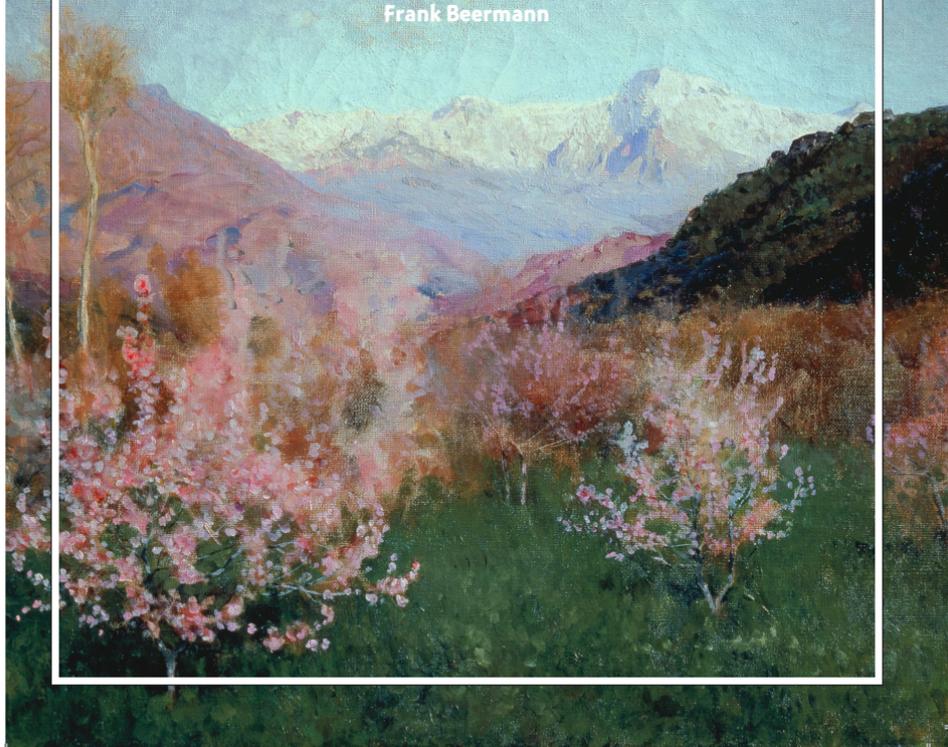


cpo

Emil Nikolaus von Reznicek
Symphonies 3 & 4

Robert-Schumann-Philharmonie
Frank Beermann





Emil Nikolaus von Reznicek, Frau Bertha und Freund H. C. Bodmer zur Zeit der Uraufführung
des "Ritter Blaubart" in Darmstadt (1920)

Emil Nikolaus von Reznicek (1860–1945)

Symphony No. 3 in D major (1918) **30'34**

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 1 | Andante – Allegro ma non troppo | 8'35 |
| 2 | Andante | 7'46 |
| 3 | Tempo di minuetto | 5'14 |
| 4 | Allegro con anima | 8'59 |

Symphony No. 4 in F minor (1919) **40'36**

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | Moderato pesante | 11'33 |
| 6 | Trauermarsch auf den Tod eines Komödianten | 11'36 |
| 7 | Allegro molto | 5'03 |
| 8 | Variationen über ein eigenes Thema | 12'24 |

T.T.: 71'14

Robert-Schumann-Philharmonie Frank Beermann

Emil Nikolaus von Reznicek Symphonien 3 & 4

was ich noch sinne und was ich noch füge
was ich noch liebe trägt die gleichen züge
Stefan George

Sechs Jahre werden's im Oktober, seit ich meinen bis dato letzten Text über Emil Nikolaus von Reznicek durch ein entschiedenes Ctrl+S in den Tiefen meiner Festplatten verstaute. Eigentlich keine Zeit, sollte man denken. Doch was ist nicht inzwischen alles mit dem Gegenstand unserer Anteilnahme geschehen! In Chemnitz wurde die köstliche Operette *Benzin* mit vielem Erfolg und Lärm auf die Bühne gebracht (sie wird demnächst neben den bereits erschienenen Opern *Ritter Blaubart* und *Donna Diana* ihren Platz im **cpo**-Katalog finden). In Colorado promovierte eine Dame mit einem guten Berg bekannter Bücher unter Zuhilfenahme dessen, was ihr der selige Gordon Wright (1934–2007), einstmals der führende Kopf der amerikanischen *Reznicek Society*, als seiner Amtsnachfolgerin an zweckmäßigen Korrespondenzen und Artikeln hinterlassen hatte. Der Urenkel des Komponisten, Horst Michael Fehrmann, hat einen Verlag für seine *Editio Reznicek* ins Leben gerufen, deren wissenschaftlich gründliche Betreuung in den Händen des Berliner Kollegen Michael Wittmann liegt, der mittlerweile mancherlei staunenswerte Fundstücke ans Tageslicht gebracht hat. Unter anderem hat Wittmann (fürderhin einfach: MW) tatsächlich vor einiger Zeit den langvermißten *Frieden* wiederentdeckt, wobei er feststellte, daß der Verlag seinerzeit nur den Klavierauszug drucken ließ: Alles Handschriftliche ist beim gegenwärtigen Stand der Dinge wohl als dauerhafter Verlust zu beklagen. Dafür kamen andere Dinge zum Vorschein. MW hat mehrere der

insgesamt sechs Streichquartette publiziert, ferner das Konzertstück E-dur für Violine und Orchester aus dem Jahre 1918 im Erstdruck herausgebracht und zudem rund anderthalb Tausend Briefe sowie die späte, bis dato noch handschriftliche Autobiographie vorliegen, die rechtzeitig zum 70. Todestag des Komponisten [2015] erscheinen soll. Endlich möchte ich bemerken, daß Arne Stollberg vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel jüngst seine ebenso üppige wie eindrucksvolle Arbeit über *Tänend bewegte Dramen* mit der *Tragischen Symphonie* begonnen hat : Das Werk aus dem Jahre 1902 bildet also gewissermaßen die Ouvertüre einer mächtigen Abhandlung über »Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert« und ist ein weiteres unübersehbares Indiz dafür, daß E.N. von Reznicek, den die Menschheit jahrzehntlang nur als den Schöpfer der »Donna Diana«-Ouvertüre kannte, wissenschaftlich salonfähig geworden ist.

Auch in den virtuellen Weiten des elektronischen Paralleluniversums verbirgt sich weit mehr als die »erkannte Melodie« der legendären Ratesendung. Man muß nur ein- oder zweimal auf die Tube drücken, um beispielsweise die beiden frühen Orchesteruiten in e-moll (1883) und D-dur (1895/96) zu erwerben. Oder die Ouvertüre »Im deutschen Walde«, die (ursprünglich *Goldpirol* geheißen) unseren E. N. von seiner urkomisch-parodistischen Seite zeigt: ein hinreißendes Stück, das im Bedarfsfalle die Titelmusik des herrlichen Erich Kästner-Streifens *Drei Männer im Schnee* mit Paul Dahlke, Claus Biederstaedt, Nicole Heesters und Günther Lüders hätte abgeben können und das MW mit Fug & Recht als das »Satyrspiel zur *Tragischen Symphonie* apostrophierte. Womit er übrigens, dem ich an dieser Stelle für verschiedene Hinweise und Materialien pauschaliter meinen Dank aussprechen möchte, stillschweigend

einen Wesenszug des Tonkünstlers Reznicek bestätigte, den ich schon beim ersten näheren Kontakt glaubte erspüren zu können: eine Art der Mitteilbarkeit, die sich immer ein Hintertürchen aufhält, durch das es möglich ist, ins innerste Selbst zu entschlüpfen, ohne sich völlig preiszugeben oder gar gefangennehmen zu lassen.

So verhält sich, wer die eigene Verletzlichkeit weder als Hilfsmittel zur Beherrschung anderer («schaut nur, was ihr mir angetan habt!») noch zur talkshowhaften Entblätterung nutzen mag, auch wenn ihm das sogenannte »Leben« härteste Prüfungen aufgegeben hat. Für Reznicek war das zweifellos eine Frage der persönlichen Ehre und Selbstachtung, wie auch immer wieder der Eindruck entstehen will, daß ihm ein Zuviel an Lobhudeleien suspekt war: Es fällt schwer, sich vorzustellen, daß er mit der kindlichen Naivität eines Wolfgang Amadeus Mozart in die allenthalben klaffenden Fallen getappt wäre oder wie sein Teilzeitschwager Felix von Weingartner mit schlafwandlerischer Sicherheit bei jeder Zusicherung bester Berufsaussichten hätte bestehende Verträge brechen können. Wenn er ging wie etwa in Mannheim, dann mußte schon was »passierte« sein, und dann sprang er lieber ins unbekannte, kalte Gewässer, als daß er ...

Richard Specht, einer der frühen Apologeten, hat das auf eine einprägsame Formel gebracht: »Wer ihn nicht kennt, der hat unwillkürlich das Gefühl, daß von ihm stumm die berühmte Aufforderung aus dem »Götz von Berlichingen« ausgeht. Wenn die Leute dann nachher wollen, läßt er sie nicht«. – Aber auch sonst hat er sie nicht gelassen. Wer da meinte, ihn mit einer seiner musikalischen Kompositionen am Haken zu haben, sieht ihn mit bewundernswerter Behendigkeit einen solchen schlagen: ein flinker, freilich keinesfalls hasenherziger Meister Lampe, der dank seines kreativen Talents, seines inneren Facettenreichtums und seiner multiplen

Interessen stets im Stande war, dem perversen Treiben der »Ilgelmenschen« – so nannte sie der große Klaus-Maria Brandauer einmal – aus dem Wege zu gehen. Und dabei obendrein einer Gefahr zu entkommen, die dem schaffenden Künstler, so er denn nicht auf dem *qui vive* ist, immer drückt: durch den Stil zum Plagiator seiner selbst zu werden.

Die dazu nötigen Schritte verlangen Integrität und die mutige Bereitschaft, jederzeit allgemeine oder besondere Erwartungen zu enttäuschen, Kehrtwendungen zu vollführen, dem Publikum und – weit schlimmer – den Experten nie die zweite Wange hinzuhalten. So folgt dem *Schlemihl der Sieger*, springt mit keckem Gemecker die »ironische« Symphonie der »tragischen« hinterdrein und steht das aufwühlende Nachtschattengewächs *Ritter Blaubart* vor dem archaischen *Holofernes*: jedes für sich ein Unikat und abgetrennt durch mehrere instrumentale Paare, die als Frage und Antwort, These und Antithese, Dur und Moll, Chromatik und Diatonik einander gegenüber treten und nebst allem, was man sich sonst noch an künstlerischen Dichotomien vorstellen kann, ihrem Benutzer als Bau- und Spielsteine dienen. Während dieses geistreichen und in den meisten Fällen auch gelungenen Spiels geschieht es, daß zwischen den komplementären Widersprüchen regelrechte Krafffelder entstehen, die auf Grund ihrer zunehmenden Dichte zu reflektieren beginnen, mithin spiegelnde Flächen und Sphären bilden, in denen sich am Ende – der Betrachter selbst sieht. Fatalerweise, wie wir einzuräumen uns veranlaßt sehen vor dem Hintergrunde all der Eigen- und Irrtümlichkeiten, die die Literatur über den »österreichischen Komponisten Emil Nikolaus von Reznicek (1860–1945)« begleiten. Eine begrifflicherweise sparsame Literatur übrigens: Wer wollte schon freiwillig – wie es etwa Richard Specht oder dem ähnlich hagiographisch naturierten Max

Chop unterließ – auf sich allein gestellte Urteile fällen, eine eigene, mehr aus der Begeisterung denn Fakten genährte Position beziehen, um sich schließlich am Nasening im Kreise führen zu lassen? Soll er doch seinen Eulen=Spiegel vorhalten, wem – und mit seinen Vieldeutigkeiten ins Bockshorn jagen, wen er will!

Fest steht allemal, daß die, denen er Ärger bereitet(e), sich in letzter Instanz über die eigene Humorlosigkeit grämen. Gerade hat man dekretiert, wie doch der Weg von Werk A über B unter besonderer Berücksichtigung der von Herrn X vorformulierten Dramatologie nur zu Werk C führen konnte: Und unser Mann dreht sich um 180°, schwenkt herum – vielleicht, weil's ihm zu Herzen ging, daß ihm der Zopf stets hinten hing?* – und präsentiert der staunenden Musikwelt den schlagenden Beweis, daß er weder von X beeinflusst noch ins Vogelnetz theoretischer Erwägungen zu flattern geneigt ist, um fortan, wie's bald die Mode war, eine der immer unsanglicheren Melodien zu zwitschern, zu denen es dem modernen »Stand des Materials« zufolge angeblich keine Alternative mehr gab.

Mit der Versicherung, daß es immer Alternativen gibt, will ich denn mein Parergon zu den symphonischen Werken, die im Rahmen der großen Reznicek-Edition bei **cpo** erschienen sind, in möglichst straffen Umrissen abfassen. Das könnte gelingen, weil wir es hier mit einer kurzen Spanne von allenfalls achtzehn Monaten zu tun haben. Anfang 1917 hatte Reznicek seinen *Ritter Blaubart* vollendet. Danach wandte er sich dem eingangs erwähnten, jüngst von MW veröffentlichten Konzertstück E-dur für Violine und Orchester zu, das bis zum Jahresende 1917 zu dem (kaum bekannteren) e-moll-Konzert mutierte.** Am 4. Mai 1918 wird dann die Symphonie Nr. 3 D-dur »im alten Stil« abgeschlossen, und fast auf den Tag genau ein Jahr später, nämlich am 2. Mai 1919, ist auch die als Nr. 4 zu zählende

Symphonie in f-moll fertig. Die Uraufführungen fanden Anfang 1919 in Leipzig respektive am 25. Oktober 1920 in Berlin unter der Leitung von Arthur Nikisch statt, der die neuen Werke als Überzeugungstäter sehr bald nach ihrer Fertigstellung aufs Programm nahm.

Sachdienliche Hinweise zum »tieferen Verständnis« wollte E.N., wie's so seine Art war, weder damals noch in den zwanzig Jahre jüngeren Memoiren liefern, wie aus den relevanten Seiten ersichtlich ist, die mir MW freundlicherweise überlassen hat. Er vermerkt lediglich, daß die D-dur-Symphonie seinem »lieben Freunde und Schüler, Hans C. Bodmer*** gewidmet ist« und »die üblichen 4 Sätze [hat]. Dem Ersten geht eine kurze Einleitung von 9 Takten [eine Volksweise aus dem 15. Jahrhundert] voran. Gemeint ist das ganze Stück harmlos. Die Instrumentation leicht. Keine Mathematik, keine »Probleme«. [Spieldauer ungefähr 30 Min. Universal Edition, Wien.]«

Das ist nicht nur karg. Das ist rücksichtslos. Wir sind gezwungen, uns ein eigenes Bild zu machen. Und müssen uns vor dem Fehler des Herrn Keuner hüten, der – so Bert Brecht – Entwürfe von geliebten Menschen machte und diese dann der Skizze anzugleichen versuchte. Die Versuchung ist allerdings groß. Denn »im alten Stil«, das kann ja nur heißen: à la Haydn oder Mozart, kann nur bedeuten, daß sich dem ersten das zweite Thema, die Durchführung und all das anschließt, was anzuschließen ist. Und »harmlos« bei leichter Instrumentation? Sicher, E.N. verzichtet auf die Posaunen, die Baßtuba, die Harfe und das ganze Arsenal der späten Romantik. Die vier Hörner indes, die er seinem Orchester aufsetzt und die er in apoplektische Höhen hinaufjohlen läßt – die sind ebensowenig »alter Stil«, wie die »Volksweise aus dem 15. Jahrhundert« unproblematisch ist. Wenn wir doch nur wüßten, was er da zitiert – und ob? Wäre es dem fleißigen

Archiv-Arbeiter Reznicek wirklich zu lästig gewesen, das Fundstück ein bißchen näher zu bezeichnen? In seiner einaktigen Komödie *Spiel oder Ernst* nennt er bereits auf dem Vorblatt die Menge der Takte, die sich aus bekanntesten Opern in seine Schnurre verloren haben: wahrhaftige Ohrwürmer vom *Don Giovanni* bis zur *Fledermaus*. In der 1930 erschienenen Orgelphantasie *Kommt Menschenkinder rühmt und preist* fügt er dem ersten Auftreten des Liedes die Titelzeile hinzu. Und in der schmuckten UE-Partitur der D-dur-Symphonie hätte er sich auf eine derart indifferente Fußnote beschränkt? Gewiß ist denkbar, daß E.N. in irgendeinem Konvolut diese Melodie unterkam. Ein antiphonisches Marienlied (mit »Kyrie eleison«) vielleicht, oder doch eine eigene Erfindung wie einstmals der Schlager, den Vetter Karl mit einer Backpfeife quitierte, weil er nicht an die Autorschaft des musikalischen Knaben glauben wollte?

Jedenfalls ist es schon genial, wie aus dem hymnisch-getragenen Beginn mit ein, zwei Handgriffen das *Allegro ma non troppo* herausfährt, worin die Volksweise ihren erheblichen Anteil hat, während der »alte Stilk kürzester Zeit in alle vier Winde zerstreibt. Kein Haydn, kein Mozart – sondern eine Vielzahl teils mehr, teils weniger versteckter Indizien deutet mal auf Robert Schumann, mal auf Jean Sibelius (wenn man nur wüßte, ob E.N. den Schlußsatz der *Karelia*-Suite kannte!), ehe wir bei Ziffer (9) ([1] 3'30) mit äußerstem Mitgefühl den Beiträgen der vier Hornisten lauschen, die den Militärmarsch in D-dur von Franz Schubert fragmentarisch herausplästern, immer flankiert von Bruchstücken der einleitenden, längst bis zur Unkenntlichkeit verwandelten Volksweise, die unversehens bei Ziffer (11) (4'07) einem Evergreen Platz macht: Damit's auch der letzte Esel hört, legt die erste Trompete allein noch eins nach – wenn das nicht die »Forelle« ist, ward nie ein Fisch geboren. Und wenn

nicht sechs Takte vor der Reprise (5'30) ein kurzer, schwüler Lüfthauch aus dem Hörselberg über die Szene geht, hat dort nie ein Tannhäuser gehaust.

Richard Specht hört ander(e)s. Für ihn ist diese Symphonie »allerliebste in ihrer Blumigkeit, ihrem Biedermeiertönen und ihren Porzellanthemen; von einer zervollen Echtheit, die wirklich die Zeiten zu überspringen und in eine glücklichere einzukehren scheint, in der der Großvater die Großmutter betrog – und doch, bei all diesem Stilgeist, dieser Bravour der Kostümierung fragt man sich, wo der Schöpfer des »Blaubart« oder des »Schlemihl« gewieilt hat, während seine überkluge Goldschmiedhand diese feinen, kleinen, fragilen Dinge gefügt hat. Und findet Antwort nur in ein paar Stellen des langsamen und des Schlußsatzes, in deren verborgener Traurigkeit manche Sehnsucht nach solch altväterischem Frieden zu leben scheint«. Drei Wörter: im-alten-Stil, und schon die Ohren in die Länge gezogen, derweil den Träger derselben »eine Exposition zum Schlaf«[†] ankommt. Porzellanthemen? Doch wohl eher Gmundner Keramik. Dann aber ein schwelgerisch-verklärtes Idyll in einfacher und eindringlicher ABA-Form mit den sehnsüchtigen Sept- und Oktavsprüngen, die Franz Schreker eben erst in seinem *Vorspiel zu einem Drama* und den *Gezeichneten* so verführerisch eingesetzt hat, darauf im steifbeinigen Menuett das unvermittelte Quieken und Fiepen der aus dem Tritt geratenen Bläser – und ein Finale, das uns zu Felix Mendelssohns *Italianità* auf eine derart beschwingte Reise durch ferne Tonarten mitnimmt, daß selbst der modulationsfreudige Franz Schubert hätte[†] erleben können: DH-Es-D-Fis, über B nach Des und wieder nach Fis, als Durchführung eines sonst recht rondohaften Aufbaus das »nächstliegende« b-moll, das aber mit einer für E.N. typischen Hebelkraft nach A-dur gestemmt wird, worauf letztlich doch die Reprise im ordentlichen D-dur einsetzen kann.

Bis dahin und darüber hinaus häuft sich die Zahl der Assoziationen, auf die näher einzugehen nicht im Sinne des kompositorischen Erfinders sein dürfte: andernfalls er uns vermutlich mit Wegweisern versehen, uns Landkarten durchs bunte Terrain gezeichnet und weitere Anmerkungen hinterlassen hätte. Der Spielende (nicht: Spieler) will uns offenbar mitspielen, die Chance zu eigenen Entdeckungen, uns unsere eigenen Fußnoten formulieren lassen – musikalische Etyms zuzusagen, Anregungen unterbewußt schlummernder Klangvorräte, die durch Hör-Anleitungen (»in meinem Stück wollte ich ...«) nur verschüttet würden. Daß *ihm* dabei sämtliche möglichen Bezüge *a priori* verfügbar gewesen wären, können wir getrost ausschließen, auch wenn anzunehmen ist, daß sein Repertoirehorizont ein recht bedeutender war.

Ein zweiter Grund scheint mir in einem wesenseigenen Defizit des Emil Nikolaus von Reznicek zu liegen. Wo der jugendliche Hitzkopf etwa, ohne die Konsequenzen zu bedenken, den Säbel zog, weil einer seiner (ersten) Gemahlin dumm gekommen war, und auch noch viel später – unter braunen Machthabern – durch flotte Repliken diverse Male hart an derben Schwierigkeiten vorbeischrämte, da gebracht es ihm an dem Mut, sich nach der Art eines Gustav Mahler künstlerisch so völlig zu entblättern, daß das Innerste nach außen gekehrt und die letztlich doch aristokratische Grenze überschritten worden wäre. Immer bleibt zwischen Schaffendem und Geschöpf eine fühlbare Distanz: als wollte er seine wahre Größe nicht zeigen aus Sorge, es könne sie jemand entdecken.

Die F-moll-Symphonie mag das verdeutlichen. In der bislang noch autographen Biographie folgt den spärlichen Worten über das vorausgegangene Werk der nicht minder knappe und nicht minder irrelevanten

Vermerk: »Problematisch wird wohl auch kein Wißender meine kurz danach entstandene Symphonie in F moll finden. Ich erspare mir darum eine nähere Kennzeichnung dieses Werkes, die schon durch die Benennung des zweiten Satzes als »Trauermarsch auf den Tod eines Komödianten« gegeben ist. Uraufführung Berlin 25. Oktober 1920 im Konzert des Philharmonischen Orchesters, Nikisch. (Leipzig, N. Simrock. Spieldauer 40 Min.)«

Wie verführerisch es ist, sich bei solch magerer Selbstauskunft ganz auf den »Tod eines Komödianten« zu stürzen, hat Richard Specht – wer sonst ? – mit virtuoser Wonne demonstriert, als er in den Satz die »fabelhafte Echtheit des heuchlerischen Cabotintones« hineinhörte, »sein Augenverdrehen, eine Hypertrophie der bombastischen Klage, als würde ein Heros begraben, den doch jeder dabei heimlich einen Schweinehund schilt: das ist Musik von einer Kaustik, die kaum ein anderer vermag. Während die anderen Sätze etwas beinahe Akademisches haben; freilich manchmal derart übersteift, daß man auch hier an eine sarkastische Absicht denken und sich fragen möchte, ob nicht auch hier Porträts von Senatoren und allzu feierlichen Traditionshütern gezeichnet worden sind.«

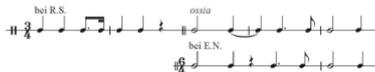
Daß an diesen trefflichen Epitheta, dieser die Sinne betörenden Formulierungskunst so gar nichts stimmt, ist nicht allein dem Autor anzulasten. Um in die Tiefen dieses Werkes, das er leichfertigerweise wieder als ein solches des »Unterwegs« einordnet, bis zum ersten Empfinden seiner wahren Größe eindringen zu können, hätte er's wohl viele Male hören müssen. Und ob dazu die Gelegenheit gewesen wäre, als der routinemäßige Uraufführungsmitschnitt noch in den Sternen stand, ist doch sehr zu bezweifeln. So beißt er sich vergnügt an dem »Komödianten« fest, wirft einen hurtigen Blick auf das allerdings »im alten Stil« verfaßte Scherzo, das

mit seiner wörtlichen Wiederholung des Hauptteils («dal segno al segno») und der nachgereichten Coda sämtliche formalen Normen erfüllt. Die Exsätze aber, diese zwei auch architektonisch besonderen Bauten mit ihren kolossalen Verdichtungen, ihren unzähligen Querverbindungen, Marginalien, Seitenblicken und Schnappschüssen – die mußten ihm fast zwangsläufig beim trockenen Partiturstudium entgehen.

Mitunter ist es aber auch wie verhext. Erinnert das Hauptthema des massiven *Moderato pesante* nur zufällig an Richard Strauss im allgemeinen und den *Zarathustra* im besonderen? Sind die triolischen Viertel, die so sehr wie Beethovens Schicksalsmotiv pochen, vorsätzlich angebracht – oder nimmt E.N. die Assoziationen hier, wie so oft, billigend in Kauf? Die hohlen Klänge eines »fliegenden Holländers« ([5] 1'35); die zwischen Mahler und Strauss pendelnden Durchführungsmomente (ab 2'50); katastrophische Entladungen, die den späten Anton Bruckner beschwören (6'30): Das alles nimmt dem grandiosen Kopfsatz nichts von seiner originellen Wucht, seinem kapitalen Format und seiner enorm persönlichen Ausstrahlung, weil es ja kein plagiiertes Flickwerk darstellt, sondern spürbar einem Mitteilungsbedürfnis entquillt, das sich nicht krampfhaft gegen »die Anderen« abschotten muß, um zu sein. Dennoch schreit diese (quasi absolute) Musik ebensowenig nach semantischer Entschlüssel- oder -rätselung wie die Hommage des Finals, das als Thema mit Variationen, Fuge und Coda nun wirklich »Einen« in den Bannkreis ruft – den Johannes Brahms der vierten (!) Symphonie und Meister der krönenden Orchesterpassacaglia, auf den Emil Nikolaus von Reznicek hier teils strenger, teils freier abhebt, ohne daß er sich stilistisch oder thematisch auch nur annähernd aufgeben hätte.

Über dem Gebilde will mir vielmehr eine leise Ironie schweben, die auch wieder mehr zu erahnen als zu

beweisen ist. Am 20. Mai 1916 hatte Richard Strauss eine Aufführung der entzückenden *Traumspiel-Suite* †† abgelehnt und seinem vier Jahre älteren Kollegen doch allen Ernstes empfohlen, »mal ein Dutzend so 8taktige Ländler à la Schubert [zu machen], wie mir s. Z. Vater Brahms gar nicht dumme angeraten hat«. Und jetzt steht da ein Thema, das fein säuberlich aus zweimal vier Takten gebaut und in zweimal vier Takten fortgeführt, den lang ausgestreckten Zeigefinger auf die betreffende Stelle bei Brahms legt: den ersten Satz der dritten Symphonie, der seinerseits bekanntlich von Robert Schumanns quasi allgegenwärtigem Rhythmus



bestimmt ist. Nicht nur der sollte uns zu denken geben, sondern auch die drei jäh auffahrenden Takte ([8] 8'50) zwischen dem *Andantino con grazia* mit ihrem leicht »strauselnden« Violinsolo und dem Fugato, die mir zu deutlich nach einer der letzten *Zarathustra*-Episoden klingen, als daß ich an »Zufall« glauben wollte – derweil aber die motivische Begründung aus dem Hauptgedanken des Finalsatzes ohne weiteres ein gespielt-verlegenes »'tschuidign'S fümois, verehrter Colleague« gestattet hätte. Die wechselnden Stimmungen, die Wanderungen durch fernere Tonarten wie auch weitere Schumann- und Bruckner-Andeutungen fangen den kleinen Hieb mit spielerischer Leichtigkeit ab.

Was indessen den »Trauermarsch auf den Tod eines Komödianten« angeht, soll Emil Nikolaus von Reznicek das vorletzte Wort haben, wie er's in seiner späten Autobiographie niederschrieb: »Als der unvergeßliche

Nikisch, den 1. Takt des 2. Satzes anschlug, glaubte ich, mich treffe der Schlag – so langsam nahm er das Tempo. Aber je tiefer er in diesen Trauermarsch hineinkam, desto überzeugender wurde das konsequent bis zum Schluß durchgehaltene Zeitmaß. Mein Schrecken war einer begeisterten Zustimmung gewichen. Allerdings galt die nur dem Dirigenten. Ich selbst hätte nie so etwas riskiert. Das konnte nur der große Arthur machen, ohne dirigierliche Akrobatenkunststücke, Gesichter schneiden u.s.w., ganz einfach und selbstverständlich.«

Hin war alle Ironie. Der Überzeugungstäter Nikisch hatte hinter die Fassade geschaut und sich getraut, der Sache auf den Grund zu gehen. Und einen Augenblick lang sieht sich Emil Nikolaus von Reznicek selbst. Blickt dabei während des Kondukts dem Trauermarsch der Eroica ins Auge, findet im Mittelteil rhythmische Elemente aus dem Kopfsatz der siebten Symphonie wieder, muß die tiefe Feierlichkeit der drei exponierten Posaunen vermerken, die hier erstmals eingesetzt werden: Das könnte einen glatt ergreifen. – Und doch hätte er die Frage nach *Spiel oder Ernst?* bestimmt gleich wieder mit einem klaren *Ja* beantwortet.

Eckhardt van den Hoogen

* Adelbert von Chamisso's *Tragische Geschichte* spielt die Hauptrolle in Reznicek's Orchestervariationen mit Schlußgesang aus dem Jahre 1922 (**cpo** 777 047–2).

** Hier verweise ich auf das ausführliche Vorwort, das MW dem Konzertstück in der *Editio Reznicek* (Nr. 1004) beigegeben hat.

*** Der berühmte Beethoven-Sammler Hans C. Bodmer (1891–1956) lebte damals, wie Reznicek's Tochter Felicitas berichtet, ganz bescheiden in einem möblierten Zimmer, und niemand ahnte, daß er einer der reichsten Familien Zürichs entstammte.

† Zettel kurz vor seinem »Sommernachtstraum«(IV, 1)

†† Ein Destillat der entzückenden Musik zu August Strindbergs gleichnamigem Theaterstück

Die Robert-Schumann-Philharmonie

Die Robert-Schumann-Philharmonie gehört zu den traditionsreichsten Orchestern Deutschlands. 1833 als Stadtorchester durch Wilhelm August Mejo in Chemnitz gegründet, erlangte das Orchester zunehmend überregionale Bedeutung. Anlässlich des 150-jährigen Jubiläums fand 1983 die Umbenennung in „Robert-Schumann-Philharmonie“ statt.

Zu den Aufgaben des Orchesters gehören neben Aufführungen in Oper, Operette, Musical und Ballett die monatlichen Sinfoniekonzerte sowie zahlreiche weitere Konzerte sowohl in sinfonischer als auch in kammermusikalischer Besetzung. Einen

ganz besonderen Stellenwert nimmt die Kinder- und Jugendarbeit im Programm des Orchesters ein. Seit 2007 ist Frank Beermann Generalmusikdirektor in Chemnitz. Unter seiner Leitung finden verstärkt CD-Produktionen statt. Eine CD mit sämtlichen Konzerten für Klavier und Orchester von Mendelssohn Bartholdy, eingespielt gemeinsam mit dem Pianisten Matthias Kirschner, erhielt 2009 den ECHO Klassik. Die Einspielung der Kompositionen *Visionen* und *Assisi* von Hermann Hans Wetzler wurde für die International Classical Music Awards ICMA 2011 nominiert. Die Robert-Schumann-Philharmonie ist auch gern gesehener Partner verschiedener Konzertveranstalter. Gastspiele führten das Orchester in den letzten Jahren u. a. nach Venedig, Thessaloniki, Rom, Salzburg, Frankfurt am Main, Düsseldorf, Köln, München, Berlin, Dresden, New York in verschiedene spanische Konzertsäle sowie zu den Festspielen auf Schloss Neuschwanstein, zum KlassikSommer Hamm, in die Tonhalle Zürich und ins Brucknerhaus Linz.

Frank Beermann

Frank Beermann begann seine berufliche Laufbahn am Staatstheater Darmstadt und am Theater Freiburg. Anschließend wirkte er als Kapellmeister an der Hamburgischen Staatsoper. Gastdirigate führten ihn u. a. an die Staatsoper Unter den Linden und die Deutsche Oper Berlin, an die Bayerische Staatsoper München, an das Teatro Liceu Barcelona, an die Königliche Oper Stockholm, die Finnische Nationaloper Helsinki und die Semperoper Dresden. Er arbeitete mit Orchestern wie den Bamberger Symphonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Orquesta Filarmónica de Gran Canaria sowie diversen Orchestern der ARD. Seit 2007 ist Frank Beermann Generalmusikdirektor der Theater Chemnitz

und Chefdirigent der Robert-Schumann-Philharmonie. In den letzten Jahren feierte er große Erfolge im Opern- und Konzertrepertoire. Sein ständig waches Interesse an unbekanntem und neuem Repertoire hat zu spannenden CD-Veröffentlichungen bei **cpo**, Sony Classical und BIS geführt. Dafür wurde er unter anderem mit dem ECHO Klassik und dem Excellentia Award von Pizzicato ausgezeichnet und für den ICMA nominiert. Mit der Robert-Schumann-Philharmonie veröffentlichte er u. a. die Klavierkonzerte von Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumanns Sinfonien sowie dessen Werke für Violine und Orchester. Unter seiner Leitung fanden überregional vielbeachtete Operaufführungen statt. Die deutsche Erstaufführung der Oper *Love and Other Demons* von Peter Eötvös am Theater Chemnitz wurde von den deutschen Feuilletons ebenso gefeiert, wie Aufführungen der Opern *Die schweigsame Frau*, *Il Templario*, *Die Heimkehr des Verbannten* und *Der Schmied von Gent*, deren Einspielungen auf CD bereits veröffentlicht sind bzw. in naher Zukunft erscheinen werden. Die von ihm initiierte Uraufführung der nunmehr komplettierten Meyerbeer-Oper *Vasco de Gama* im Februar 2013 wurde von der Zeitschrift *Opernwelt* zur „Wiederentdeckung des Jahres“ gewählt.

Emil Nikolaus von Reznicek Symphonien 3 & 4

what i still ponder and what i still contemplate
what i still love bears the very same set of traits
Stefan George

In October it will be six years since I made a decided *ctrl+S* move and spirited away into the depths of my hard-disk storage what until now had been my last text on the topic of Emil Nikolaus von Reznicek. Not all that much time has passed, one might well think. But since then what new developments there indeed have been with respect to the subject and object of our interest! In Chemnitz the delightful opera *Benzin* was presented on the stage with great success and sound and fury (it will soon join the previously released operas *Ritter Blaubart* and *Donna Diana* in the **cpo** catalogue). In Colorado a doctoral student wrote a dissertation, drawing on a good-sized mountain of familiar titles and helpful materials including relevant forms of correspondence and articles bequeathed to her by the late Gordon Wright (1934–2007), once the top man in the American Reznicek Society, when she succeeded him as its president. The composer's great-grandson, Horst Michael Fehrmann, established a publishing company for his *Editio Reznicek*. Its expert scholarly management is in the hands of his Berlin colleague Michael Wittmann, who has gone on to bring many astonishing finds to light. Among other things, Wittmann (henceforth simply »MW«) some time ago actually rediscovered the long-lost *Frieden*, only to learn that the original publisher had only had the piano reduction printed: everything in manuscript form, as far as the current state of research indicates, is eligible for mourning as a permanent loss. To compensate, other things have come to light. MW has

published several of Reznicek's total of six string quartets and brought out the *Konzertstück* in E major for Violin and Orchestra from 1918 in a first edition. Moreover, he is working on some 1,500 letters as well as Reznicek's autobiography from his later years, previously extant only in manuscript form, which is slated for publication in time for the seventieth anniversary of the composer's death in 2015. Finally, I would like to note that Arne Stollberg of the Musicological Institute at the University of Basel most recently has begun his richly dimensioned and impressive project on the topic of *Tönend bewegte Dramen* with the *Tragic Symphony*. This symphony from 1902 thus to a certain extent forms the overture to a large-scale treatment of »The Idea of the Tragic in Orchestral Music from the Late Eighteenth Century to the Early Twentieth Century« and is one more obvious sign that E. N. von Reznicek, whom humankind for decades knew merely as the creator of the *Donna Diana Overture*, has become respectable in scholarly circles.

In the virtual expanse of the electronic parallel universe much more lies hidden than the »name-that-tune number« from the legendary quiz show. All it takes is a few clicks to call up, for example, the two early Orchestral Suites in E minor (1883) and D major (1895–96). Or the overture *Im deutschen Wald*, which (originally entitled *Goldpirol*) reveals our E. N.'s comic-parodistic side to us: a captivating composition that (if opportunity had knocked) could have functioned as the title music of the magnificent Erich Kästner film *Drei Männer im Schnee* with Paul Dahlke, Claus Biederstaedt, Nicole Heesters, and Günther Lüders and a work that MW quite rightly has termed the »satyr play« to the *Tragic Symphony*. By the way, with this designation, MW, to whom I here would like to express my collective and multiple thanks for various tips and materials, has tacitly confirmed a character trait of the composer Reznicek that I believed

I could detect already on my first more intimate contact with him: a sort of communicative capacity always holding open a little backdoor through which it is possible to slip into one's innermost self without ever completely revealing oneself or going so far as to let oneself be taken captive.

This is the way that somebody who does not want to use his own vulnerability as a aid to gaining control over others («Now just look what you've done to me!») or for true confessions for talk show consumption, even if what we know as life has burdened him with the most difficult tests and trials. For Reznicek this was doubtless a matter of personal honor and self-respect, and we may also repeatedly get the impression that he was suspicious about too much adulation: it is difficult to imagine that he might ever have groped his way with the childlike naiveté of a Wolfgang Amadeus Mozart into the gaping traps lying everywhere in wait or (like his sometime brother-in-law Felix von Weingartner) would have been able to violate valid contracts with a somnambulist's certainty every time that a guarantee promising better career opportunities came his way. When he went, as in Mannheim, for instance, then something had to have »happened,« and he preferred to take a leap into unknown, cold waters than to ...

Richard Specht, one of Reznicek's early apologists, filled in the blank with a catchy formula: »He who does not know him automatically gets the feeling that the famous demand from *Götz von Berlichingen* mutely formed on his lips. When people later wanted to carry out that command, then he would not let them.« But even under other circumstances he did not let them. He who might have thought that he had him on the hook with one of his musical compositions saw him get off it and run off with a remarkable nimbleness: an agile Master Hare but in no way a hare-hearted coward, a composer

whose creative talent, innate multifacetedness, and multiple interests always enabled him to keep from crossing paths with »hedgohog people« (as the great Klaus Maria Brandauer once termed them) and their perverse machinations. And, to top things off, to avoid a danger that constantly threatens the creative artist if he is not on the lookout: that of becoming a self-plagiarist in the category of style.

The steps to be taken to accomplish all of this require integrity and the courageous readiness at all times to disappoint general or particular expectations, to execute turnabouts, and never to turn one's other cheek to the public and – much worse – to the experts. It is thus that *Schlemihl* is followed by the *Sieger*, the wise guy's grousing in the »ironic symphony« jumps in right after the »tragic symphony,« and the chilling thriller from the musical nightshade family known as *Ritter Blaubart* comes before the archaic *Holofernes*: each a unique work in its own right and separated by several instrumental pairs that oppose each other as question and answer, thesis and antithesis, major and minor, and chromaticism and diatonicism and along with everything else that one might imagine in the way of artistic dichotomies supply their user with building blocks and game pieces. While this brilliant play, in most cases also a successful one, is being played, it just so happens that genuine fields of force form between the complementary contradictions, and on the strength of their increasing concentration these fields of force begin to reflect and sometimes to form mirroring surfaces and spheres in which, at the end, the viewer sees his own image. With fatal consequences, as we find ourselves occasioned to admit against the background of all the peculiar and misleading notions accompanying the literature concerning »the Austrian composer Emil Nikolaus von Reznicek (1860–1945).« It is an understandably compact literature, by

the way: who would voluntarily want – as occurred, for example, in the case of Richard Specht or the similarly hagiographically inclined Max Chop – to pronounce judgments during which one has to serve as one's own judge and jury, assume a position nourished more by enthusiasm than by facts, and finally let oneself be led around by the nose in a circle? He who so wishes should hold out his owl-mirror to a random subject and frighten the same party into the horn of intimidation with its plenty of meanings.

In any case, it is certain that those to whom E. N. is or was a source of irritation will ultimately find themselves lamenting their own humorlessness. One had just decreed how the way from work A could lead by way of B with special consideration of the preformulated dramatology by Mr. X necessarily and only to work C, and then our man executes a 180° turn, swings around (perhaps because it went to his heart that his pigtail persisted in hanging down his back part?*), and presents to the marveling music world the compelling proof that he neither was influenced by Mr. X nor was inclined to flutter into the fowler's net of theoretical considerations in order from that time forth, as soon would become the fashion, to warble one of the increasingly unsingable melodies to which, as the modern »state of the material« would have it, there were no longer supposed to be any alternatives.

In the assurance that there are *always* alternatives, I intend to keep my pareragon to the symphonic works in the context of the grand Reznicek edition released on **cpo** within the trimmest contours possible. This might succeed because here we are dealing with a short timespan of eighteen months at the most. At the beginning of 1917 Reznicek had completed his *Ritter Blaubart*. Thereafter he turned to the Konzertstück in E major for Violin and Orchestra mentioned above and most recently published by MW, a work that had mutated into the (hardly

better-known) Concerto in E minor at the very latest by the end of 1917.** On 4 May 1918 the Symphony No. 3 in D major »in the old style« was completed, and a year later, almost to the day, namely on 2 May 1919, the Symphony in F minor, to be counted as Reznicek's No. 4, was finished. The premieres were held in Leipzig at the beginning of 1919 and in Berlin on 25 October 1920 under the conductor Arthur Nikisch, who in his capacity as an advocate of modern music in the public arena incorporated new works into his programs very soon after their completion.

Relevant information contributing to »deeper understanding« was not something that E. N., considering the sort of fellow he was, would ever supply either at that particular time or in his memoirs twenty years later – which MW has kindly made available to me. He merely remarked that the Symphony in D major »is dedicated to« his »dear friend and pupil, Hans C. Bodmer:*** and has »the usual four movements. The first is preceded by a short introduction of nine measures [a folk melody from the fifteenth century]. The whole piece is meant to be harmless. The instrumentation, easy. No mathematics, no 'problems.' (Playing length, approximately thirty minutes. Universal Edition, Vienna).«

Now that is not only laconic. It is inconsiderate. We are forced to form our own picture. And must be on guard against the mistake made by Mr. Keuner, who – thus Bert Brecht – made drawings of beloved people and attempted to adapt these individuals to make them fit the sketches. However, the temptation is great. For »in the old style,« now that is something that can only mean à la Haydn or Mozart, can only mean that the first theme is followed by the second theme and then by the development section and everything else that should be made to follow. And »harmless,« with an easy instrumentation? To be sure, E. N. does without the trombones, the bass

tuba, the harp, and the whole arsenal of late romanticism. Nevertheless, the four horns that he adds to his orchestra and has bawl up into apocalyptic heights – they are just as little elements of »the old style« as the »folk melody from the fifteenth century« is unproblematic. If we only knew what – or whether – he was citing here. Would it really have been too much trouble for the diligent archive researcher Reznicek to identify this find just a little more precisely? In his one-act comedy *Spiel oder Ernst* he indicates in the front matter the number of measures from highly famous operas that have found their way into his playful or serious drama: genuine all-time greats from *Don Giovanni* to *Die Fledermaus*. He freely supplies the title verse when the vocal source makes its first appearance in the organ fantasia *Kommt Menschenkinder rühmt und preist* published in 1930. And we are supposed to believe that he would have limited himself to such an indifferent footnote in the handsome UE score of the Symphony in D major? To be sure, it is possible that E. N. came across this melody in this or that stack of papers. An antiphonal Marian hymn perhaps (with »Kyrie eleison«), or possibly an invention of his own – as in the case of the hit that Cousin Karl rewarded with a slap on the face because he could not believe that it had been authored by the musical boy?

In any case, it is genial in itself how one or two sleights of hand guide the *Allegro ma non troppo* out of the hymnic and measured beginning; here the folk melody plays its considerable part, while after the shortest time the »old style« is scattered to all the four winds. No Haydn, no Mozart – but a great many indicators, some of them more hidden, some of them less so, point now to Robert Schumann and then to Jean Sibelius (if one only knew whether E. N. knew the concluding movement of the *Karelia Suite*) before at number (9) ([1] 3'30) we listen with extreme sympathy to the contributions made

by the four horn players, who fragmentarily blare out *the* military march in D major by Franz Schubert, always flanked by fragments of the introductory folk melody, long ago transformed into unrecognizability, which at number (11) (4'07) unexpectedly yields to an all-time classical great: so that the deafest ass's ear can hear it, the first trumpet does its little solo number – now if that is not »The Trout,« then a fish was never born. And if a short, sultry breeze does not drift over the stage from the Hörselberg six measures before the recapitulation (5'30), then a Tannhäuser never resided there.

Richard Specht hears something else/in his own different way. For him this symphony is »dearest of all in its flowery nature, its Biedermeier tone, and its porcelain themes; of a delightful genuineness that really skips over the years and seems to return to a happier time when Grandfather cheated on Grandmother – and yet in the midst of all this stylistic spirit, this bravura of costuming, one asks oneself where the creator of *Blaubart* or *Schlemihl* was lingering while his overly clever goldsmith's hand was putting together these fine, little, fragile things. And one finds an answer only in a couple of passages from the slow movement and the concluding movement, in whose hidden sadness plenty of longing for such old-fashioned peace seems to live.« Four words: in-the-old-style, and long ears are growing on a certain someone's head, while the bearer of the same is overcome by »an exposition to sleep.« † Porcelain themes? More on the order of Gmunden ceramics. But then a sumptuous and glorious idyll in a simple and forceful ABA form with the yearning seventh and octave leaps that Franz Schreker not too long before had seductively employed in his *Vorspiel zu einem Drama* and *Die Gezeichneten*, followed in the stiff-legged minuet by the abrupt squealing and cheeping of the winds that have fallen out of step – and a finale that takes us along to

Felix Mendelssohn's *italianità* on such a lively journey through remote keys that even the modulation-happy Franz Schubert might have paled: D-B-E flat-D-F sharp, by way of B flat to D flat and again to F sharp, as a development section of an otherwise quite rondo-like structure the »nearest of the nearby« B flat minor, but then this is hoisted to A major with a leverage power typical of E. N., whereupon at long last the recapitulation is able to begin in the right and proper key of D major.

Until this point and beyond it the number of associations increases, but to go into them in greater detail would mean not complying with the wishes of their compositional inventor: otherwise he presumably would have provided us with signposts, traced maps for us through the colorful terrain, and left behind other clues. The man at play (not: the player) apparently wants to play to us the chance to make our own discoveries, to let us formulate our own footnotes – musical etymons, so to speak, sources of stimulation activating subconsciously slumbering tonal reserves that would never come to the surface under an avalanche of listening instructions (»In my work I intend ...«). The notion that all the possible relations had been available *a priori* to him is something that we can safely exclude, even if it is to be assumed that his repertoire horizon was a quite significant one.

A second reason seems to me to lie in a personal deficit typical of Emil Nikolaus von Reznicek. For example, when the youthful hothead, without considering the consequences, drew his saber because a fellow threatened to get off limits with his (first) wife. Or even much later, under the brown-shirted political powers, when on diverse occasions he barely managed to avoid nasty difficulties with carefully and cleverly worded remarks, so that we may say that he lacked the courage to reveal himself so completely artistically, in the manner of a Gustav Mahler, that the innermost would be turned

outside and the final border, in the end an aristocratic one, would be crossed over. A palpable distance always remained between the creator and his creation, as if he did not want to show his true greatness because he was worried that somebody might discover it.

The Symphony in F minor may serve to illustrate this. In his biography, still available only in autographic form, the few words about the preceding work are followed by this remark, which is no less brief and no less misleading: »No knowledgeable person is likely to find my symphony in F minor, composed shortly thereafter, to be problematic. I therefore may refrain from a more precise designation of this work, which is already given by the naming of the second movement a 'Funeral March on the Death of a Comedian.' Premiere: Berlin, 25 October 1920, in the concert of the Philharmonic Orchestra, Nikisch. (Leipzig, N. Simrock. Playing length: forty minutes).«

How tempting it is, in view of such meager self-information, to pounce all over the »Death of a Comedian« is something that Richard Specht – who else? – demonstrates with virtuosic bliss when he hears into the movement the »fabulous genuineness of the hypocritical *cabotin* tone, »an eye-turner, a hypertrophy of bombastic lament, as if a hero were to be buried whom everybody all the same secretly chides as a scoundrel: this is music full of a causticity that hardly any other composer might be able to produce. While the other movements have something almost academic about them, of course are sometimes so turgid that one here too would like to think of a sarcastic intention and ask oneself whether it is not the case that here too portraits of senators and overly solemn guardians of tradition have been drawn.«

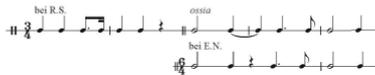
The fact that nothing at all is right about these excellent epithets, this formulation artistry beguiling the senses, is not to be blamed on the above author alone.

In order to penetrate the depths of this work, which he rather cursorily again classifies as one of »On the Way,« to first to be able to sense its true greatness, he certainly would have had to hear it many times. And whether the opportunity to do so would have been granted, when the routine premiere live recording was still written in the stars, is very much to be doubted. So he is happy to take a solid bite of the »Comedian« and a hasty glance at the scherzo, though it is written »in the old style,« which with its exact repetition of the main part [»dal segno al segno«] and the subsequently supplied coda fulfills all the formal requirements. The outer movements, however, these two constructions distinguished by a colossal densification making them stand out architecturally as well, their countless cross references, marginalia, side glances, and snapshots – they would almost inevitably have had to escape him during a dry study of the score.

Sometimes, however, things also seem to be haunted. Does the primary theme of the massive *Moderato pesante* only coincidentally recall Richard Strauss in general and his *Zarathustra* in particular? Have the triplet quarter notes knocking so very much like Beethoven's fate motif been deliberately employed – or does E. N., as so often, simply take such associations in stride? The hollow tones of a Flying Dutchman ([5] 1'35), the developmental elements going back and forth between Mahler and Strauss (from 2'50), catastrophic explosions conjuring up the late Anton Bruckner (6'30) – all of this takes nothing away from the original force of the magnificent first movement, its capital format, and its enormously personal radiance because it does not at all represent a plagiarized patchwork but noticeably issues forth from a need to communicate without the convulsive urge to set up bulkheads against »the others« in order to exist. Nevertheless, this (quasi-absolute) music just as little shouts out for semantic decipherment or decoding

as does the homage in the finale, which as a theme with variations, a fugue, and a coda summons »a certain someone« into its operational sphere – the Johannes Brahms of the fourth (!) symphony and the master of the crowning orchestral passacaglia, which Emil Nikolaus von Reznicek uses here as his point of departure, sometimes more strictly, sometimes more freely, without in the least submitting his stylistic or thematic resignation or surrender.

Rather, it is quiet irony that I hear hovering over this construction; it is again something that is more to be suspected than to be proven. On 20 May 1916 Richard Strauss had declined to perform the enchanting *Traumspiel-Suite*† and in complete seriousness had recommended to his fellow composer, four years his senior, »[to compose] a dozen or so eight-measure ländler à la Schubert sometime, as in his time Father Brahms had not at all stupidly advised me to do.« And now a theme stands in this work that is clearly and precisely constructed on two-times-four measures and continued for two-times-four measures while pointing its outstretched index finger straight at the corresponding passage in Brahms: the first movement of the third symphony, which for its part, as is common knowledge, bears the imprint of Robert Schumann's quasi-omnipresent rhythm:



Not only this should make us stop and think but also the three measures [8] 8'50) suddenly surging up between the *Andantino con grazia* with its slightly »Straussy« violin solo and the fugato, which to me sounds too clearly like one of the last *Zarathustra* episodes for me to believe that it was a »coincidence« – while, however, the motivic foundation from the main idea of the finale movement would have allowed without difficulty a playfully and embarrassed »please do pardon me, honored colleague.« The shifting moods, the excursions through remote keys, and additional reminiscences of Schumann and Bruckner cushion the little blow with playful ease.

As far as the »Funeral March on the Death of a Comedian« is concerned, Emil Nikolaus von Reznicek will have the next-to-last word, as committed by him to paper in his late autobiography: »When the unforgettable Nikisch intoned the first measure of the second movement, I believed that lightning would strike me – he took the tempo so slowly. But the deeper he made his way into this funeral march, the more convincing the tempo became, maintained systematically until the conclusion. My horror had yielded to enthusiastic approbation. However, it applied only to the conductor. I myself would never have risked such a thing. That was something only the great Arthur could do, without a conductor's artistic acrobatics, making faces, etc., very simply and understandably.«

All irony was gone. Nikisch, the man whose job it was to convince, had looked behind the façade and trusted himself to get to the bottom of things. And for a moment Emil Nikolaus von Reznicek saw himself. And during the funeral procession saw himself face to face with the funeral march from the *Eroica*, found in the middle part rhythmic elements from the first movements of the seventh symphony, and could not fail to notice the deep solemnity of the three standout trombones, which

were employed here for the first time. Now that could grip a fellow. And yet he certainly would have immediately answered the question *Play or Seriousness?* with a clear Yes.

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

*Adelbert von Chamisso's *Tragische Geschichte* plays the main role in Reznicek's orchestral variations with a concluding song from 1922 (cpo 777 047–2).

**Here I refer the reader to the thorough introduction that MW has supplied to the *Konzertstück* in the *Editio Reznicek* (No. 1004).

***At the time, as Reznicek's daughter Felicitas reports, the famous Beethoven collector Hans C. Bodmer (1891–1956) was living very modestly in a furnished room, and nobody suspected that he was a member of one of Zurich's richest families.

†Nick Bottom just prior to his »midsummer night's dream« (IV.1).

††A distillation of enchanting music to August Strindberg's drama of the same name.

The Robert Schumann Philharmonic

The Robert Schumann Philharmonic looks back on one of the longest and richest traditions among Germany's orchestras. Founded as the city orchestra by Wilhelm August Mejo of Chemnitz in 1833, the orchestra went on to gain increasing importance beyond its home region. It was renamed the Robert Schumann Philharmonic in 1983 on the occasion of the 150th anniversary of its founding.

The Robert Schumann Philharmonic's tasks include performances in the fields of opera, operetta, musical,

and ballet as well as monthly symphony concerts and numerous other concerts in symphonic and chamber formations. The orchestra's work with children and young people occupies a special place in its program. Since 2007 Frank Beermann has been the general music director in Chemnitz. Under his leadership the orchestra has increasingly committed itself to CD productions. In 2009 its CD featuring Felix Mendelssohn Bartholdy's complete concertos for piano and orchestra with the pianist Matthias Kirschner won an Echo Klassik prize. Its recording of the compositions *Visionen* and *Assisi* by Hermann Hans Wetzler was nominated for the International Classical Music Awards (ICMA) 2011. The Robert Schumann Philharmonic is also a welcome guest highly regarded by concert organizers. During recent years guest performances have taken the orchestra to cities such as Venice, Thessaloniki, Rome, Salzburg, Frankfurt am Main, Düsseldorf, Cologne, Munich, Berlin, Dresden, and New York and to the Neuschwanstein Castle Festival, Hamm KlassikSommer, Tonhalle in Zurich, and Bruckner House in Linz.

Frank Beermann

Frank Beermann began his professional career at the Darmstadt State Theater and at the Freiburg Theater. He then worked for four years as the conductor at the Hamburg State Opera. Guest conducting assignments have taken him to venues such as the Staatsoper unter den Linden and German Opera in Berlin, the Bavarian State Opera in Munich, Teatro Liceu in Barcelona, Royal Opera in Stockholm, Finnish National Opera in Helsinki, and Semper Opera in Dresden. He has worked with orchestras such as the Bamberg Symphony, Gewandhaus Orchestra of Leipzig, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, and various ARD orchestras. Since 2007

Frank Beermann has been the general music director at the Chemnitz Theater and the principal conductor of the Robert Schumann Philharmonic. During recent years he has celebrated great successes in the opera and concert repertoires. His alert and continuous interest in unknown and new repertoire has led to exciting CD releases on **cpo**, Sony Classical, and BIS. His recordings have brought him distinctions such as the Echo Klassik prize, the Excellentia Award from *Pizzicato*, and an ICMA nomination. With the Robert Schumann Philharmonic he has released works such as Felix Mendelssohn Bartholdy's piano concertos, Robert Schumann's symphonies, and the same composer's works for violin and orchestra. His opera performances as a conductor are highly regarded nationwide. His German first performance of the opera *Love and Other Demons* by Peter Eötvös at the Chemnitz Theater won acclaim from the German feuilletons, and his performances of the operas *Die schweigsame Frau*, *Il templario*, *Die Heimkehr des Verbannten*, and *Der Schmied von Gent* – all of which have been released or will be released in the near future on CD recordings – have also met with extremely positive resonance. The premiere of the now complete Meyerbeer opera *Vasco da Gama* initiated by him and held in February 2013 was selected as the »Rediscovery of the Year« by the magazine *Opernwelt*.



Frank Beermann [© Neda Navæe]

cpo 777 637-2