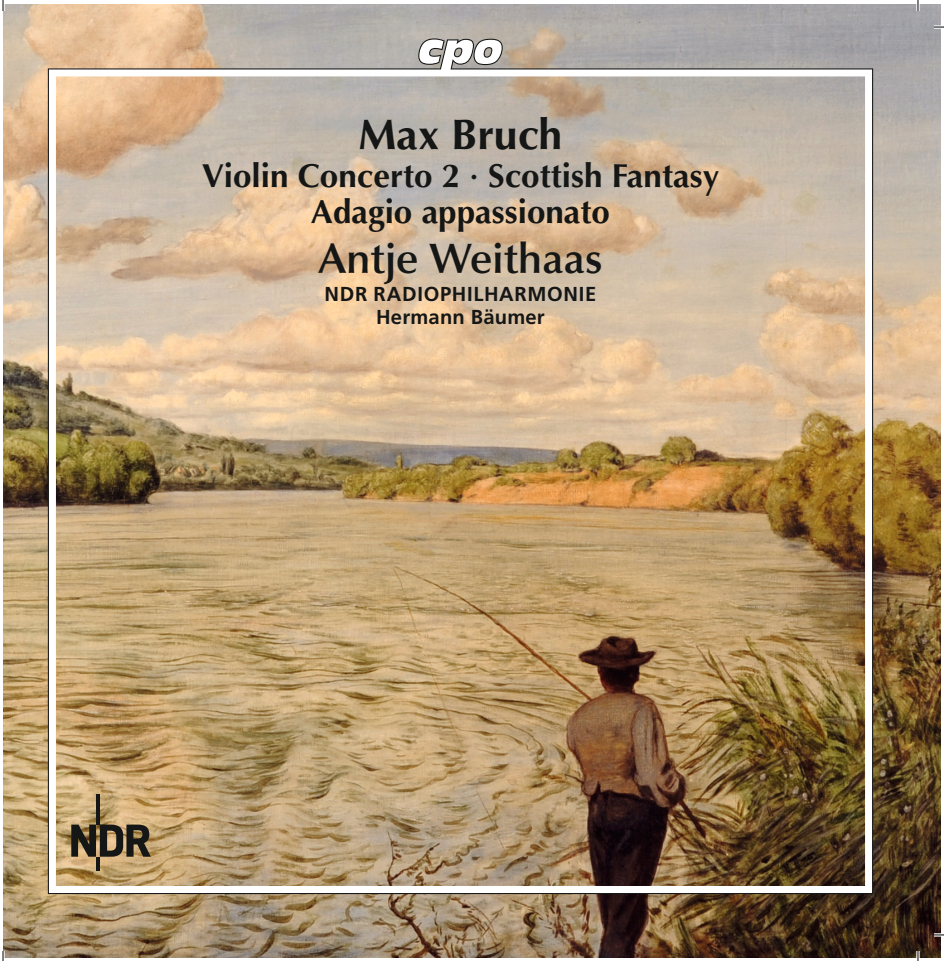
cpo

Max Bruch

Violin Concerto 2 · Scottish Fantasy
Adagio appassionato

Antje Weithaas

NDR RADIOPHILHARMONIE
Hermann Bäumer



cpo 777 833–2 Booklet.indd 1 12.05.2014 08:33:12

Hermann Bäumer (© Kasskara)

Max Bruch (1838–1920)

	Violin Concerto No. 2 op. 44	**27'10**
1	Adagio ma non troppo	13'20
2	Recitativ. Allegro moderato	4'26
3	Finale. Allegro molto	9'24
	Scottish Fantasy op. 46	**31'53**
4	Einleitung	4'10
5	Adagio cantabile	5'30
6	Allegro	6'29
7	Andante sostenuto	7'01
8	Finale. Allegro guerriero	8'43
9	**Adagio appassionato op. 57**	**10'51**
		T.T.: 70'20

Antje Weithaas, Violin
NDR RADIOPHILHARMONIE
Hermann Bäumer

cpo 777 833–2 Booklet.indd 3 12.05.2014 08:33:12

Bruchstücke – oder Bruchs Tücke?
Der lange Weg zur konzertanten Form

Der originale Irrtum ist verzeihlich; der nachgebetete wird zum Verbrechen am eigenen und am fremden Geiste.

(Otto Ernst, *Offenes Visier!*)

Max Bruch macht's uns nicht leicht. Als Autor *des* Violinkonzerts – gemeint ist selbstredend das erste in g-moll – genießt er Weltruhm. Seine *Schottische Fantasie* schlägt sich im internationalen Musikbetrieb recht wacker. Das Adagio über das hebräische *Kol Nidrei* hat als Liebling der Cellisten einen akzeptablen Platz im Repertoire erobert. Eingefleischte Kammermusiker nehmen sich mitunter des frühen Klaviertrios op. 5 oder einer Auswahl der späten *Acht Stücke* für Klarinette, Bratsche und Klavier op. 83 an. Vom Gros der konzertanten Werke gelangt indes so gut wie nichts in die Säle. Die beiden Streichquartette op. 9 und 10 aus der reiferen Jugendzeit glänzen durch völlige Abwesenheit. Und Pianisten sollten das wenige, was Max Bruch für sie zu Papier gebracht hat, gleich gar nicht anrühren, denn »meine Klaviermusik ist dumm und unbedeutend. Ich habe kein eigentliches Interesse an diesem Instrument. Meine Domaine scheinen das Orchester und die große Gesangsmusik zu sein. Ich glaube, hier spricht sich sehr schroff der innere Gegensatz aus, in dem ich zu der Schumann'schen Richtung stehe. Alles ging bei Schumann und seinen Jüngern vom Klavier aus«.

Das Orchester: Das wären vor allem die drei Symphonien in Es-dur, f-moll und E-dur aus den Jahren 1868, 1870 und 1882–86, derentwillen man sich an den Abendkassen noch nie um die letzten Billets geprügelt hat. Und große Gesangsmusik? Dieses für Max Bruchs Selbstverständnis so überaus bedeutende Ressort ist, wie wir mit bedauerndem Schulterzucken konstatieren, für Veranstalter (hauptsächlich der Kosten wegen) völlig unattraktiv, und gäbe es nicht die eine oder andere tapfere Produktionsgesellschaft, die in Kooperation mit ebenso tapferen Institutionen des Öffentlichen Rechts ab und zu gegen das totale Vergessen aufbegehrte – wir hätten nicht die mindeste Ahnung von den kapitalen »Brocken« und lyrischen Schönheiten, den atmosphärischen Wunderdingen und überwältigenden Massen, die sich im Œuvre unseres eigensinnigen Rheinländers verstecken. Dann müßten wir uns ausschließlich mit hundert und mehr Jahre alten Phrasen bescheiden, müßten uns mit autoritativ herausgeplästerten »Erkenntnissen« und Floskeln über die offensichtlichsten Widersprüche hinweghelfen.

Wie kann es sein, frage ich, daß Max Bruch einerseits nach den schematischen Repetitionen unzähliger Kolportage-Biographen durch seine Traditionsverbohrtheit in eine dauerhafte gesellschaftlich-künstlerische Isolation und Vereinsamung geriet, während andererseits ein Jahr nach seinem siebzigsten Geburtstag in Theodor Müller-Reuters *Lexikon der deutschen Konzertliteratur* auf gut dreißig Seiten alle drei Symphonien, die Ouvertüre zur Oper *Loreley* op. 16, fünf konzertante Schöpfungen für Violine und Orchester, die drei jugendlichen Kammermusiken opp. 5, 9 und 10 sowie achtzehn (in Zahlen: 18!) seiner orchesterbegleiteten Chorwerke mit detaillierten Entstehungs-, Aufführungs- und Besetzungsdaten berücksichtigt sind ? – von dem damals mehr als fünfzig Jahre alten *Jubilate, Amen* op. 3, das dem aufstrebenden Jüngling in seiner Heimatstadt Köln mal einen schönen musikalischen Erfolg und ein (übertrieben) schmeichelhaftes »Jubilate« des einflußreichen Konservativen Ludwig Bischoff eintrug, bis hin zum druckfrischen Exotikum *Damajanti* op. 78,

cpo 777 833–2 Booklet.indd 4 12.05.2014 08:33:12

vom gefeierten *Frithjof* op. 23 bis zum Riesenformat des »nationalprotestantischen« *Gustav Adolf* op. 73, der beim Erscheinen des vielsagenden Nachschlagewerkes kaum mehr als ein Jahrzehnt auf der Welt ist.

Wie passen die völlige Isolation, das bereitwilligste »Vergessen« und die Aufführungszahlen zusammen, die noch um die Jahrhundertwende *pro anno* in dreistellige Bereiche hineinspielen? Und wie kann ein Sir Donald Tovey rund anderthalb Jahrzehnte nach dem Tode des verkannt-vereinsamten Mannes im besten Brustton britischer Bewunderung erklären, er »habe nicht den leisesten Zweifel daran, daß eine Wiederaufführung des *Odysseus* (den der Autor für Bruchs gelungenstes Werk hält) und mehr noch seines letzten Chorwerkes – ein Kyrie und Sanctus, das ich 1907 in Berlin erlebte – bei jedem Publikum, das schöne Musik nur um der Musik willen hört, einen lebendigen, ergreifenden Eindruck hinterlassen würde«?

Zwar irrte Sir Donald bei dem »letzten Chorwerk« (*Kyrie, Sanctus und Agnus Dei* op. 35 verteilen sich über die Jahre 1859 bis 1869), doch in puncto des *Odysseus* op. 41 von 1871/72 müssen wir ihm unbedingt beipflichten: Es gibt in diesen »Szenen aus der Odyssee« weite Strecken, die uns noch heute die Schauer des großen Dramas über den Rücken jagen und in ihren sehnsüchtigen Momenten feinstofflichste Regionen anrühren können. Und wenn Bruch 1894 seinen *Moses* op. 67 mit der neobarocken Wucht einer Händel-Ouvertüre eröffnet, um in rund vier halben Stunden die Stationen »Am Sinai«, »Das goldene Kalb«, »Die Rückkehr der Kundschafter aus Kanaan« und »Das Land der Verheißung« bis hin zum Tode des erleuchteten Gesetzesbringers nachzuzeichnen, ist nicht das geringste von jener Erlahmung der Kräfte zu spüren, die man ihm aus Bequemlichkeitsgründen so gern nachsagt: Im zwanzig Jahre älteren *Arminius* op. 43 verliert sich ein atemberaubendes mystisches Bild (»im heiligen Hain«) zwischen vielem Waffengeklirr und Hurrageschrei, und *Das Lied von der Glocke* op. 45 fährt in verschiedenen Strophen mit einer solchen Apparatur drein, daß wir die Länge des Originalgedichts verfluchen und – welch befremdliche Anwandlung – nach Andreas Rombergs niedlicher Alternativ-Vertonung geradezu lechzen. Wenn bei Bruch die Weiber endlich zu Hyänen werden, interessiert's nur noch *con sordino*, ob er gleich am Ende seiner gigantischen Ballade mit vokalen Ressourcen von Mahlerschen Abmessungen einen äußerlich überwältigenden Bühnendonner entfesselt, der sich wie eine gründerzeitliche Prunkfassade vor die vorhandene Bausubstanz schiebt und mit völligem Einverständnis ihres, auf hundertschaftliche Tutti-Effekte erpichten Architekten dem Publikum den allfälligen Jubel maßlos erleichtert.

Gerade auf den Gebieten der Kantate, des Oratoriums und der Oper, die ihn seine ureigenste Heimat dünkten, läuft Max Bruch nicht selten Gefahr, sich kompositorisch zu verplaudern. Die jeweilige Dichtung muß offensichtlich als sakrosankte Einheit verarbeitet werden, weshalb es für unsereins immer wieder zu halb erheiternden, halb verstörenden Erlebnissen kommt: Im Tovey'schen Sinne »naiv« genug, um sich die Freude an schöner Musik nicht durch philosophische Verdikte nehmen zu lassen, treibt man über die wogenden Meere aus Arien, Rezitativen und Chören dahin bis zum letzten mächtig-prächtigen Aufschwung, der große Zeiger der inneren Uhr schnappt vernehmlich auf die »Zwölf«, ein tiefer Atemzug der Zufriedenheit – und just in diesem Augenblick setzt die Musik noch einmal mit der wirklichen »Schlußnummer« an …

Wegen solcher Strecken, in denen sich wohlgeratene Kreationen unnötig strecken, sollten wir Max Bruch womöglich nicht »Architekt« und seine Partituren nicht

cpo 777 833–2 Booklet.indd 5 12.05.2014 08:33:12

»Bauwerke« heißen. Seine Arbeitsweise erinnert vielmehr an einen Skulptor, der den noch formbaren Ton – hier im praktischen Doppelsinn gebraucht – mit breitem Daumen oder feinem Stift modelliert, bis das Imaginierte mit der Realität in eins fällt. Ähnlich wie Gustav Mahler nach ihm, mußte er seine Musik immer erst hören, bevor er sie im Bewußtsein der »richtigen« Instrumentierung dem Verleger über- und ihre drucktechnische »Aushärtung« zulassen konnte: »mit absoluter *Gewißheit* kann auch der Erfahrenste nicht vorher wissen, ob *alles* genau so klingen wird, wie es soll,« schreibt er noch 1892 an Fritz Simrock – immerhin dreißig Jahre nach der Mannheimer Zeit, in der ihm weiland Vincenz Lachner den orchestralen Feinschliff beibrachte. Als Joseph Joachim, der schon an der Redaktion des ersten Violinkonzerts und der nachfolgenden Geigensachen erheblichen Anteil gehabt hatte, im Sommer 1886 signalisiert, die dritte Symphonie des Kollegen mit der Berliner Philharmonischen Gesellschaft aufführen zu wollen, ist Bruch so erfreut und wie vorsichtig: »Haben Sie nochmals herzlichen Dank, daß Sie der Sinf. die Wege geebnet haben. Über alles Einzelne reden wir, wenn Sie kommen. Ich möchte Sie u. A. noch fragen, ob Ihnen nicht in der Mitte des Adagio eine Länge aufgefallen ist und ob man nicht wohlthun würde, im Finale hier und da Posaunen und Tuba wegzunehmen?« Unnötig zu sagen, daß dieses Opus 51 da »noch Manuscript und mein uneingeschränktes Eigenthum« ist.

Die Sorge vor der starren Kupferplatte und dem Papier, auf dem sich nichts mehr schneiden, falten oder kleben läßt – dieses bängliche Gefühl ist Max Bruchs ständiger Begleiter: eine Unsicherheit gegenüber dem eigenen Produkt, die sich als Kampfeslust gebärdet, in Wahrheit aber die Reizbarkeit und Aggressivität eines extrem verletzlichen Künstlers verrät, für den es immer »um Alles« geht. Hier strömen die Unvereinbarkeiten wie in einem Fluchtpunkt zusammen. Die brieflichen Detonationen (die für den leibhaftigen Umgangston das Schlimmste befürchten lassen), das »Fertigsein« selbst mit besten Freunden wie Rudolf von Beckerath, der sich's einmal einfallen läßt, ein Konzert zu besuchen, in dem die erste Symphonie von Johannes Brahms gegeben wird, und dafür eine andernorts stattfindende Bruch-Aufführung verabsäumt; die extremen seismischen Schwankungen im Verhältnis zu Kollegen, die ihn (scheinbar) ignorieren; die zunehmende Fixiertheit, mit der er beispielsweise bei den Niederrheinischen Musikfesten die Quoten der Konkurrenz beäugt: Der floskelhaft repetierte Satz, es sei der alternde Komponist fortschreitend den Zeitläuften der Welt abhanden gekommen, beschreibt ein Symptom, nicht aber den Auslöser der Bockbeinigkeit, mit der die alles andere als frohe Natur vom Rheine umherstieg. Sogar die Unlust, irgendwo im Saale zu sitzen und sich, wie er's ausdrückte, die eigenen Sachen »vordirigieren« zu lassen, fügt sich ins Portrait. So lange er *in personam* am Pulte steht, kann er bestimmen, was geschehen wird. Da kann er die »schönen Momente« zum Verweilen bringen, während er sich aktiv mit der Bändigung der instrumentalen und vokalen Massen beschäftigt. Im Zuhörerraum, und sei's die luxuriöseste Ehrenloge, wird jede echte oder eingebildete Unzulänglichkeit Ereignis, ob auch die versammelte Schar der Verehrer am Ende »Vivat« schreit und Lorbeerkränze wirft …

Dabei beschränkt sich das »ein- für allemalige Fertigsein mit …« nicht auf »die Andern«. Auch im Umgang mit seinen Geschöpfen ist unser Feuerkopf nicht der ideale Prometheus. Von der »dummen« Klaviermusik war bereits die Rede. Ein weiteres Exempel ist das Opus 16: «Könnte ich mit einem einzigen Federstrich *Die Loreley* aus der Welt schaffen, so würde ich's ohne Bedenken thun, das ist meine wirkliche und aufrichtige

cpo 777 833–2 Booklet.indd 6 12.05.2014 08:33:12

Ansicht. Sie glauben mir nicht, welche Qualen es mir macht, immer wieder für ein Werk einstehen, mich interessieren zu müssen, das so weit hinter mir liegt,« heißt es 1865, gerade einmal zwei Jahre nach der Mannheimer Uraufführung des Werkes, für das Bruch um jeden Preis das Libretto hatte haben müssen, das Emmanuel Geibel eigentlich zu jedem weiteren Gebrauche verboten hatte, seit die Dichtung bei Felix Mendelssohn, dem ursprünglichen Adressaten, durchgefallen war. Wen wollte es da noch überraschen, daß Max Bruch in den letzten Jahren gerade mit seinem Schlager, dem g-moll-Konzert, besonders rüde ins Gericht ging, weil es ihm neben einer längst aufgezehrten Einmalzahlung einen dubiosen, alles niederdrückenden Ruhm bescherte – selbst zur Floskel geworden, ein omnipräsenter Lindwurm vor einem Hort, in dem Wertvolles und minder Wertvolles einträchtig verstaubte, während der Schöpfer all dessen trotz vieler hoher Ehrungen seinen subterranen Groll pflegte.

***

In der Entstehungsgeschichte und dem nachmaligen Schicksal des Opus 44 werden sämtliche Stärken, Schwächen und Widersprüchlichkeiten des Tonkünstlers und Menschen Max Bruch wie durch ein Brennglas auf einen zentralen Punkt fallen – auf diese »Unsicherheit« eines Kreativen, der eben nicht weiß, ob alles gut war …

Am 6. März 1874 meldet sich der Komponist bei Joseph Joachim: »Sie erinnern sich vielleicht, daß ich mich im vorigen Jahre mit dem Gedanken trug, ein zweites Violinkonzert zu schreiben; dasselbe sollte mit einem breit angelegten Andante beginnen, welches schon zur Zeit Ihrer letzten Anwesenheit in Bonn skizzirt war. Nachdem ich nun kürzlich dies Andante erweitert, beendigt u. instrumentiert habe, will es mir (und Andern) scheinen, als wenn dasselbe ein abgeschlossenes Stück sei und die Ausdehnung zu einem Concert weder verlange noch zuließe. Ich habe es deßhalb vorläufig ›Romanze‹ genannt (vielleicht fällt Ihnen ein anderer, besserer Titel ein!) und wünschte sehr, daß Sie es bald kennen lernten, womöglich mit Orchester probirten und mir, wie früher beim Concert [op. 26], Ihre aufrichtige Ansicht sagten …«

Tatsächlich bleibt dieses Andante ein Einzelstück: Als *Romanze* wird es mit einer Widmung an den Geiger Robert Heckmann[1)] – auch er ein in violintechnischen Sachen gern um Rat gefragter Musiker – nach den üblichen Umarbeitungen unter der Opuszahl 42 ins Verzeichnis der gedruckten Werke eingehen[2)] und somit wie ein zauberhaftes Inselchen zwischen zwei abendfüllenden Vokalwerken zu stehen kommen: dem *Odysseus* op. 41 und dem *Arminius* op. 43, den Max Bruch selbst in (Wuppertal-)Barmen am 4. Dezember 1875 aus der Taufe hob und vierzehn Monate später, am 21. Januar 1877, auch in der Zürcher Tonhalle wieder »nach dem Manuscript« (!) dirigierte.

Auf der Rückreise aus der Schweiz machte er in Frankfurt am Main und in Wiesbaden Station. Er lernt Pablo de Sarasate kennen, mit dem er sich, wie kolportiert wird, auf Anhieb versteht und sein g-moll-Konzert aufführt: »Das Publikum war überall wie toll; so etwas habe ich nie erlebt. Wenn der Ausdruck ›schwärmen‹ erlaubt ist, so sage ich: ich schwärme für diesen Pablo. Ein außerordentlicher Geiger und ein reizender Mensch. Für ihn schreibe ich noch – das ist ganz sicher« (18. Februar 1877). Jetzt klappt's auch mit dem zweiten Violinkonzert, wie Fritz Simrock unter dem Datum des 8. März lesen darf: »Es steht jetzt fest, daß ich Sarasate für seine nächste Europäische Tournee ein neues zweites Violinkonzert schreibe; die Hauptgedanken sind schon da [...] Producte der

cpo 777 833–2 Booklet.indd 7 12.05.2014 08:33:12

Begeisterung, die seine unbeschreiblich vollkommene Wiedergabe des I. Concertes in mir erregt hat«. Anderthalb Monate später hat Sarasate »die Solo-Stimme in's Reine gebracht«. Man probt in Baden-Baden und in London, und am 4. November 1877 findet im Kristallpalast die Premiere statt – müßig zu sagen: »aus dem Manuscripte«, das vor seiner Publikation zunächst noch durch die Hände Robert Heckmanns geht (»weil er für mich das *deutsche* Urtheil repräsentiert«) und auch Joseph Joachim zur Begutachtung vorgelegt wird.

Kaum hatten sich Bruch und Sarasate mit dem gemeinsamen »Kind« in der Öffentlichkeit hören lassen, da waren auch schon die ersten fachlichen und weniger sachlichen Pöbeleien zu vernehmen: »Bruch aber hat mir gar nicht gefallen«, mault Johannes Brahms am 27. September 1877 in einem Brief an die Relaisstation Simrock, dem er vorwirft, er übertreibe es mit der »Fütterung« seiner Komponisten. «Bruch ist ja noch dicker als ich! Und er raucht, er trinkt – ob er nicht gar nach Mädchen schaut!«[3] Immerhin: »Der letzte Satz seines Konzerts hat uns allen recht wohl gefallen und hoffentlich ist kein Reichsgesetz nötig, um zu verhindern, daß öfter ein erster Satz *Adagio* geschrieben wird. Das ist für normale Menschen nicht auszuhalten und ich wette, daß die Geiger mit Nr. 2 anfangen werden«. Daß das zumindest ein musikalischer Irrtum war, mußte die notorische Spottdrossel ein paar Wochen darauf zugeben: »Mit dem Effekt des Bruchschen Konzerts habe ich mich wohl geirrt? Ich hielt den ersten Satz nicht für sehr praktisch – etwas langweilig!?« Wie so oft, wenn ihn etwas im Innersten zu rühren und zu bewegen droht, fegt der hamburgische Wiener vorsorglich jede tiefere Einflußnahme durch seine gefürchteten Sottisen weg. Daß er sein »Urteil« im gegenwärtigen Falle alsbald revidiert, ist daher fürwahr bemerkenswert, auch wenn er die drei oder vier Zeilen zwischen einer humorigen Beschreibung der eigenen D-dur-Symphonie (»mit dem Trauerrand«) und praktischen Fragen unterbringt.

Bis Max Bruch sich endlich traut, das *imprimatur* zu erteilen, vergehen qualvolle Wochen und Monate. Er sträubt sich, das Werk in der Heimatstadt Köln und der Metropole Berlin spielen zu lassen, ehe es andernorts nicht wirklich angekommen ist. Praktisch jeder Aufführung folgen neue Änderungen. Joachim »schien Freude daran zu haben. Er sagt: Das Konzert ist viel leichter wie [sic!] das erste«. Sarasate hingegen erscheint es »beaucoup plus difficile« als das vorige. Joachim »meinte die Prinzipalstimme sei teilweise etwas zu genau, zu detailliert bezeichnet. Indessen das ist Sarasates Sache …» Und: »Mir ist es eigentlich gräulich, daß ich das Konzert muß drucken lassen, ohne es selbst in der neuen Form gehört zu haben. Ich weiß ja noch nicht einmal, ob alles im Orchester so klingt, wie es soll. Was den orchestralen Teil betrifft, so muß ich Köln als letzte Probe für mich betrachten« (Brief an Simrock vom 8. Februar 1878).

So kommt schließlich ein Werk heraus, das sich – leider ! – nie in der verdienten Weise hat durchsetzen können, obwohl sich durch die richtigen Temporelationen ein einleuchtendes, tiefenwirksames Ganzes ergibt. Gewiß, der Kopfsatz (der in unserer Aufnahme dieselbe Länge erreicht wie der zweite Teil des Konzertes zusammen) dürfte immer den unmittelbarsten Eindruck hinterlassen, da sich in ihm die große erzählerische Stärke Bruchs von ihrer schönsten Seite offenbart. Zwar ist der programmatische Inhalt dieser Szene – denn um eine solche handelt es sich ohne Frage – bis heute nicht vollends nachgewiesen, doch seit jeher hält sich die begründete These, daß der Komponist eine Erzählung Sarasates von den kastilischen »Karlistenkriegen« aufgegriffen und ein Schlachtfeld gezeichnet habe, auf dem die Toten unter düsteren Trauerklängen ihre

cpo 777 833–2 Booklet.indd 8 12.05.2014 08:33:12

letzte Ruhe finden, derweil das zweite Thema (in der Exposition ein vorschriftsmäßiges F-dur und in der Reprise das ebenfalls regelrechte D-dur) eine Frau darstellen soll, die unter denen, die im Kampf für den »besseren Thronfolger« ihr Leben ließen, einsam nach dem Leichnam ihres Geliebten sucht.

Die Brücke zum Finale schlägt ein kaum weniger zwingendes Rezitativ, das auf die vorigen Ereignisse zurück- und auf das sicherlich nicht unproblematische *Allegro molto* vorausschaut. Dem Solisten, der in der Druckfassung weniger opulent bedacht wird als in Sarasates ursprünglicher Prinzipalstimme, sind auffallende Fanfarenrufe und weit ausschwingende Reflexionen vorbehalten, die das Orchester, als wär's ein Melodram, mit harten Einwürfen unterbricht: In seiner Kölner Dissertation über *Max Bruchs Instrumentalmusik* hat der Grevenbroicher Gymnasiallehrer Wilhelm Lauth 1967 nachgewiesen, daß der scharfkantige, auf Streicher, Hörner und Fagotte aufgeteilte Rhythmus »erst langsam aus einer Vorform herausgemeißelt« wurde, und es könnte einem schon der Gedanke kommen, daß die endgültige, deutlich gestraffte Figur sich bei dieser Arbeit des »Skulptors« bewußt oder unbewußt dem nämlich Motiv aus Ludwig van Beethovens Egmont-Ouvertüre angenähert hat.

Die letzte Fanfare des Rezitativs geht *attacca* in den Schlußsatz über, um erst einmal mit dem Kopf des kommenden Hauptthemas zu den leise brodelnden Streichern und raumgreifenden, orgelpunktartigen Bläserakkorden eine weitere Szene einzuleiten: Ausführlicher noch als die entsprechende Stelle des g-moll-Konzertes, ist diese Introduktion, wenn wir's recht besehen, von der Gesamtdauer des Finales abzuziehen, das demnach erst bei 1'15, nach dem hinaufschwirrenden Sechzehntellauf der Solovioline, begönne und wirklich auch erst jetzt sein »molto allegro« anschlägt, um nach einer neuerlichen Kadenz bei 1'38 erstmals mit dem kapriziös ausformulierten Hauptthema aufzuwarten. Daß es im weiteren Verlauf erneut zu einigen dezenten Begegnungen mit »alten Bekannten« kommt, gibt der Sache einen zusätzlichen Reiz: Ob die an den ersten Satz der *Eroica* erinnernden, krachenden Orchestersynkopen bei 2'40 und das bei etwa 3'00 einsetzende Nebenthema mit seinen doppelgriffigen Anklängen an Hector Berlioz (*mutatis mutandis* auch in der Reprise vorhanden) nun von signifikantem Stellenwert sind oder nicht, sollte uns dabei weniger interessieren als die Tatsache, daß dieser wahrhaft stürmische, virtuose und dankbare Kehraus keineswegs so verfehlt ist, wie man gemeinhin nachbetet, seit der Verfasser sich – anderthalb Jahrzehnte nach der Veröffentlichung – gegenüber Simrock folgendermaßen zu dem Opus äußerte: »Während des Schreibens am II. Concert erkannte ich mit voller Bestimmtheit, daß das Anfangs-Adagio ein sehr guter und eindrucksvoller Satz wurde, daß aber hiernach Recit. und Finale *keine* Steigerung machten; ich wollte also das Adagio (welches neuerdings manchmal einzeln gespielt wird, mit bester Wirkung *allein* lassen; Sarasate protestirte aber, – das Concert blieb, wie es war, – und die Totalwirkung ist *nicht* die des I. Concertes. Das Adagio *allein* aber ist besser, wie irgendetwas im I. Concert« (21. März 1893).

Briefstellen dieser Art zeigen, daß der Notendruck für jemanden wie Max Bruch nicht hätte erfunden werden müssen. Das Festgefügte, Unverrückbare ist ihm ein Greuel. Er muß umgestalten, verschieben, neu und anders ausleuchten können – weshalb dann die Sturheit, mit der er seine Position gegen alle Anwürfe und Herabsetzungen verteidigt, bisweilen so kurios ist wie die Wahl seiner Sujets: Dem zweiten Violinkonzert folgt auf dem Fuße *Das Lied von der Glocke* op. 45, dessen

cpo 777 833–2 Booklet.indd 9 12.05.2014 08:33:12

Worte von der festgemauerten Form in eigentümlichem Widerspruch zu Bruchs beinahe »improvisatorischem« Gestus stehen. Vollends unfaßbar nimmt sich das zyklopische Gebrüll aus, das er am 27. November 1887 in einem seiner unzähligen Simrock-Briefe anstimmt, nachdem er erfahren hat, daß sein Breslauer Amtsvorgänger Bernhard Scholz (1835–1916) neuerdings an einer Vertonung der symbolträchtigen Ballade arbeite: »Das Schillersche Gedicht ist zwar frei (den Musikern gegenüber vogelfrei) und jeder kann es komponieren, da es sich nicht wehrt. Vor mir waren nur kleine Leute wie Romberg, Nicolai etc. da – jetzt aber ist seit Jahren meine Musik zur Glocke da … Ich darf sagen, daß ich dem Schillerschen Gedicht auf manche Jahre hinaus die bestimmte musikalische Form gegeben habe. Es gehört deshalb ein ungewöhnlich hoher Grad von Selbstüberschätzung und Unverschämtheit und Verblendung dazu, mich, wie es Herr Scholz tut, auf meinem eigensten Gebiet direkt anzugreifen,« tobt der Mann, der noch jahrelang die »bestimmte musikalische Form« seines Opus 45 nach dem »Manuscripte« zu dirigieren pflegte …

Da soll sich einen Reim drauf machen, wer mag. So sei mir als originaler Irrtum gestattet: daß Max Bruch am Ende im tiefsten Herzen gar kein Komponist, sondern ein Barde war, der durch irgendein »Zeitloch« (ich verweise auf die »Time Bandits«) ins 19. Jahrhundert geriet, während er eben noch in den schottischen Highlands zu seiner Harfe gälische Märchen und Legenden sang. Der hohe Respekt vor der Volksmusik im allgemeinen und die Liebe zu den keltischen Weisen, die er durch die 1788 herausgekommene Sammlung von James Johnson kennengelernt und schon in den sechziger Jahren für seine *Zwölf schottischen Volkslieder* (WoO) benutzt hatte; die eingangs angedeutete und gerade bei den Vokalwerken sichtbare Tendenz, sich zu lange bei der Vor- oder Zwischenrede aufzuhalten, bevor die nächste »schöne Stelle« kommt; insbesondere aber die unstrittige Begabung für herrlichste Adagio-Kreationen könnten einen metaphysisch veranlagten Beobachter auf komische Gedanken bringen, die sowohl das völlig andere Zeitempfinden des Musikers erklärten als auch seinen verwegenen Absolutheitsanspruch: »Es kann nur einen geben«.

Zwei Jahre nach dem glücklich zustandegekommenen zweiten Violinkonzert und nach der *Glocke* schreibt Max Bruch jedenfalls ein neues Konzertstück für Pablo de Sarasate. Das exzellente Verhältnis zu dem Spanier ist – welche Überraschung ! – derzeit freilich getrübt: »Er ignoriert mich ja complett«, beschwert er sich am 30. September 1880 bei Simrock. Die Irritation ist zwar nicht von Dauer, hält aber doch so lange vor, daß sich Joseph Joachim um die Solostimme des Werkes kümmern darf, das unter dem Titel einer *Fantasie für die Violine mit Orchester und Harfe unter freier Benutzung schottischer Volksmelodien* das Licht der Welt erblickt. Die Uraufführung findet am 22. Februar 1881 in Liverpool statt, wo Bruch gerade die Leitung der *Philharmonic Society* obliegt. Solist ist derselbe Joseph Joachim, der sich der geigerischen Aspekte »wirklich sehr nett und collegialisch« angenommen hatte, der aber die »Schottische Fantasie«, wie es am 11. März an Simrock heißt, »sorglos, ohne Pietät, sehr nervös und mit ganz ungenügender Technik gespielt – und sie sozusagen vernichtet [habe]. Dabei lobt er sie aber überall und erweist sich so auch bei dieser Gelegenheit als der alte Feigling und der alte Heuchler. Also er nennt Sarasate einen Hanswurst und moquirt sich über mein Verhältnis zu ihm. Als wenn nicht gerade Joachim's Unzulänglichkeit und Parteilichkeit mich Sarasate direkt in die Arme getrieben hätten! Sarasate gibt sich Mühe mit modernen Sachen, weil er Respekt davor hat und sie

cpo 777 833–2 Booklet.indd 10 12.05.2014 08:33:12

mehr liebt als vergilbten Spohr etc.«

Die Verstimmung über Sarasate ist bald wieder vergessen, und es beginnt eine weitere Schleifarbeit, an deren Ende das Opus 46 nach vielem Hin und Her als Fantasie und nicht, wie man vorübergehend sagte, als Konzert gedruckt wird. Nach einer Aufführung in Breslau – Bruch hat die Insel inzwischen verlassen und in der schlesischen Stadt den Posten des »Kannengießers«[4] Bernhard Scholz übernommen – läßt sich gegen das Stück »nur ein begründeter Einwand erheben, nämlich, daß das 2. Andante etwas zu lang sei. Diesem Übelstand ist aber sehr leicht abzuhelfen durch einen Strich, der sich fast von selbst ergibt. Es fallen dann in der 2. Hälfte des 2. Andante 30–40 Takte fort, was sehr wohltätig sein würde. Sarasate ist selbst daran schuld, daß ich mir vor dem Erscheinen des Stücks über diesen Punkt nicht ganz klar geworden bin«, steht in dem Simrock-Brief vom 12. Februar 1885.

Ungeachtet der äußeren Reibereien und begrifflichen Überlegungen ist die *Schottische Fantasie* ein eingängiges, mitteilsames Musikstück. Walter Scott soll Pate gestanden haben bei der nicht näher erläuterten Erzählung, deren düstere Einleitung angeblich einen alten Barden vorstellt, »der im Anblick eines verfallenen Schlosses der alten, herrlichen Zeiten klagend gedenkt«. Vier Volkslieder wurden nachgewiesen: im Adagio [2] *Auld Rob Morris,* im ersten Allegro [3] *The Dusty Miller,* im Andante sostenuto [4] die Weise *I'm a-doun for Lack of Johnnie* und im Allegro guerriero [5] das kampfeslustige *Scots wha hae*.

Daß sich Max Bruch in den eloquenten Adagio-Sätzen zu außerordentlichen Höhen aufschwingt, liegt in seiner Natur begründet; daß er den versonnenen, melancholischen Ausklang des vierten Teils mit einem kriegerischen Tribut an den überragenden Geiger Pablo de Sarasate glaubte ins Diesseits zurückführen zu müssen, spricht für die Anpassung an formale Konventionen, gegen die er zu gern verstoßen hätte. Als er 1888 andeutet, er sei »nicht abgeneigt Sarasates Drängen nachzugeben und für ihn ein neues 4. Violinkonzert oder ein größeres Konzertstück zu schreiben«, beginnt er wieder mit einem *Adagio*, dem er das Attribut *appassionato* hinzufügt: Es ist ein glühendes Bekenntnis zur Melodie – für ihn das A und O jeglicher Musik – und eine jener unwiderstehlichen Szenen, deren leuchtende Wärme und dramatische Innenspannung so gar nicht mit dem rüpelhaften Betragen in eins gehen, das uns den Umgang mit Max Bruch nicht leicht macht.

Eckhardt van den Hoogen

[1] Der Geiger Robert Heckmann (1848–1891) spielte bereits als Vierzehnjähriger im Mannheimer Orchester und war später Konzertmeister in seiner Heimatstadt Köln, wo er ein eigenes Quartett ins Leben rief. Mit seiner Gemahlin Marie Hertwig (1843–1890) verhalf er unter anderem der ersten Violinsonate von Johannes Brahms und mit Julius Buths der Sonate von Richard Strauss zur Uraufführung.

[2] Die Romanze op. 42 wird auf der dritten CD unserer Gesamtaufnahme veröffentlicht und dort näher behandelt.

[3] Brahms hatte Sarasate und Bruch in Baden-Baden bei einer Probe des neuen Konzertes gehört und seinerseits keinen erstklassigen Eindruck hinterlassen: »Il se moque de tout«, zitiert ihn Bruch in einem Brief an Simrock.

[4] Originalton Max Bruch.

cpo 777 833–2 Booklet.indd 11 12.05.2014 08:33:12

Antje Weithaas (© Giorgia Bertazzi)

cpo 777 833–2 Booklet.indd 12 12.05.2014 08:33:13

Antje Weithaas

„Antje Weithaas gehört zu den großen Geigerinnen unserer Zeit." (FonoForum)

Eine bessere Botschafterin der Musik als Antje Weithaas kann man sich kaum denken. Immer stehen bei ihr die Musik und deren Vermittlung im Vordergrund. Und so gehört sie heute zu den gefragtesten Solistinnen und Kammermusikerinnen ihrer Generation. Ihr weitgefächertes Konzertrepertoire beinhaltet neben den großen Konzerten Mozarts, Beethovens und Schumanns und neuen Werken wie Jörg Widmanns Violinkonzert auch Klassiker der Moderne wie Schostakowitsch, Prokofjew, Ligeti und Gubaidulina sowie selten gespielte Violinkonzerte wie die von Korngold, Hartmann und Schoeck.

Engagements führten sie zu renommierten Klangkörpern wie dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Bamberger Symphonikern, den großen deutschen Radio-Orchestern sowie zu zahlreichen internationalen Spitzenorchestern wie Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony und zu den führenden Orchestern der Niederlande, Skandinaviens und Asiens. Zu ihren Partnern am Dirigentenpult zählten dabei Künstler wie Vladimir Ashkenazy, Sir Neville Marriner, Marc Albrecht, Yakov Kreizberg, Sakari Oramo und Carlos Kalmar.

In der Saison 2013/14 präsentierte sich Antje Weithaas im Rahmen einer Residency in ihrer ganzen musikalischen Vielseitigkeit am De Singel Antwerpen, darunter auch in Konzerten mit der Camerata Bern und im Duo mit Christian Tetzlaff. Mit der Camerata Bern, deren künstlerische Leitung sie seit der Saison 2009/10 innehat, stehen Aufführungen von Beethovens Violinkonzert und gemeinsame Projekte mit Angelika Kirchschlager, Jörg Widmann und Alexander Lonquich u. a. an. Zwei besondere Höhepunkte der Saison werden ihre Auftritte als Solistin mit dem BBC Philharmonic Orchestra unter Antonello Manacorda (Sibelius) und mit dem Netherlands Philharmonic Orchestra und Julian Steckel unter Marc Albrecht (Brahms Doppelkonzert) sein.

Einen Schwerpunkt ihrer kammermusikalischen Arbeit bildet für Antje Weithaas weiterhin das Arcanto Quartett mit Daniel Sepec, Tabea Zimmermann und Jean-Guihen Queyras. Die Musiker waren unter anderem in der Carnegie Hall New York, der Gulbenkian Foundation Lissabon, im Palau de la Música Barcelona, im Théâtre du Châtelet und der Cité de la musique Paris, in der Philharmonie Berlin sowie im Konzerthaus Wien zu hören und in Israel, Japan und Nordamerika auf Tournee. Beim Label Harmonia Mundi erschienen CDs mit Werken von Bartók, Brahms, Ravel, Dutilleux, Debussy und Schubert. In der Saison 2013/14 gingen die vier Streicher gemeinsam mit dem Tetzlaff Quartett auf Oktett-Tournee und waren in der Philharmonie Berlin, am Bozar Brüssel, der Fundación Caja Madrid, am de Singel Antwerpen und in der Wigmore Hall London zu erleben.

Mit Silke Avenhaus hat Antje Weithaas bei CAvi-music mehrere hochgelobte Aufnahmen mit Violinsonaten von Brahms und Mendelssohn sowie Werken von Dvorák, Suk, Schubert, Saint-Saëns, Ravel und Fauré veröffentlicht. Kürzlich erschien die begeistert aufgenommene Einspielung der Berg und Beethoven Violinkonzerte bei CAvi, die Antje Weithaas mit dem Stavanger Symphony Orchestra unter der Leitung von Steven Sloane aufgenommen hat. Ihrer ersten gemeinsamen CD mit der Camerata Bern, einer Einspielung von Mendelssohns Konzert für Violine, Klavier und Orchester (mit Alexander Lonquich) sowie seines Streichquintetts Nr. 2 B-Dur op. 87 (für Streichorchester), folgte im Herbst 2012 eine CD mit Werken Beethovens (Streichquartett

cpo 777 833–2 Booklet.indd 13 12.05.2014 08:33:13

Nr. 11, Kreutzer-Sonate).

Mit viereinhalb Jahren begann Antje Weithaas mit dem Geigenspiel. Sie studierte später an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Professor Werner Scholz. 1987 gewann sie den Kreisler-Wettbewerb in Graz, 1988 den Bach-Wettbewerb in Leipzig und 1991 den Internationalen Joseph-Joachim-Violin-Wettbewerb in Hannover. Einige Jahre war Antje Weithaas Professorin an der Berliner Universität der Künste; 2004 wechselte sie an die Hochschule für Musik Hanns Eisler. Antje Weithaas spielt ein Instrument von Peter Greiner aus dem Jahr 2001.

NDR RADIOPHILHARMONIE

Vielfalt, Qualität und Tradition – das sind die Markenzeichen der NDR Radiophilharmonie aus Hannover. Mit 86 hochqualifizierten Musikern erreicht das Rundfunksinfonieorchester Niedersachsens eine beeindruckende programmatische Vielfalt: so stehen neben dem großen klassisch-romantischen Repertoire auch die Alte Musik, Crossover-Projekte, Filmmusik und ein weitgefächertes Konzertangebot für Kinder und Jugendliche im Zentrum der musikalischen Arbeit des Orchesters.

Entsprechend groß ist das Spektrum der internationalen Spitzenkünstler, mit denen die NDR Radiophilharmonie zusammenarbeitet. Zu ihnen zählen neben führenden Musikerpersönlichkeiten der Klassikszene wie Anne-Sophie Mutter, Hilary Hahn, Rudolf Buchbinder, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel, Kristjan Järvi oder Cornelius Meister auch Spezialisten für Alte Musik wie Reinhard Goebel, Giuliano Carmignola und Philippe Jaroussky. Und auch große Namen aus der Welt des Pop, Rock und Jazz waren und sind immer wieder zu Gast des Orchesters, namentlich Al Jarreau, Dominique Horwitz, Chet Baker, Herbert Grönemeyer, Rajaton, Ute Lemper oder die »Prinzen«. Diese Vielfältigkeit hat bei der NDR Radiophilharmonie Tradition: 1950 als Orchester des Senders Hannover im damaligen NWDR gegründet, reichen die Wurzeln des Ensembles bis in die 1920er-Jahre zurück, als Hannovers erster Radiosender in Betrieb ging. Aus den besonderen Anforderungen des Rundfunks heraus war die künstlerische Exzellenz in einer Vielzahl von musikalischen Stilen von Beginn an wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Arbeit.

Als ein musikalischer Botschafter Hannovers und Niedersachsens steht die NDR Radiophilharmonie auch international in hohem Ansehen. In der jüngeren Vergangenheit präsentierte sich das Rundfunkorchester bei Konzertreisen u.a. in Japan und Südamerika, zur Jahreswende 2013/2014 gastierte die NDR Radiophilharmonie zu einer ausgedehnten Tournee in China. Besonders hervorzuheben sind zudem wiederholte Gastspiele beim Pisa Festival, den Clubhaus-Konzerten in der Schweiz oder dem norwegischen Bergen International Festival. Im Oktober 2011 gab das Orchester sein umjubeltes Debüt in der ausverkauften Royal Albert Hall in London, im März 2012 gastierte die NDR Radiophilharmonie erstmalig beim Abu Dhabi Festival.

Aktueller Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie ist seit 2009 Eivind Gullberg Jensen, einer der gefragtesten Vertreter der jungen Dirigentengeneration und gern gesehener Gast auf den Podien der großen europäischen Sinfonieorchester. Er übernahm die Chefposition in der Nachfolge Eiji Oues, der die NDR Radiophilharmonie in dem Jahrzehnt seines Wirkens entscheidend geformt hat und dem Orchester als Ehrendirigent auch in Zukunft verbunden bleibt. Mit Beginn der Saison 2014/2015 wird der Brite Andrew Manze neuer Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie.

cpo 777 833–2 Booklet.indd 14 12.05.2014 08:33:13

Hermann Bäumer

Seit 2011 ist Hermann Bäumer Chefdirigent des Philharmonischen Staatsorchesters Mainz und Generalmusikdirektor des dortigen Staatstheaters. Zuvor bekleidete er mit enormem Erfolg sieben Jahre die Position des Generalmusikdirektors der Stadt Osnabrück. Der hervorragende Ruf, den Hermann Bäumer seine nicht nur solide, sondern immer äußerst kreative Arbeit eingebracht hat, spiegelt sich nicht nur im großen Publikumszuspruch und im Lob der Fachpresse, sondern auch in einer Vielzahl von Gastdirigaten im In- und Ausland. Zusammen mit dem Symphonieorchester Osnabrück erhielt Hermann Bäumer 2009 einen ECHO Klassik in der Sparte symphonische Einspielung des 20. Jahrhunderts für den ersten Teil der Kompletteinspielung der Symphonien von Josef Bohuslav Foerster. Im August 2007 führte Hermann Bäumer dasselbe Orchester zu Konzerten nach Teheran – damit trat zum ersten Mal seit 1979 wieder ein westliches Orchester im Iran auf.

In der vergangenen Saison gab Hermann Bäumer u. a. sein Debüt beim Bayerischen Staatsorchester mit einer viel beachteten Interpretation der 2. Sinfonie Bruckners. Darüber hinaus war er zum wiederholten Male zum Iceland Symphony Orchestra, diesmal in Reykjavíks neuen Konzertsaal „Harpa", eingeladen. Ebenfalls das erste Mal war er beim Rundfunk-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR zu Gast, zum wiederholten Male bei der NDR Radiophilharmonie in Hannover, beim Sinfonieorchester St. Gallen, und – als regelmäßiger Gast – bei den Hofer Symphonikern. Neben weiteren Gastdirigaten hat Hermann Bäumer sein Debüt in der Saison 2013/14 bei den Würzburger Philharmonikern. Am eigenen Hause stehen u. a. die Premieren von Händels *Rinaldo*, Mozarts *Don Giovanni* und Boitos *Mefistofele* an.

Der in Bielefeld geborene Hermann Bäumer begann mit sechs Jahren, Klavier zu spielen. Später erhielt er auch Violoncello- und Posaunenunterricht und studierte dann in Detmold und Leipzig Dirigieren. Von 1992 bis 2003 war er Posaunist bei den Berliner Philharmonikern, mit dessen Blechbläserensemble ihn eine langjährige Zusammenarbeit verband. Weiterhin stand Hermann Bäumer u. a. bei der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, beim Radiosinfonieorchester Oslo oder den Bamberger Symphonikern am Pult und war bei Festivals wie dem Rheingau Musik Festival und dem Heidelberger Frühling zu Gast. Besonderer Höhepunkt war eine Berliner Aufführung von Schönbergs *Pierrot Lunaire* mit Christine Schäfer.

Darüber hinaus ist Hermann Bäumer landesweit besonders geschätzt für seine Jugendarbeit, die sich in der Zusammenarbeit mit zahlreichen Jugendorchestern äußert wie beispielsweise dem Bundesjugendorchester, der Jungen Deutschen Philharmonie und den Landesjugendorchestern. Mit dem Bundesjugendorchester war Hermann Bäumer 2011 auch auf einer ausgedehnten Deutschland-Tournee zu erleben.

Ein ganz besonderes und dabei erfolgreiches Gespür hat Hermann Bäumer für außergewöhnliches musikdramatisches Repertoire. So hatte in Osnabrück in der Saison 2005/06 Alex Nowitz' *Bestmannoper* unter großer Beachtung von Presse und Publikum ihre Uraufführung; und bei nicht minder großer Aufmerksamkeit stand in der Saison 2004/05 Hans-Werner Henzes *Wundertheater* und 2007/08 Gounods *La Nonne Sanglante* auf dem Spielplan. Großes Lob erhielt 2013 in Mainz auch Hans Werner Henzes *Prinz von Homburg*.

Mit der NDR Radiophilharmonie nahm Hermann Bäumer 2006 August Ennas *Heiße Liebe* für **cpo**, und mit dem Iceland Symphony Orchestra Jón Leifs *Edda I* für das Label BIS auf. Zu weiteren Plattenaufnahmen

cpo 777 833–2 Booklet.indd 15 12.05.2014 08:33:13

gehört die Ersteinspielung des besagten *Wundertheater* von Henze mit den Osnabrücker Symphonikern sowie der Sinfonien Nr. 1 und 2 von Karl Höller mit den Bamberger Symphonikern. Ein weiteres Projekt war die Kompletteinspielung der Symphonien von Josef Bohuslav Foerster mit den Osnabrücker Symphonikern (ECHO Klassik 2009 für den ersten Teil). Im Dezember 2009 erschien d'Alberts *Seejungfräulein* und Sinfonie op. 4 und im Sommer 2010 Gounods *La Nonne Sanglante*, die mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik 3/2010 ausgezeichnet wurde (***cpo***). Die aktuellen CDs beinhalten Werke von Christian Wilhelm Westerhoff (Symphonieorchester Osnabrück, ***cpo***) und von Friedrich Gernsheim (Staatsorchester Mainz, ***cpo***).

Max Bruch, 1883

cpo 777 833–2 Booklet.indd 16 12.05.2014 08:33:13

Max the Bard - or Bruch the Magic Dragon? The Long Path to the Concertante Form

The original error is pardonable; when it is repeated, it becomes a crime against one's own spirit and those of others. (Otto Ernst, *Offenes Visier!*)

Max Bruch does not make things easy for us. As the author of *the* Violin Concerto – his first such work, the one in G minor, self-evidently is meant – he enjoys worldwide renown. His *Scottish Fantasy* holds its own quite well in the international music world. His Adagio on the Hebrew *Kol Nidrei* has secured a perennial honorable mention in the repertoire as a favorite of cellists. Dyed-in-the-wool chamber musicians sometimes turn to the early Piano Trios op. 5 or to a selection from the late *Eight Pieces* op. 83 for clarinet, viola, and piano. However, most of Bruch's concertante works hardly ever gain admission to the concert halls. The two String Quartets opp. 9 and 10 from the maturer years of his youth are distinguished by their complete absence. And pianists know that what Max Bruch committed to paper for them is strictly *noli me tangere*, for »my piano music is stupid and insignificant. I have no real interest in this instrument. My domains seem to be the orchestra and vocal music of large scope. I believe that here the intrinsic opposition in which I stand to the Schumannian trend articulates itself quite sharply. With Schumann and his disciples everything proceeded from the piano.«

The orchestra: here we would have above all the three symphonies in E flat major, F minor, and E major from 1868, 1870, and 1882–86, works that have never yet been known to provoke fist fights for the last tickets at evening box offices. And vocal music of large scope? This field so very important to Max Bruch's self-understanding – as we confirm with a regretful shrug of the shoulders – is completely unattractive to concert organizers (mainly because of the expenditures involved). And if we did not have one or the other courageous production company, in cooperation with similarly courageous institutions from the public broadcast sphere, to inveigh against the total oblivion of such works, we would not have the slightest idea of the capital tidbits, lyrical beauties, atmospheric marvels, and overwhelming masses lying hidden in the oeuvre of our independent-minded Rhinelander. Then we would have to make do with nothing but phrases that are a hundred years old or more and would have to fight our way through an authoritative and steady downpour of findings and formulas about the most evident contradictions.

How can it be, I ask, that Max Bruch, on the one hand, as schematic repetitions in countless popular biographies would have it, was forced into permanent social and artistic isolation and loneliness owing to his obstinate allegiance to the tradition, while, on the other hand, a year after his seventieth birthday Theodor Müller-Reuter's *Lexikon der deutschen Konzertliteratur* discussed over a good thirty pages all three symphonies, the overture to the opera *Loreley* op. 16, five concertante creations for violin and orchestra, three chamber works opp. 5, 9, and 10 from his youth, and eighteen (yes, that's 18!) of his choral works accompanied by orchestra, providing detailed information about their composition, performance, and instrumentation – from the *Jubilate, Amen* op. 3, which had once brought the aspiring youth a fine musical success in his native Cologne more than fifty years before and had earned a flattering »Jubilate« (to be more precise, an exaggeratedly flattering one) from the influential conservative Ludwig Bischoff, to the freshly printed exoticum *Damajanti* op. 78, from the celebrated *Frithjof* op. 23 to the gigantic format of the »national Protestant« *Gustav Adolf* op. 73, which was

cpo 777 833–2 Booklet.indd 17 12.05.2014 08:33:13

hardly more than a decade old when the informative reference work was published?

How can we possibly make sense of Bruch's complete isolation, most ready-and-willing oblivion, and performance figures that even around the turn of the century registered three-figure sums *pro anno*? And how could the great Sir Donald Tovey himself, some fifteen years after the death of the unrecognized and lonesome man, venture to declare in the best chest tone of British marvelment that »I have not the slightest doubt that a revival of Bruch's *Odysseus* (which the writer regards as his most successful work), and perhaps still more of his last choral work, a Kyrie and Sanctus which I heard in Berlin in 1907, would make a fresh and stirring impression on any audience that will listen naively to beautiful music for music's sake«?

Although Sir Donald was wrong about Bruch's »last choral work« (the *Kyrie, Sanctus, and Agnus Dei* op. 35 was composed over the years from 1859 to 1869), as far as *Odysseus* op. 41 of 1871–72 is concerned, we absolutely have to agree with him: in these »Scenes from the Odyssey« there are wide stretches that even today make us feel the spine-tingling suspense of this great drama and in their most yearning moments have the power to move the subtle bodily regions. And when in 1894 Bruch opened his *Moses* op. 67 with the neobaroque force of a Handel overture and went on to depict in some four half hours the stations »At Sinai,« »The Golden Calf,« »The Return of the Scouts from Canaan,« and »The Promised Land« through to the death of the inspired lawgiver, not the slightest trace of the paralysis of creative powers so comfortably and gladly diagnosed in him is in evidence. In *Arminius* op. 43, composed twenty years before, a breathtaking mystical picture (»in the sacred grove«) is lost between a lot of clanging weapons and shouts of hurrah, and *Das Lied von der Glocke* op. 45 in various strophes operates with such heavy equipment that we curse the length of the original poem and – what a strange impulse! – absolutely thirst for Andreas Romberg's nice alternative setting. When in Bruch the ladies end up becoming hyenas, then it continues to be of interest only *con sordino* what he will do right at the end of his gigantic ballad with vocal resources of Mahlerian dimensions – whether or nor he will unleash an outwardly overpowering stage thunder that pushes itself like a magnificent façade from the *Gründerzeit* over the existing architectural substance and with the complete consent of its architect so intent on hundredfold tutti effects immeasurably facilitates or lightens the jubilation at long last coming at it or to it from the public.

It is precisely in the fields of the cantata, oratorio, and opera, which Max Bruch believed to be his home territory, that he not infrequently runs the risk of lapsing into compositional rambling. Each poetic text evidently had to be elaborated as a sacrosanct unity, which means that we again and again find ourselves experiencing half-amusing, half-disturbing listening events. Naive enough, in Tovey's understanding of the term, not to have our delight in beautiful music spoiled by philosophical verdicts, we drift over the billowy seas of arias, recitatives, and choruses to the last magnificent and mighty upswing – while the minute hand of our biological musical clock audibly and eagerly ticks toward twelve, followed by a deep sigh of relief – but then at precisely this moment the music once again gears up for what is actually the »concluding number.«

Given the existence of stretches in which well-intentioned creations unnecessarily stretch out, we should perhaps not term Max Bruch an »architect« or his scores »constructions.« His work method is instead reminiscent of a sculptor who forms the clay, as it waits

cpo 777 833–2 Booklet.indd 18 12.05.2014 08:33:14

to be shaped, with his broad thumbs or with a precision tool until what he has imagined becomes one with reality. Like Gustav Mahler after him, Bruch first had to hear his music before he was ready, conscious of the »correct« instrumentation, to surrender it to the publisher and to authorize its hard copy in printed form. »Even the most experienced man cannot know beforehand with absolute certainty whether everything will sound exactly as it is supposed to.« Bruch wrote these words to Fritz Simrock in 1892, even thirty years after his Mannheim years, when Vincenz Lachner had imparted the fine points of orchestration to him. When Joseph Joachim, who had played a considerable role in the editing of Bruch's first violin concerto and his subsequent violin works, indicated in the summer of 1886 that he wanted to perform his fellow musician's third symphony with the Berlin Philharmonic Society, Bruch was just as delighted as he was wary: »Again I thank you most sincerely that you have paved the ways for the symphony. We will discuss all the details when you come. I would like to ask you, among other things, whether a longueur has caught your attention in the middle of the adagio and whether one would do well to eliminate the trombones and tuba here and there in the finale.« It goes without saying that this Opus 51 was »still a manuscript and my unlimited personal property.«

Bruch's anxiety about the rigid copperplate and the paper form no longer offering opportunities for cutting, folding, and pasting – this unsettling feeling was his constant companion: a lack of complete self-assurance about his own product, leading him to maintain a pugnacious stance on the outside but in truth revealing the excitability and aggressivity of an extremely vulnerable artist for whom »everything« was always at stake. Here irreconcilable opposites come rushing together as if to a vanishing point. The detonations in his letters (that make us run for cover at the mere thought of his personal physical tone), his manner of declaring that he was »finished with« even his best friends, like Rudolf von Beckerath, who once got the idea to attend a concert in which the first symphony of Johannes Brahms was performed and thus neglected a Bruch performance being held elsewhere, the extreme seismic vacillations in his relations with his fellow musicians, who (seemingly) ignored him, the increasing obstinacy with which, for instance, he eyed the competition's quotas at the Lower Rhine Music Festivals, and then the sentence, repeated as a formula, that it was the aging composer who increasingly could no longer keep up with contemporary times and current trends – this describes a symptom but not the cause of the stubbornness characterizing this Rhinelander who had anything but a happy disposition. Even his disinclination to sit somewhere in the hall and have his compositions, as he himself put it, »conducted before him,« is not out of place in this portrait. As long as he *in persona* stood at the conductor's desk, he could determine what would happen. There he could make the beautiful moments last while he actively occupied himself with the taming of the instrumental and vocal masses. In the audience space, even if it might have been the most luxurious loge of honor, each genuine or imagined insufficiency would have become an event even if the assembled company of admirers might have shouted »Vivat« and have thrown laurel crowns.

Bruch's »once-and-for-all finishing with« was not limited to others. In his dealings with his own creations our firebrand was also not the ideal Prometheus. We have already mentioned his »stupid« piano music. An additional example is offered by his Opus 16: »If I could remove *Die Loreley* from the earth with a single stroke of the pen, I would do so without regrets; that is my genuine and honest opinion. You cannot believe what torments

cpo 777 833–2 Booklet.indd 19 12.05.2014 08:33:14

it causes me again and again to have to answer for a work, to have to interest myself in something, that lies so far behind me.« Bruch wrote these words in 1865, a mere two years after the Mannheim premiere of the work for which he at all costs had to have the libretto that Emmanuel Geibel had actually prohibited from being put to any further use ever since the poem had fallen through with Felix Mendelssohn, its original addressee. And by now who might be surprised to learn that during his final years Bruch dealt very harshly with his all-time great hit, the G minor concerto, since all that it had brought him, apart from one big payoff spent long ago, was a dubious brand of renown obscuring and oppressing all else – it too, as »Bruch's Violin Concerto,« reduced to a formula, an omnipresent dragon guarding a hoard in which valuable and less valuable things were quietly collecting dust while the creator of this musical world, though the recipient of many high honors, nourished his subterranean rancor.

All the strengths, weaknesses, and contradictions of the composer and human being Max Bruch come together in a central point, as in a burning glass, in the compositional history and later fate of his Opus 44 – in this lack of self-assurance of a creative individual who did not really know whether everything he had created was good.

On 6 March 1874 the composer reported to Joseph Joachim: »You perhaps recall that during last year I was thinking about writing a second violin concerto; the same was to begin with a broadly designed andante, which was sketched already at the time of your last visit to Bonn. After I now recently have expanded, finished, and instrumented the andante, it seems to me (and to others) as if the same might be a self-contained piece and neither requires nor would permit the length of a concerto. I therefore have called it 'Romanze' for the time being (perhaps another, better title will occur to you!) and wish very much that you soon may become acquainted with it, if possible rehearse it with an orchestra, and tell me, as earlier with the Concerto [op. 26], your honest opinion of it.«

This andante did indeed remain a single movement. As the *Romanze* with a dedication to the violinist Robert Heckmann (1), he too a musician often asked for his advice in matters pertaining to violin technique, it went through the usual revisions and then found its way into the composer's catalogue of printed works as his Opus 42. (2) It thus forms an enchanting little isle between two full-length vocal works: *Odysseus* op. 41 and *Arminius* op. 43. Bruch himself premiered the latter work in (Wuppertal-)Barmen on 4 December 1875 and again conducted it »on the basis of the manuscript« (!) fourteen months later, on 21 January 1877, in the Tonhalle in Zurich.

On the return trip from Switzerland Bruch made stops in Frankfurt am Main and Wiesbaden. He met Pablo de Sarasate, with whom, as the story goes, he got along splendidly from the very start. Sarasate performed Bruch's G minor concerto: »The public everywhere was wild; I have never experienced anything like it. When the expression 'rave' is permitted, then I say: I rave about this Pablo. An extraordinary violinist and a fascinating human being: for him I will write something yet – that is very certain« (18 February 1877). As Fritz Simrock could read in a letter of 8 March, things now got going with the second violin concerto: »It now is certain that I will write Sarasate a new, second violin concerto for his next European tour; the main ideas are already present […], products of the enthusiasm that his indescribably perfect presentation of the first concerto aroused in me.« A month and a half later Sarasate had »put the finishing touches on the solo part.« Rehearsals

cpo 777 833–2 Booklet.indd 20 12.05.2014 08:33:14

were held in Baden-Baden and London, and the premiere was held in the Crystal Palace on 4 November 1877 – it goes without saying – »from the manuscript,« which prior to its publication passed through Robert Heckmann's hands (»because for me he represents the *German* judgment«) and was also presented to Joseph Joachim for his evaluation.

Bruch and Sarasate had scarcely had their »common child« presented in public when the first expert and less objective complaints could be heard: »But I did not like Bruch at all,« Johannes Brahms groused on 27 September 1877 in a letter to the relay station Simrock, charging him with overdoing things by »overstuffing« his composers: »Bruch is even fatter than I am! And he smokes, he drinks – he might even go after the girls!« (3) Nevertheless: »The last movement of his concerto pleased us all quite well, and hopefully an imperial law is not necessary to prevent an *Adagio* first movement from being written more often. That is something that normal people cannot endure, and I bet that the violinists will begin with number two.« Two weeks later the notorious mocker had to admit that this was at least a musical mistake: »Might I have been in error about the effect of the Bruch concerto? I regarded the first movement as not very practicable – somewhat boring?« As so often, when something touched his heart and threatened to move him, the Hamburger-Viennese carefully swept away any deeper influence with his feared critical remarks. The fact that in this case he soon revised his »judgment« is therefore truly remarkable, even if he inserted these three or four lines between a humorous description of his own D major symphony (»with the black edging«) and practical matters.

Excruciating weeks and months passed before Max Bruch finally got up the courage to issue his *imprimatur*. He refused to let his work be performed in his native Cologne and in the Berlin metropolis before it really had made it elsewhere. New revisions followed after practically every new performance. Joachim »seemed to take pleasure in it. He says: The concerto is much easier than the first!« In contrast, to Sarasate it appeared to be »somewhat more difficult« than its predecessor. Joachim »opined that the principal part was marked somewhat too precisely in some passages, with too much detail. But that is Sarasate's thing […].« And »it is absolutely awful for me that I have to have the concerto printed without having heard it myself in its new form. I do not even know whether the orchestra sounds as it should. As far as the orchestral part is concerned, I must regard Cologne as the last test for me« (letter of 8 February 1878 to Simrock).

It was thus that a work ended up being published that – unfortunately! – never has been able to establish itself as it would have deserved, even though the correct tempo relations result in a whole of profound effect. To be sure, the first movement (which on our recording last as long as the whole second part of the concerto) may always leave behind the most immediate impression since in it Bruch's great narrative strength manifests itself from its strongest side. Although the programmatic content – for it without question does involve such a scene – has not yet been shown to exist, the well-founded thesis has long been held that the composer drew on a story told by Sarasate about the Castilian Carlist wars and depicted a battlefield on which the dead find their final resting place amid gloomy sounds of mourning while the second theme (in the prescribed F major in the exposition and in D major, it too the typical prescription, in the recapitulation) is supposed to portray a woman who all by herself seeks her beloved's body among those who have lost their lives in the battle on behalf of a better heir to the throne.

cpo 777 833–2 Booklet.indd 21 12.05.2014 08:33:14

A hardly less compelling recitative looking back at the previous events and looking ahead to the not unproblematic *Allegro molto* forms the bridge to the finale. Striking fanfare calls and sweeping reflections are reserved for the soloist, whose part is less opulently arrayed than in Sarasate's original principal part, with the orchestra, as in a melodrama, interrupting with harsh inserts. In his Cologne dissertation on *Max Bruchs Instrumentalmusik* the Grevenbroich Gymnasium instructor Wilhelm Lauth demonstrated in 1967 that the sharp-edged rhythm divided among the strings, horns, and bassoons »first slowly [was] chiseled out of a preform,« and one might indeed be led to think that the final, more trimly rendered figure in this work of our »sculptor« deliberately or unintentionally had moved toward the same motif from Ludwig van Beethoven's *Egmont Overture*.

The last fanfare of the recitative goes over (*attacca*) into the last movement and only then introduces a further scene with the head of the coming main theme to the quietly seething strings and expansive, pedal-point-like wind octaves. This introduction is even more extensively to be deducted, if we see things correctly, from the total length of the finale than the corresponding passage in the G minor concerto; here it first begins at 1'15, after the whirring ascent of the solo violin's sixteenth run, really first then intones its »molto allegro,« and then after a renewed cadence at 1'38 first is ready to serve up the capriciously formulated main theme. That things come to some discreet encounters with »old friends« in the further course lends the music additional appeal. Whether the booming orchestral syncopation at 2'40 recalling the first movement of the *Eroica* and the secondary theme entering at about 3'00 with its double-stop reminiscences of Hector Berlioz (*mutatis mutandis*, also present in the recapitulation) are now of significant value or not should interest us less than the fact that this genuinely stormy, virtuosic, and rewarding finale in no way is as failed as folk musical wisdom has believed it to be ever since the composer himself – some fifteen years after its publication – wrote to Simrock as follows concerning this work: »While writing the second concerto I recognized with complete certainty that the initial adagio is a very good and impressive movement, that, however, afterwards the recitative and finale produce *no* intensification; I thus wanted to leave the adagio *alone* (which recently sometimes has been played by itself with the best effect); but Sarasate protested – the concerto remained as it was – and the total effect is *not* that of the first concerto. The adagio *alone* is better, like something or other in the first concerto« (21 March 1893).

Letter passages of this kind show that for somebody like Max Bruch the printing of musical scores could have remained uninvented. What could be fixed and unchanged caused him horror. He had to redesign things, move things, illumine things in new and different ways – which is why the obstinacy with which he defended his position against all accusations and disparaging remarks sometimes is just as curious as the selection of his subjects: the second violin concerto follows on the heels of *Das Lied von der Glocke* op. 45, whose words about the firmly constructed form occur in strange opposition to Bruch's almost »improvisational« character. The cyclopean bellowing that he intoned on 27 November 1887 in one of his countless letters to Simrock, on learning that his Breslau predecessor Bernhard Scholz (1835–1916) had recently turned to a setting of the highly symbolic ballad is completely incomprehensible: »Schiller's poem is of course free (and for musicians free to be shot down), and each man can compose it since it cannot defend itself. Before

cpo 777 833–2 Booklet.indd 22 12.05.2014 08:33:14

me only lesser individuals like Romberg, Nicolai, etc., were involved here – but now for years my music to the *Glocke* has been here […]. I may say that I have given Schiller's poem its definitive musical form for some years to come. It therefore requires an unusually high degree of self-overestimation and impudence and blindness too to attack me directly on my very own territory, as Mr. Scholz has done.« It was thus that the man raged who for many years continued to be in the habit of conducting the »definitive musical form« of his Opus 45 on the basis of the »manuscript.«

He who can make rhyme or reason of this is welcome to do so. Here I shall allow myself this »original error«: that Max Bruch in the deepest depths of his heart was not a composer but a bard who found his way to the nineteenth century through some sort of »time hole« (here I am referring to the *Time Bandits*) and even then continued to sing Gaelic tales and legends to his harp in the Scottish Highlands. His high respect for folk music in general and his love of Celtic melodies in particular, with which he had become acquainted from the collection by James Johnson published in 1788 and which he had used already in the 1860s for his *Twelve Scottish Folk Songs* (a work without an opus number), the tendency, initially hinted at here and manifesting itself with special clarity in his vocal works, to spend too much time on preliminary and intermediary musical discourse until the next »pretty passage« might come along, but especially his undisputed talent for magnificent adagio creations might lead a metaphysically inclined observer to think strange thoughts that would explain both this musician's completely different sense of time and his bold claim to absolute authority: »There can be one only and no other.«

Two years after the fortunate production of the second violin concerto and after the *Glocke*, Max Bruch in any case wrote a new concertante composition for Pablo de Sarasate: at the time his excellent musical relationship with the Spanish violinist – what a surprise! – was temporarily clouded: »He ignores me completely,« he complained to Simrock on 30 September 1880. His irritation did not last long, but it lasted long enough for Joseph Joachim to be allowed to attend to the solo part of the work, which saw the light of the world with the title *Fantasie für die Violine mit Orchester und Harfe unter freier Benutzung schottischer Volksmelodien* (Fantasy for Violin with Orchestra and Harp with the Free Use of Scottish Folk Melodies). The premiere took place on 22 February 1881 in Liverpool, where Bruch had just become the conductor of the Philharmonic Society. The soloist was the same Joseph Joachim, who »really very nicely and collegially« had taken on the violinistic aspects but who performed the *Scottish Fantasy*, as we read in a letter of 11 March to Simrock, »carelessly, without respect, very nervously, and with entirely insufficient technique – and thus, so to speak, had destroyed it. He nevertheless praises it everywhere and when he does so proves to be the old coward and the old hypocrite. He therefore calls Sarasate a clown and mocks my relationship with him. As if it were not precisely Joachim's insufficiency and partiality that had driven me straight into Sarasate's arms! Sarasate takes pains with modern things because he has respect for them and loves them more than yellowed Spohr, etc.«

Bruch soon forgot his falling out with Sarasate, and another chiseling and polishing process began; at its end Opus 46, after much back and forth, was published as a fantasy and not, as had been mentioned for a time, as a concerto. After a performance in Breslau – in the meantime Bruch had left England and had taken

cpo 777 833–2 Booklet.indd 23 12.05.2014 08:33:14

over the post previously held by Bernhard Scholz, the »pewterer,« as Bruch termed him (4) – he stated in a letter of 12 February 1885 to Simrock that »only one justified objection can be raised [against the work], namely, that the second andante is somewhat too long. But it is very easy to remedy this evil with an omission that would be very beneficent. Sarasate himself is to blame that I did not become entirely clear about this point prior to the publication of the piece.«

Regardless of the outer frictions and conceptual considerations, the *Scottish Fantasy* is a catchy, easy-to-communicate piece. Walter Scott is said to have been the inspiration for the narrative, which is not explained in greater detail but has a gloomy introduction supposedly representing an old bard, »who while seeing a castle in ruins recalls in lament the old, magnificent times.« Four folk songs have been documented: in the Adagio [2], *Auld Rob Morris*; in the first Allegro [3], *The Dusty Miller*; in the Andante sostenuto [4], the melody *I'm a-doun for Lack of Johnnie*; and in the Allegro guerriero [5], the belligerent *Scots wha hae*.

The fact that Max Bruch soars up to extraordinary heights in his eloquent adagio movements is founded on his nature; that he believed that he had to bring back down to earth the pensive, melancholy conclusion of the fourth part with a belligerent tribute to the outstanding violinist Pablo de Sarasate points to his willingness to adapt to formal conventions that he only too gladly would have violated. When he hinted in 1888 that he would »not be disinclined to yield to Sarasate's insistence and write him a new fourth violin concerto or a larger concertante work,« he again began with an *Adagio* to which he added the attribute *appassionato*: it is a fervent profession of faith in melody – for him the alpha and omega of any and all music – and one of those irresistible scenes whose radiant warmth and dramatic inner tension do not match his loutish behavior – and that do not make it easy for us to get along with Max Bruch.

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

(1) The violinist Robert Heckmann (1848–91) was playing in the Mannheim Orchestra already at the age of fourteen and was later the concertmaster in his native Cologne, where he founded his own quartet. He had a hand in the premieres of Johannes Brahms's first violin sonata (with his wife Marie Hertwig, 1843–90) and of Richard Strauss's sonata (with Julius Buths).

(2) The *Romanze* op. 42 will be treated in greater detail when it is released on the third CD of our complete recording.

(3) Brahms had heard Sarasate and Bruch during a rehearsal of the new concerto in Baden-Baden and did not leave behind a first-class impression. In a letter to Simrock Bruch described this encounter as follows: »Il se moque de tout.«

(4) Max Bruch – in his own words!

cpo 777 833–2 Booklet.indd 24 12.05.2014 08:33:14

Antje Weithaas

"Antje Weithaas is one of the great violinists of our time." (FonoForum)

One can hardly imagine a better advocate for music than Antje Weithaas. For her, not only does music itself take the fore but also its conveyance to the public. As one of the most sought-after soloists and chamber musicians of her generation, Antje Weithaas has a wide-ranging repertoire that includes the great concertos by Mozart, Beethoven and Schumann, new works such as the Violin Concerto by Jörg Widmann, modern classics by Shostakovich, Prokofiev, Ligeti and Gubaidulina, and lesser performed concertos by Korngold, Hartmann and Schoeck.

Antje Weithaas has been invited to perform with Germany's leading orchestras, including the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Bamberg Symphoniker and the major German radio orchestras, as well as numerous major international orchestras such as the Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony and the leading orchestras of the Netherlands, Scandinavia, and Asia. She has worked with the illustrious conductors Vladimir Ashkenazy, Sir Neville Marriner, Yuri Temirkanov, Yakov Kreizberg, Sakari Oramo and Carlos Kalmar.

In the 2013/14 season, Antje Weithaas features in a residency at de Singel Antwerp, which will showcase her musical versatility in performances that include concerts with Camerata Bern and a duo recital with Christian Tetzlaff. With Camerata Bern, whose artistic director she has been since the 2009/10 season, she will perform Beethoven's Violin Concerto and projects with, amongst others, Angelika Kirchschlager, Jörg Widmann and Alexander Lonquich. Two special highlights of the season will be her performances as soloist in concerts with the BBC Philharmonic Orchestra under Antonello Manacorda (Sibelius) and with the Netherlands Philharmonic Orchestra and Julian Steckel under Marc Albrecht (Brahms Double Concerto).

The Arcanto Quartet, with fellow violinist Daniel Sepec, violist Tabea Zimmermann and cellist Jean-Guihen Queyras, continues to be particularly important for Antje Weithaas' chamber music activities. In the last years, the quartet performed at Carnegie Hall in New York, the Gulbenkian Foundation Lisbon, Palau de la Música Barcelona, Théâtre du Châtelet and Cité de la Musique Paris, the Philharmonie in Berlin and the Konzerthaus Vienna, as well as touring Israel, Japan and North America. On the label Harmonia Mundi, they released CDs with works by Bartók, Brahms, Ravel, Dutilleux, Debussy and Schubert. In the 2013/14 season, the Arcanto Quartet goes on an octet tour with the Tetzlaff Quartet and performs again at the Philharmonie Berlin, Bozar Brussels, the Fundación Caja Madrid, de Singel Antwerp and at Wigmore Hall London.

Antje Weithaas has released several much praised recordings of sonatas by Brahms and Mendelssohn, as well as of works by Dvorák, Suk, Schubert, Saint-Saëns, Ravel and Fauré with Silke Avenhaus on the CAvi-music label. CAvi also recently released her recording of the Berg and Beethoven Violin Concertos with the Stavanger Symphony Orchestra under Steven Sloane to great critical acclaim. Her first joint CD with Camerata Bern, a recording of Mendelssohn's concerto for violin, piano and orchestra (with Alexander Lonquich) and his string quintet no. 2 in B flat major op. 87 (for string orchestra) was followed by a CD with works by Beethoven (String Quartet No. 11, Kreutzer Sonata).

Antje Weithaas began playing the violin at the age of four and later studied at the Hochschule für Musik

cpo 777 833–2 Booklet.indd 25 12.05.2014 08:33:14

"Hanns Eisler" Berlin with Professor Werner Scholz. She won the Kreisler Competition in Graz in 1987 and the Bach Competition in Leipzig in 1988, as well as the Hanover International Violin Competition in 1991. After teaching at the Universität der Künste Berlin, Antje Weithaas became a professor of violin at the Hochschule für Musik "Hanns Eisler" in 2004. She plays on a 2001 Peter Greiner violin.

2013/2014 Season

NDR RADIOPHILHARMONIE

Variety, quality, tradition: those are the hallmarks of the North German Radio Philharmonic of Hanover. With eighty-six highly qualified musicians, Lower Saxony's radio symphony orchestra achieves an impressive variety in its programs: at the heart of its activities is not only the great classical-romantic repertoire, but early music, crossover projects, film music, and a wide range of concerts for children and young people.

Equally large is the range of top international artists who work with the NDR Radio Philharmonic. Among them are such leading figures of the classical scene as Anne-Sophie Mutter, Hilary Hahn, Rudolf Buchbinder, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel, Kristjan Järvi, and Cornelius Meister, as well as such early music specialists as Reinhard Goebel, Giuliano Carmignola, and Philippe Jaroussky. Even big names from the world of pop, rock, and jazz have been frequent guests of the orchestra, including Al Jarreau, Dominique Horwitz, Chet Baker, Herbert Grönemeyer, Rajaton, Ute Lemper, and Die Prinzen.

Diversity has a long tradition at the NDR Radio Philharmonic. Founded in 1950 as the orchestra of the Hanover branch of the Northwest German Broadcasting System (NWDR), its roots date back to the 1920s when Hanover's first radio station went on the air. Proceeding from the special demands of radio broadcasting, artistic excellence in a wide range of musical styles was a key component of its artistic work from the very beginning.

Today the NDR Radio Philharmonic enjoys worldwide esteem as a musical ambassador for Hanover and Lower Saxony. In recent years it has appeared on concert tours of Japan and South America, and it made a long tour of China at the end of 2013 and the beginning of 2014. Further highlights include its frequent guest appearances at the Pisa Festival, the Clubhouse Concerts in Switzerland, and the Bergen International Festival in Norway. In October 2011 it gave its rousingly acclaimed début at the sold-out Royal Albert Hall in London, and in March 2012 it made its premier guest appearance at the Abu Dhabi Festival.

Since 2009 the principal conductor of the NDR Radio Philharmonic has been Eivind Gullberg Jensen, one of the most sought-after musicians of the young generation and a welcome guest at the rostrums of the great European symphony orchestras. His predecessor, Eiji Oues, had a formative impact on the orchestra during his ten-year tenure and will remain associated with it in the future as an honorary conductor.
From the opening of the 2014–15 season the new principal conductor of the NDR Radio Philharmonic will be Andrew Manze of Great Britain.

cpo 777 833–2 Booklet.indd 26 12.05.2014 08:33:14

Hermann Bäumer

From 2011/12, Hermann Bäumer has been chief conductor of the Philharmonic State Orchestra of Mainz and General Music Director of the Mainz state theatre. Until then, he established an excellent reputation with his solid and creative work in Osnabrück, where he was General Music Director since 2004/05. This is reflected not only by the approval and praise of both audience and press, but many invitations to conduct orchestras throughout Germany and abroad. Together with the Osnabrück Orchestra, he received the ECHO Klassik 2009 for the recording of Josef Bohuslav Foerster's symphonies. In August 2007, Hermann Bäumer has lead his orchestra to perform in Tehran – they were the first Western orchestra to perform in Iran since 1979

In 2012/13 Hermann Bäumer followed a reinvitation to the Iceland Symphony Orchestra – this time to the new concert hall "Harpa", and gave his debuts both with the Stuttgart Radio Symphony Orchestra and the Bavarian State Orchestra in Munich. Furthermore, he conducted the NDR Radiophilharmonie Hannover, St. Gall Symphony Orchestra and – as a regular guest – the Hof Symphony Orchestra. 2013–14 will see him conduct the Würzburg Philharmonic, among others. Mainz opera premieres include Handel's *Rinaldo,* Mozart's *Don Giovanni*, and Boito's *Mefistofele*.

Born in Bielefeld, Hermann Bäumer studied piano, cello, and trombone as well as conducting in Detmold and Leipzig. He was trombonist of the Berlin Philharmonic from 1992–2003 and member of their brass ensemble. Engagements in recent seasons include the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Oslo Radio Symphony, and the Bamberg Symphony as well as at the Rheingau Musik Festival and the Heidelberger Frühling. His Berlin performance of Schönberg's *Pierrot Lunaire* with soprano Christine Schäfer was definitely a highlight in his career.

Hermann Bäumer regularly performs with a number of youth orchestras, e.g. of Northrhine-Westphalia and Berlin. In October 2008 he toured France, Germany and Poland with the Rhineland-Palatinate youth orchestra, and he took the National Youth Orchestra on tour to Berlin, Cologne, Düsseldorf et al. in 2011.

Hermann Bäumer has a special affinity to the exceptional opera repertoire. In season 2004/05, he directed Hans-Werner Henze's *Wundertheater*, in 2005/06 the world premiere of Alex Nowitz' *Bestmannoper* and in 2007/08 Gounod's rediscovered *La Nonne Sanglante*, all in Osnabrück and to high critical praise. Also his Hans Werner Henze opera *Prinz von Homburg* in Mainz in the 2012–13 season was internationally acclaimed.

In 2006, Hermann Bäumer recorded August Enna's *Heiße Liebe* with the NDR Radiophilharmonie (**cpo**), and Jón Leif's *Edda I* with the Iceland Symphony Orchestra (BIS) auf. Further recordings include the world premiere recording of the aforementioned *Wundertheater* by Henze with the Osnabrück Symphony, as well as Karl Höller's symphonies No. 1 and 2 with the Bamberg Symphony. Another project was the complete recording of Josef Bohuslav Foerster's four symphonies with the Osnabrück Symphony (ECHO Klassik 2009 for Vol. 1). In 2009, **cpo** released Eugène d'Albert's *Seejungfräulein* and symphony op. 4 and Gounod's *La Nonne Sanglante* in 2010, the latter of which was awarded the Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Current CDs include works by Christian Wilhelm Westerhoff (Osnabrück Symphony, **cpo**) and by Friedrich Gernsheim (Staatsorchester Mainz, **cpo**).

cpo 777 833–2 Booklet.indd 27 12.05.2014 08:33:14

Antje Weithaas (© Giorgia Bertazzi)

cpo 777 833–2 Booklet.indd 28 12.05.2014 08:33:18