023.

The history of the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin goes back to the first musical hour of the German radio in October 1923. The former principal conductors, including Sergiu Celibidache, Eugen Jochum, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert and Heinz Rögner, shaped an ensemble that endured the vicissitudes of German history in the 20th century in a unique way.

Partners of interest

The RSB has become a top address for outstanding young conductors on the international music scene: Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Vasily Petrenko, Jakub Hrůša, Alain Altinoglu, Omer Meir Wellber, Alondra de la Parra, Lahav Shani, Karina Canellakis, Thomas Søndergård, Nicholas Carter, Antonello Manacorda and Bernard Labadie. Many of them have made their Berlin debuts with the RSB and have continued to return as regular guests. From the middle generation of conductors, Sylvain Cambreling and Jukka-Pekka Saraste will be coming back to conduct the RSB.

Since its foundation in 1923, important contemporary composers have appeared on the podium of the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, or have performed their own works as soloists: Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Sergei Prokofiev, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Igor Stravinsky, Vladimir Vogel, Kurt Weill and Alexander Zemlinsky, and more recently, Krzysztof Penderecki, Peter Maxwell Davies, Friedrich Goldmann, Berthold Goldschmidt, Siegfried Matthus, Matthias Pintscher, Peter Ruzicka, Heinz Holliger, Daniel Schnyder, Jörg Widmann, Thomas Adès and Brett Dean.

The post of composer in residence at the RSB was occupied in recent years by Brett Dean and Marko Nikodijević. In 2021/2022 the Russian composer Jelena Firssowa followed them.

In addition to symphony and chamber music concerts, radio recordings and CD productions, the orchestra engages with the younger audience through its family and children's concerts. Numerous musicians commit themselves to personal participation in chamber music and other ambitious

projects for young people. A third of RSB's activities now consist of projects working with the coming generation, with much of them taking place behind the scenes in non-public spaces. The Verein der Freunde und Förderer des RSB e.V. (Association of Friends and Sponsors of the RSB) is particularly involved in these sustainable, forward-looking activities of the RSB.

The vital "broadcast gene"

All of the RSB's symphony concerts are broadcast on radio thanks to its close ties to Deutschlandfunk Kultur in Berlin, Deutschlandfunk in Cologne and Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb). Many broadcasts are heard worldwide via the affiliated stations of the European Broadcasting Union (Euroradio). The cooperation with Deutschlandradio continues to yield fruitful results on CD recordings. Five recordings under the baton of Vladimir Jurowski have opened a new chapter in production since 2015, which continues to unfold through excellent live and studio CD recordings. The ten live recordings of the concert cycle of Wagner's works (2010 to 2013, PENTATONE) under the direction of Marek Janowski earned great acclaim on the international recording market. Production also continues with labels such as Capriccio, **cpo**, Orfeo, Naxos and Sony Classical. Numerous recordings have been awarded German and international record prizes. The RSB also has a live presence nationally and internationally. For more than 50 years, it has given regular guest performances in Japan and Korea as well as at German and European festivals and in musical centres worldwide.

Jonathan Stockhammer "is a passionate conductor in the best sense of the word – a universal musician who is just as convincing conducting Haydn as any complex modern score" (Südwestrundfunk SWR Kultur).

Current highlights in Jonathan Stockhammer's schedule include Mahler's Symphony No. 2 "Resurrection" with the Seoul Philharmonic Orchestra at the opening of the PyeongChang Festival 2025, his debut with the London Symphony Orchestra with works by Debussy, Ravel, and Adams, and the completely sold-out new production of Philip Glass's *Akhmaten* (director: Barrie Kosky) at the Komische Oper Berlin. For his debut with the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, he conducted Mahler, Mendelssohn, and Haas at Tokyo's Opera City; he conducted Mahler's Symphony No. 6 at the Vienna Musikverein; Mahler's *Das Lied von der Erde* at the Ljubljana Festival; Lutoslawski's Concerto for Orchestra with the Bremen Philharmonic; Tchaikovsky's *Eugen Onegin* with the Staatskapelle Berlin; and a mini-festival of violin concertos by Berg, Stravinsky, Bartók, Prokofiev, Schönberg, and Hartmann with Patricia Kopatchinskaja and the Dresden Philharmonic.

In the 2024/25 season, Jonathan Stockhammer took on the musical direction of Kirill Serebrennikov's highly acclaimed new production of Alfred Schnittke's *Life with an Idiot* at the Zurich Opera House and earned lavish praise: "The conductor Jonathan Stockhammer navigates the straits of this work with the assurance of someone to be trusted implicitly in any musical style" (Swiss Radio SRF 2 Kultur).

In the 2025/26 season, Stockhammer will make his first guest appearance at the Bayreuth Festival, where he will take over the musical direction

of Bernhard Lang's *Brünnhilde brennt* in cooperation with Theater Dortmund; he will also conduct Tchaikovsky's Symphony No. 3 with the Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern; tour with the German National Youth Orchestra and the German National Jazz Orchestra, and perform Sibelius' Symphony No. 2 with the Bremen Philharmonic Orchestra. He will also return to the Staatskapelle Dresden and the Norwegian Radio Orchestra and work with the Hamburg Symphony Orchestra, the Bilkent Symphony Orchestra, the Ensemble Modern, and the Dresden Sinfoniker.

Born in Los Angeles in 1969, Stockhammer studied composition with Ian Krouse and Stephen Hartke and conducting with Daniel Lewis. While still a student, he had the opportunity to fill in for a series of concerts with the Los Angeles Philharmonic and was subsequently mentored by principal conductor Esa-Pekka Salonen. He later moved to Germany, where he still lives today.

Already available:

Hugo Kaun (1863–1932)

Symphony No. 3 in E minor op. 96

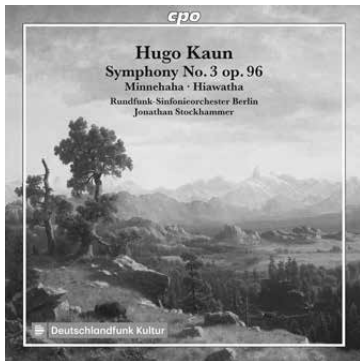
Im Urwald op. 43: Minnehaha & Hiawatha

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Jonathan Stockhammer

cpo 555 572-2

Das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin vollbringt in diesen üppigen Orchestersätzen unter der Leitung des amerikanischen Dirigenten Jonathan Stockhammer eine absolute Glanzleistung. Der Klang wirkt sehr einheitlich und rund, bald kraftvoll, bald weich und zart, die Entwicklung immer sehr natürlich.“ (klassik.com)



cpo 555 714-2

Co-Production: **cpo** / Deutschlandfunk Kultur

Recorded: Berlin, Haus des Rundfunks, Saal 1, 25–28 March 2024

Recording Producer, Editing & Mastering: Michael Havenstein

Sound Engineer: Henri Thaon

Executive Producer: Burkhard Schmilgun (**cpo**) / Dr. Christine Anderson (Deutschlandfunk Kultur)

Cover: "Bridal Veil Falls, Yosemite Valley, California" (Bridalveil-Fälle im Yosemite-Tal in Kalifornien), 1781/1873, Albert Bierstadt (1830–1902), Cincinnati Art Museum. © Photo: akg-images, 2026

Photography: © Universitäts-Bibliothek Frankfurt am Main (p. 2), Astrid Ackermann (p. 14/15), Marco Borggreve (p. 28)

English Translation: Susan Marie Praeder

Design: Lothar Bruweleit

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, info@cpo.de

© 2026 – Deutschlandradio – Made in Germany



Jonathan Stockhammer