

The background of the entire page is an impressionist painting in shades of blue, purple, and brown, depicting a coastal scene with a person standing on a pier or breakwater in the distance. The brushstrokes are thick and textured.

cpo

Max Bruch
Violin Concerto 1 · Serenade
In Memoriam

Antje Weithaas

NDR RADIOPHILHARMONIE
Hermann Bäumer

NDR



Antje Weithaas (© Giorgia Bertazzi)

Max Bruch (1838–1920)

Violin Concerto No. 1 op. 26 **24'33**

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | Allegro moderato | 8'08 |
| 2 | Adagio | 9'01 |
| 3 | Finale. Allegro energico | 7'24 |

Serenade op. 75 **38'19**

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 4 | Andante con moto | 9'22 |
| 5 | Allegro moderato, alla marcia | 9'45 |
| 6 | Notturmo. Andante sostenuto | 9'43 |
| 7 | Allegro energico e vivace | 9'29 |

8 **»In Memoriam« - Adagio op. 65** **14'43**

T.T.: 77'40

Antje Weithaas, Violin

NDR RADIOPHILHARMONIE

Hermann Bäumer

Der Schlingerkurs zum Welterfolg: Max Bruchs Violinkonzert und einige Verwandte

*Denn aus der Seele nimmt der Leib die Kraft,
Denn Seele ist die Form, die sich den Körper schafft.*
(Edmund Spenser)

Max Bruch macht's uns nicht leicht. Nicht einmal mit seinem wirklich-wahrhaftigen, einzigartigen, unerreichten *Pièce de résistance*, das die Spatzen seit bald hundertfünfzig Jahren von den Dächern, die bemühtesten Eleven des höheren Fiedelspiels auf den Saiten und in den Gehörgängen berufsmäßiger Rezensenten als kunstvollere Variante des *tinnitus communis* pfeifen. Dieses **Violinkonzert g-moll op. 26**, das allein die große-weite Musikwelt wirklich mit dem Namen seines Komponisten verbindet, ein Werk, von dem Johannes Brahms, der widersächliche Weggefährte des rheinländischen Kollegen, gesagt haben soll, er sei bei Anhörung desselben gar nicht zum Sitzen gekommen, weil er ständig habe aufstehen müssen, um alte Bekannte zu grüßen (eine durch nichts gerechtfertigte Bosheit übrigens); dieser Inbegriff des *romantischen* Konzerts, an dem alles – vom großen Parlando der hinreißenden Introdution über das entwaffnende *Adagio* bis hin zum furiosen Tanzfinale – so sehr aus einem einzigen Guß entstanden scheint, daß wir geneigt sind, den Schöpfer des Mirakels für einen Cellini zu halten, der mit gewaltigem Hammerschlag die Form zerbricht und dem *publico* ein triumphierendes »exegi monumentum aere perennius« entgegenschleudert. Als ein solches mögen wir's wohl auch jedesmal hören, wenn's uns im Saal oder in den eigenen vier Wänden begegnet: ein erzenes Monument, dem die Zeiten nichts anhaben und auch inskünftig nichts von seiner Aura des Vollendeten werden

nehmen können.

Damit sollten wir's am besten bewenden lassen. Denn kaum richtet sich der Blick von der tönenden Erscheinung des Werkes auf den Hintergrund, auf die Geschichte der Entstehung und frühen Rezeption, da betreten wir auch schon die trügerischen Salzkrusten des Schottel Dscherid, der Kara Ben Nemsî auf seinem Wege *Durch die Wüste* fast zum Verhängnis geworden wäre, oder sehen uns von den tödlichen Tiefen des Grimpen Mire umgeben, den kein Baskerville je freiwillig durchwanderte.

Der schwanke Boden gibt sofort nach. Schon der genaue Tag, an dem Joseph Joachim, der große Virtuose, in Bremen die endgültige Version des Konzertes aus der Taufe hob, ist nicht eindeutig. Offiziell war es der Dienstag des 7. Januar 1868. Max Bruch hingegen nennt in Briefen an Hermann Levi sowie an Laura, die Gemahlin seines langjährigen Freundes Rudolf von Beckerath den vorherigen Sonntag, was unter Betracht der zeitlichen Nähe – die Dokumente datieren vom 19. Februar beziehungsweise vom 23. März – nur dann als Irrtum durchgehen dürfte, wenn wir uns das unmittelbare Nebeneinander des spektakulären Premiereerfolgs und des dreißigsten Geburtstags (am 6. Januar) vor Augen führen: daß der glückliche Künstler den Kelch, den Becher oder den Pokal in diesen Tagen mehr als einmal geleert hat, liegt in der Natur der Sache und dem Naturell des Rheinländers begründet ...

An sich lohnte es nicht, darüber nachzusinnen. Doch rücksichts aller sonstigen Ungewißheiten will sogar diese kalendrarische Unschärfe so symptomatisch anmuten wie die Frage, ob Bruch selbst in Bremen dirigierte oder nicht doch der hier und da genannte Carl Reinhaller oder gar die These Wilhelm Altmanns stimmt, der 1905, sicherlich nach vorheriger Erkundigung, in der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung* meldete,

es sei bereits der neunzehnjährige Max Bruch auf den thematischen Hauptgedanken seines »ungarischen« Schlußtanzes gekommen: eine Unmöglichkeit, wie ihm von anderen Stellen beschieden wurde, wo doch allein das *Ungarische Konzert* des Geigers Joseph Joachim als Inspirationsquelle für die magyarischen Anflüge des Finalsatzes angenommen werden dürfte – was wiederum aber nur durch die persönliche Bekanntschaft beider Künstler, mithin nicht vor 1865, denkbar gewesen wäre. Daß Max Bruch spätestens in Mannheim (1861–1863) begonnen hatte, sich mit der Kammermusik des fünf Jahre älteren Johannes Brahms zu befassen und dabei sicherlich auch das erste Klavierquartett in g-moll (!) mit seinem »Rondo alla zingarese« zur Hand nahm, scheidet den Korrektoren Allmanns so unvorstellbar zu sein wie die Annahme, daß viele Sachen, die durch die geistigen Weiten flattern, sich unabhängig voneinander an mehreren Stellen aufschnapfen lassen.

Es könnte die Vorverlegung des Einfalls natürlich auch einer der mannigfachen Verschleierungsversuche gewesen sein, mit denen der alternde Max Bruch die gewaltigeren Fremdartigkeiten auf ein minimales Ungefahr zu reduzieren versuchte. So gestattete er Arthur M. Abell, dem jungen Berliner Korrespondenten des *New Yorker Musical Courier*, im Jahre 1911 zwar den Abdruck des aufschlußreichen Briefes, in dem Joachim am 17./18. August 1866 seine ausführlichen Vorschläge zur geigerischen Verbesserung der »Principaltimme« unterbreitet hatte, doch die darin befindlichen Notenzeilen wurden nicht wiedergegeben, was der gutgläubige Abell seiner Leserschaft damit begründete, daß Bruch »keine davon« übernommen habe – womit er unwillkürlich einer kapitalen Geschichtsklitterung Vorschub leistete, derer er bald hätte innerwerden können, wenn ihm nur wer Bruchs aktuellen Briefwechsel mit Joachims Sohn Johannes zugespielt hätte, der gerade mit Andreas

Moser zusammen die Korrespondenz des seligen Vaters zur Veröffentlichung herrichtete. Die beiden Herausgeber hatten Max Bruch die relevanten Druckfahnen zugesandt, die allerdings nicht bloß das obige Schreiben, sondern auch die Antwort des Komponisten enthielten, und diese war in ihrer Stellungnahme derart detailliert gewesen, daß er jetzt ein lautstarkes Veto einlegte:

»1. Was mein I. Viol-Concert Op. 26, G moll betrifft, so habe ich *nur* auf die Publication des wichtigen, für die Geiger aller Schulen und aller Länder interessanten Briefes von Joachim aus Harzburg, August 1866, Werth gelegt; und dieser Brief wird ja wohl mit den anderen Briefen J.'s an mich erscheinen.

2. Daß eine so ausführliche *Antwort* von *mir* auf den Harzburger Brief existirte, wußte ich nicht, und jetzt, da ich sie kenne, ist sie mir nicht erfreulich: denn ich erscheine in dieser Antwort ungeheuer unselbständig (um nicht zu sagen, schülerhaft) Joachim gegenüber. Die Discussion dreht sich zwar nur um Einzelheiten, oft Kleinigkeiten; denn die *Hauptsache*, der *Gedankengehalt* und die *Form*, blieb unverändert. Diesen Eindruck würde aber das lesende Publicum *nicht* haben und würde mein ganzes Verhältniß zu J. (welches später ganz anders wurde) falsch beurteilen. (Das Publicum muß ja beinahe glauben, wenn es das alles liest, *Joachim* habe das Concert gemacht, nicht ich. Die Wahrheit ist, daß ich *einige* von seinen Rathschlägen mit Dank benutzt habe, andere nicht.)

3. Ich wundere mich, daß Herr Moser gerade *diesen* Brief aus der Masse der andern herausgepickt hat. *Ich* habe Herrn Moser nie zur Publication desselben autorisirt, *verweigere* auch jetzt diese Autorisation ganz entschieden, bitte Sie den Brief *nicht* drucken zu lassen«, schmettert er am 14. März 1912. Und legt drei Tage später nach: »Jeder würde bei dem Lesen dieses Briefes sagen: »Ei, wie schwer und *mühsam* ist doch dieses

Werk zu Stande gekommen. M.B. wußte doch eigentlich gar nicht, was er wollte, jetzt sieht man erst, wie wenig Initiative und *selbständige Kraft* der Mensch hatte, wahrscheinlich hat er in seinem Leben *allein* nichts zu Stande gebracht: (während gerade das *Gegenteil* der Fall ist!). Diese Auffassung würde allgemein sein, und man würde sie mit grinsender Befriedigung colportieren, um *mir* zu *schaden*.

Kaum zu glauben, daß es sich bei dem Verfasser dieser Tiraden um denselben Max Bruch handelte, der schon seit bald einem Vierteljahrhundert sein »Allerwelts-Concert in G moll«¹⁾ verflucht, über die »Trägheit, Dummheit und Dumpfheit vieler deutscher Geiger«²⁾ herzieht, von denen ihm alle vierzehn Tage einer dieses Opus vorspielen wollte, und der dem Freund Philipp Spitta 1893 ein selbstgemachtes Xenion schickt, das er als »Polizeiliches Verbot betreffend M.B.'s erstes Concert« überschreibt. Die Sorge um die Reputation überwucherte mit ihren absonderlichen Trieben die erschütterlichen Tatsachen, die irgendwann ja doch ans Licht kommen mußten, weil die Korrekturbögen nicht vernichtet wurden. Sie gelangten ins Max Bruch-Archiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Kölner Universität und waren dort unter anderem dem nachmaligen Grenbroicher Gymnasiallehrer Wilhelm Lauth zugänglich, der seiner Dissertation über *Max Bruchs Instrumentalmusik* zum fünfzigsten Todestag des Komponisten (1970) in den »Beiträgen zur Rheinischen Musikgeschichte« einen ausführlichen Aufsatz über die *Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes op. 26 von Max Bruch* folgen ließ, worin der »unterdrückte« Brief eine zentrale Rolle spielt.

Geschrieben in »Coblenz, 26. September 1866«, verrät er schon in seinen ersten »Takten« einen Takt, der so gar nichts mit dem Nöckerpreis der Berliner Jahre gemein hat: »Lieber und verehrter Herr Joachim, Sie haben

mir durch Ihren so eingehenden Brief über das Concert zum größten Dank verpflichtet; nichts könnte mir erfreulicher und beruhigender sein als die Gewißheit, daß Sie im Stande sind, nach genauer Durchsicht sich dauernd und aufrichtig dafür zu interessiren. Mit neuer Lust habe ich nun fortgearbeitet und Ihre guten Rathschläge dankbar benutzt«, heißt es zu Beginn der sehr differenzirten Erwiderung, die nach sechzehn Einzelpunkten und achtzehn Notenbeispielen mit dem dringlichen Wunsch nach einer persönlichen Besprechung der »letzten Einzelheiten« endet.

Kurz darauf reiste Bruch tatsächlich nach Hannover. Die erste Uraufführung war da bereits Geschichte: Am 24. April 1866 hatte der Komponist in Koblenz mit dem Geiger Otto von Königsłow die (verschollene) Urfassung seines Opus 26 hören lassen, und war, wie er Laura von Beckerath vier Tage darauf berichtet, »mit der Totalwirkung ganz zufrieden« gewesen, obgleich ihm das Finale »noch an manchen Stellen zu dick instrumentirt« vorkam. »Jetzt lege ich die letzte Feile daran, und denke, es soll ganz gut werden. Joachim spielte es in Hannover durch und war sehr zufrieden damit«. Immerhin hatte sich unser Protagonist da auch schon rund zwei Jahre um die Zähmung der widerspenstigen Materie bemüht, nachdem ihm der Mannheimer Konzertmeister Johann Josef David Naret-Koning ermutigt hatte, es mit einem Violinkonzert zu versuchen: Es mußte ihm wohl aufgegangen sein, daß der gleichaltrige Verfasser der *Loreley*, die unter Vinzenz Lachners kundigen Händen just in den Anfang ihrer kurzen Blüte erlebte, seinem Wesen nach ein Barde und Geschichtenerzähler war, der sich den Weg zur ureigenen Instrumentalkomposition am ehesten durch die sanglichen Qualitäten der Geige sollte bahnen können. Den Schlingerkurs, den Bruch danach einschlug, wird er indes kaum vorhergesehen haben.

Am 11. November 1865 klagt Bruch seinem Lehrer Ferdinand Hiller: »Mein Violin-Concert avancirt langsam: ich fühle mich auf dem Terrain nicht sicher. Finden Sie nicht, daß es eigentlich sehr verwegen ist, ein Violin-Concert zu schreiben?« Daß den Mühlen des Zweifels das Wasser nicht ausget, ist hingegen dem Dirigenten und Vinzenz Lachner-Schüler Hermann Levi zu verdanken. Der hat von Anfang an seine Bedenken, verpackt zwischen manch nützlichem Hinweis seine Vorbehalte, rät zu gründlichem Umgang mit den Werken Bachs und Beethovens und sieht sich in seinen Ansichten komplett bestätigt, als Bruch nach seinem Besuch in Hannover, wo der Intendant Hans von Bronsart sogar das Hoforchester für eine private Probeaufführung mit Joseph Joachim zur Verfügung gestellt hat, am 6. Dezember 1866 wieder unglücklich ist: »Mein *Violin-Concert* hat im Sommer lange bei Joachim gelegen; jetzt hat's [Ferdinand] David – der spricht von einer nochmaligen gründlichen Revision der Principalstimme. Was schließlich daraus werden mag, das wissen die Götter. Mir wird die ganze Sache bald langweilig; ich bin König nicht zu Dank verbunden, daß er mich zu einer Arbeit getrieben hat, der ich nicht gewachsen bin.« Am 21. Januar 1867: »... ich fühle auf der Stelle, daß Du (namentlich im Finale) den Nagel auf den Kopf getroffen hastest; in Folge dessen habe ich im Interesse der formalen Abrundung noch sehr viel an dem Satz gethan, und glaube wirklich, er würde Dir jetzt mehr genügen. Joachim und Frau Schumann sind ganz zufrieden damit – ich noch immer nicht, da ich schließlich doch wieder das sehr bestimmte Gefühl habe, daß ich auf ungewohntem Boden stehe.«

Derlei vernimmt Hermann Levi gern. Doch jetzt treibt er die Einwände allmählich zu weit: »Schreibe immerhin noch einige Violinkonzerte oder Sonaten; man kann sich nicht genug mit den eigenen Schwächen beschäftigen [...] Was Dir fehlt, zeigt sich in allen Stellen Deiner

Gesangswerke, bei denen die musikalische Erfindung nicht unmittelbar aus dem Worte hervorgehen konnte [...] Von einer schönen Phantasie zu einem schönen Kunstwerk ist noch ein weiter Schritt. Seine Phantasie zügel, sie in die künstlerische Form bannen – das ist, was den Meister macht. Über sein Mißlingen solltest Du Dich nicht durch den Glauben hinwegsetzen, Dich auf fremdem, Deiner »Natur: widerstrebendem Boden bewegt zu haben; cultiviere den Boden, und er wird Dir und uns schöne Früchte bringen« (11. Februar 1867). Bruchs Ton wird, wofern er überhaupt noch auf die Kritik eingeht, deutlich schärfer. Ihm langt's. Verständlicherweise. Einen Monat vor der Bremer Premiere hält er Levi entgegen, daß Joachim »die Widmung angenommen« hat und daß der Verleger Crantz im Januar »auch die *gestochene Partitur*« veröffentlichen werde. Nach dem durchschlagenden Erfolg ist die verbal herausgestreckte Zunge nicht mehr zu verbergen: »Du wirst wissen, daß Joachim mein Violin-Concert am 5. Januar in Bremen und am 11. Januar in Hannover (am 13. Februar in Aachen) gespielt hat, wie er mir schreibt mit sehr durchschlagendem Erfolg. Er will es noch oft spielen. Es erscheint in 14 Tagen (auch die *gestochene Part.*) mit der *Bezeichnung* von Joachim. Ich war im October 8 Tage in Hannover, und stellte mit Joachim die endgültige Fassung fest.«

Keine Frage, nach diesem Sieg auf ganzer Linie wird die Freundschaft über kurz oder lang – der Kalauer sei erlaubt – zu Bruch« gehen müssen. Der 16. April: »Das Concert hat mir Muth zu Instrumentalmusik gemacht, obwohl du einmal glaubtest, es sei verfehlt. [...] Das Concert fängt an, eine fabelhafte Carriere zu machen, Joachim hat es in Bremen, Hannover, Aachen, *Brüssel* gespielt, spielt es nächstens in Copenhagen und Pfingsten auf dem Kölner Musikfest, was mich unendlich freut. Auer bringt es am 17. d. M. in Hamburg (Philh. Concert) im Mai in London (Phil society), David (!) in

Leipzig (Anfangs nächster Saison), Leonhard und Vieuxtemps haben es bestellt – kurz, es geht brillant vorwärts.«

Am andern Ende der Leitung sitzt aber einer, der nicht bereit ist, den offensichtlichen Irrtum zuzugeben. Da platzt Bruch der Kragen: »Es ist nicht leicht für mich, die rechte Antwort auf Deine Ermahnungen zu finden. Tadelnde Urtheile von kompetenten Freunden dürfen keinem wahren Künstler unwillkommen sein, aber in diesem Falle hab ich das bestimmte Gefühl, daß Du mich nicht mehr verstehst. Und das ist am Ende kein Wunder, denn die ganze Welt weiß, in welchem Grade Du exclusiver Fanatiker für Brahms'sche Musik bist; nun sind wir aber in unseren Richtungen vollständige Antipoden – also ist es *nicht möglich*, daß Du mir ganz gerecht wirst. Du sagst, ich könne keine schöne Musik ohne die »Eiselsbrücke« der Worte schreiben; dem Violin-Concert, speciell dem *Adagio* gegenüber muß ich diese Ansicht als außerordentlich seltsam bezeichnen! Du scheinst zu glauben, daß ich vom Ernst des Arbeitens eine außerordentlich geringe Vorstellung habe. Muß ich erst sagen, daß ich das Violin-Concert im Sommer 1864 angefangen, und erst jetzt, nach *wahrlich langer* oft aufgenommener, liebe- und mühevoller Arbeit, veröffentlicht habe? Ich habe drei, 4 Durchführungen im Finale gemacht, gestrichen, konnte mir nie genug thun, – endlich wurde es so, wie ich es haben wollte, und *jetzt ist es gut*, und es ist gerade so, wie es sein muß. Und weil es gut ist, so spielen es die Geiger aller Orten mit der größten Freude, und weil es gut ist, so *lieben* es die Leute überall, – sie staunen es nicht aus kalter Ferne an wie manche Werke *Eures* Götzen [NB: Brahms] –, sondern sie freuen sich im *Herzen* darüber – ich sollte denken, das sei doch auch etwas werth. Kurz und gut – (ich will frech sein): Sit ut est, aut non sit. Keine Note anders!«

Es gibt halt einen Punkt, an dem ein wahrnehmungsfähiges Wesen trotz aller vorherigen Unsicherheiten

weiß, daß es sich zum Ausdruck eine adäquate Form geschaffen hat.

»Über jedem Ding steht sein Dämon oder Geist und wie die Form sich im Auge spiegelt, so auch der Geist in einer Melodie. Das Meer, die Bergkette, der Niagara und jedes Blumenbeet haben ihr Vordasein oder Überdasein in Vorklängen und Urgesängen, welche gleich Düften die Luft durchziehen. Wenn nun jemand mit einem hinreichend feinfühligem Ohr an ihnen vorübergeht, so vernimmt er sie und versucht, die Noten niederzuschreiben, ohne sie zu schwächen oder zu verderben. Und hierin liegt auch die Berechtigung der Kritik, nämlich in der Überzeugung, daß die Dichtung eine verdorbene Niederschrift irgend eines Naturtextes sei, mit dem sie in Übereinstimmung gebracht werden sollte,« erkannte Ralph Waldo Emerson in *The Poet*. Wer als Außenstehender den Moment des Einklangs verpaßt und mit seinem »abtrutzdem« das Ende des Werdeprozesses überläuft, der riskiert (oder will), daß sein schöpferisches Gegenüber im Morast der Apathie versinkt oder dem Freund den Bettel vor die Füße wirft.

Der reizbare Charakter eines Max Bruch, den seine echten oder eingebildeten Defizite satztechnischer Natur fortwährend verunsicherten – ein solcher Explosivkörper wird immer in der zweiten Façon reagieren. Tragisch ist, daß er seine Berufung als wahrhaftiger *TonDichter* immer nur geahnt, nie aber wirklich verinnerlicht und gelebt hat. Im unablässigen Kampf um seine Anerkennung als »Komponist« bestürmt er immer wieder das Lager seiner Konkurrenten und Widersacher, gegen deren Kombinatorik er immer den Kürzeren ziehen wird. Was etwa könnte törichter sein als der Ausflug aufs Terrain der Symphonie, den er in der ersten Hälfte des Jahres 1868 unternimmt? »Alle Durchführungen, die im Concert nicht ist, und nicht zu sein braucht, sollst du in dieser Sinfonie finden«, verspricht er Hermann Levi

am 19. April, unmittelbar vor dem letzten Krach, wohingegen er »Rudel« von Beckerath am 1. Mai schreibt, daß es sich um nichts als »ein instrumentales Intermezzo, eine *Verzweiflungs-Sinfonie* handle. Brahms, der Widmungsträger, zieht sich denn auch einen Tag nach der Wiener Aufführung vom 20. Februar 1870 in der ihm eigenen, eleganten Manier aus der Affaire: »Die Sinfonie ging wirklich ganz vortrefflich – durchaus. Sie wurde in allen Sätzen ohne Widerspruch applaudiert. Namentlich das Scherzo hatte einen ganz ungewöhnlichen Beifall, den indes nicht bloß das Stück, sondern auch die prächtig schwungvolle Aufführung verdiente.«

Wo immer sich Max Bruch anschickt, äußeren Formen Genüge zu tun, muß er letztlich scheitern. Für ihn wurden nicht – so viel hat Hermann Levi richtig gesehen – die Sonate und die Symphonie, das Streichquartett und das herkömmliche Konzert erfunden. Er ist Melodiker im tiefsten Sinne. Sein Verhältnis zum Volkslied, dem »unversiegbaren Jungbrunnen aller wahren Melodie«, und sein instinktives Gespür für fesselnde Szenen instrumentaler wie vokaler Art hätten ihn zu einem Klangbildner von überragender Bedeutung werden lassen, wenn er seine Stärken verstärkt, die Schwächen ignoriert und auf den ewigen Konkurrenzkampf gegen die Vertreter einer Zunft verzichtet hätte, zu der er wesensmäßig nicht gehörte.

Ein Musterexemplar dieses Dilemmas zwischen äußeren Vorgaben und inneren Formkräften ist die **Serenade a-moll op. 75**. Sie ist Bruchs vorletzte konzertante Musik für Violine und Orchester³⁾ und sein letzter Versuch, den großen Virtuosen Pablo de Sarasate noch einmal für eine seiner Kreationen zu begeistern. Doch der Spanier, der so viel für die beiden ersten Konzerte und die *Schottische Fantasie* getan hatte, zeigte sich nach anfänglicher Begeisterung am dem 1899 entstandenen Werk nicht interessiert, und als er dann auch

noch vergaß, dem einstmals guten Freunde für einen seiner Berliner Auftritte die gebührenden Ehrenkarten zu reservieren, kam es, wie's kommen mußte: »Man kann ja Sarasates Benehmen Faulheit nennen; es ist aber viel mehr, es ist ein Verrat an der alten Freundschaft. Von meinen Gegnern erwarte ich nichts; wenn aber alte Freunde mich so vollständig im Stich lassen, wie Sarasate in diesem Falle, so bin ich mit ihnen fertig. [...] Schließlich wird die *Serenade* auch ohne Sarasate laufen; aber er hätte sie jetzt in Gang bringen müssen – das war seine verfl_____ Pflicht und Schuldigkeit. Nachlaufen wollte ich ihm jetzt nicht!« wütet er gegenüber Hans Simrock, dem Neffen seines langjährigen Verlegers, der inzwischen die Geschäfte des Hauses führt.

Daß dieses neue Konzert »bald Gemeingut aller beseren Geiger werden wird«, prophezeite auch Wilhelm Altmann, während Simrock seiner Hoffnung durch das erkleckliche Honorar von 6.000 Mark baren Ausdruck verlieh. Der »collegialische« Joseph Joachim polierte in altbewährter Manier die Principalstimme und spielte die Neuheit am 19. Dezember 1899 unter Bruchs Stabführung probebeweise mit dem Berliner Hochschulorchester durch. Die eigentliche Uraufführung fand am Mittwoch, den 15. Mai 1901, in der Pariser Salle Pleyel statt. Der Solist Joseph Debroux wurde vom *Orchestre Lamoureux* unter Camille Chevillard begleitet. Die offizielle Berliner Premiere gab Debroux am Samstag, den 30. November, im Saal der Singakademie, wo Max Bruch das Philharmonische Orchester leitete. Im Kölner Gürzenich wird die *Serenade* am Dienstag, den 25. Februar 1902, vorgestellt, und auch hier, in der Heimatstadt, dirigiert der Komponist, der in dem knapp 42-jährigen Willy Hess einen engagierten Anwalt gefunden hat: Der neue Konzertmeister des Boston Symphony Orchestra greift schon im Februar 1903 zum Taktstock, um die Musik mit der Geigerin Marie Nichols darzubieten, ehe er

anderthalb Jahre später mit solistischem Glanz einen veritablen Sieg erringen kann.

Was wäre die Ursache dafür, daß die über weiteste Strecken kostbaren vier Sätze der *Serenade* die schönen Hoffnungen der ersten Jahre ebensowenig zu erfüllen vermochten wie alles, was Bruch nach dem Opus 26 an Geigensachen komponierte hatte? War's ausschließlich der – in der Tat überwältigende – Erfolg des Schlachtroses, das seinen Schöpfer bis in die italienische Sommerfrische verfolgte, wo man's ihm allenthalben vorsäbeln wollte? Waren's »Trägheit, Dummheit und Dumpfheit vieler deutscher Geigere« im Vereine mit der Bequemlichkeit eines Publikums, das seine Favoriten um nichts in der Welt missen möchte? Oder lag es, wie Wilhelm Allmann vermutete, an dem »ungemein hohen Preis, den der Verleger angesetzt hat«?

Von allem sicherlich ein bißchen. Doch wir sollten keinesfalls die Bedeutung der *Absicht* unterschätzen, die sich nach dem g-moll-Konzert merklich verschoben hatte. Hier war es in erster Linie um die Überwindung innerer Barrieren gegangen, um die möglichst perfekte Gestalt, um die gelungene Klangskulptur und um ein romantisches Ausdrucksmittel *par excellence*. Dann rückte der solistische Wunschkandidat (Sarasate) ins Bild, derweil das Ringen um äußere Formprinzipien sich über das natürliche Modellieren und »Dichten« legte. Weshalb das *Andante con moto* der *Serenade* überall etwas von seinem betörenden Charme aufs Spiel setzt, wo »durchführerische« Ambitionen die herrliche Verführungskunst verdrängen wollen – als hätte es nicht ausgereicht, das aufschwebende Hauptthema, all die zauberischen Erinnerungen an Schumann und an Mendelssohns ätherische Elfen tänze fortzuspinnen, die saftige Cellokantilene recht ordentlich auszukosten und alles in das ergötzlich zwischen Sommerfäden verhuschende Geisterspiel der Schlußakte einströmen zu lassen ...

Wozu auch, wenn nicht der vordergründigen Formzuliebe, wären im *Allegro moderato alla marcia* die wörtlichen Wiederholungen gut? Wenn sich nach dem muskulösen Grundgedanken im B-Teil des Satzes (*un poco meno vivo*) wie in der Schumannschen *Phantasie* op. 131 ein erheitender Schuß »kölschen« Karnevals einmengt, ist für eine schöne Überraschung gesorgt, die durch die unmittelbare Repetition ihre Pointe einbüßt. Insgesamt sind es vier Abschnitte zu insgesamt gut fünfzig Takten, die Bruch hier zur Wiederholung ausschreibt: So erreicht das Scherzo zwar annähernd die Spieldauer der drei anderen Sätze – das Interesse am Verlauf wird jedoch nur erhalten bleiben, wenn die Ausführenden bereit sind, der Wörtlichkeit ein Höchstmaß an subtilen Varianten einzuschleifen.

Mit Nachdruck ist der Auffassung zu widersprechen, es sei die *Serenade*, »ähnlich wie das erste Konzert, ganz auf das Finale hin angelegt« (W. Lauth). Zwar könnte die buchhalterische Vergleichung der nackten Taktmengen (171, 186, 163 und 549) zu der Annahme verleiten. Seinen zeitlichen Abmessungen nach hat Bruch das Gesamtwerk allerdings recht genau geviertelt, so daß der feurige Schlußsatz, dessen iberisches Phäromon exakt auf Sarasates Sensorium abgestimmt war, nicht länger oder kürzer ist als die vorherigen Akte der Handlung, wobei wir natürlich die ausgedehnte Reprise des *Andante con moto* zu bedenken haben, die die durch geschickte Modulationsbrücken verknüpften Episoden zyklisch abrundet. Der Vorhang senkt sich leise, und es endet ein Traumspiel, worin, wie ich es empfinde, das *Notturmo* den emotionalen Gipfel bezeichnet. Aus fernsten Fernen ahnen wir etwas von der schwelgerischen Seligkeit, mit der einst das *Adagio* des ersten Konzertes entstanden sein dürfte, bevor das Ringen um die definitive Version begann.

Diese sollte eben ihr silbernes Jubiläum feiern, als Max Bruch mit dem Adagio **In Memoriam cis-moll op. 65** seine umfangreichste Instrumentalgesang-Szene komponierte. Am 9. Januar 1893 schickt er, in gewohnter Weise, Joseph Joachim die Partitur und »die erste, provisorische Solostimme des Stücks« mit der Bitte, »alles darin zu ändern, was Ihnen nicht geigenmäßig erscheint«. Trotz aller zeitweiligen Mißbelligkeiten – wie Johannes Brahms hatte sich auch Bruch in der Scheidungssache Joachim auf Amaliens Seite geschlagen – ist das Vertrauen in den *Künstler* unerschüttert: »Vielleicht fällt Ihnen irgend eine charakteristische Apposition zu dem etwas nüchternen Titel »Adagio« ein?

Das Stück ist eigentlich ein Klagegesang, eine Art von instrumentaler *Nänie*; ich könnte aber nicht sagen, daß ich es zur Erinnerung an *bestimmte* Persönlichkeiten oder Vorgänge geschrieben habe. Wenn ich sage: In Memoriam 1888 – so erweckt dieser Titel die Erinnerung an die beiden toten deutschen Kaiser; diese müßten aber durch Vocal-Stücke für große Massen geehrt werden, – ein Geigenstück scheint mir dazu nicht geeignet, auch ist der Moment vorüber.

Am Ende bleibt's bei dem bekannten Titel. Und es bleibt bei dem *einen* Satz, der so sehr aus sich selbst geschaffen ist, daß sich formale Erwägungen gänzlich erübrigen. Hier ist Bruch wieder einmal der Dichter und Skulptor, der problemlos den viertelstündigen Spannungsbogen wölbt, über der zentralen Klimax die Quintenblitze aus Beethovens neunter Symphonie gewittern läßt und sich ohne die mindeste Hast oder Absicht in eine geradezu jenseitige Erklärung verliert. Danach wäre jedes weitere Wort zu viel, und so weigert sich der Autor auch standhaft, ein *Allegro* nachzukomponieren, wie es Simrock und Sarasate allzu gern gehabt hätten: »Wäre es ursprünglich meine Absicht gewesen, ein kleines Konzert oder Konzertstück bestehend aus Adagio

und Finale zu schreiben, so hätte ich das Adagio gleich von vorne herein darauf angelegt; diese Absicht hatte ich aber nicht und ich würde nunmehr ein aus dem Geist geborenes Stück höchstwahrscheinlich verballhornisieren, wenn ich aus geschäftlichen Rücksichten (die ich im übrigen ganz gut begreife) einen Zusatz machte, zu dem ein innerer Antrieb nicht vorhanden ist«. Der Verleger gibt nach und zahlt ein Honorar von anständigen 2.000 Mark.

Das Rätsel um die Erinnerung an das sogenannte »Dreikaiserjahr« 1888 wurde nie gelöst. Max Bruch wollte, wie wir lesen konnten, den Bezug zum Tode Wilhelms I. und Friedrichs III. jedenfalls vermeiden und »den Verlust einer ihm sehr nahestehenden Persönlichkeit« bewältigen, wie Wilhelm Altmann andeutete. Wer das gewesen sein könnte? Doch nicht etwa einer, mit dem er seit anderthalb Jahrzehnten »fertige« war, nachdem ihm *der* zuvor für lange Zeit ein *trues*, vertrauensvolles Ohr geliehen hatte? Sollte das *In Memoriam* einem einstigen Freunde gegolten haben, der 1888 im Alter von gerade einmal fünfundfünfzig Jahren gestorben war?

Von dieser alten, dem hinlänglich bekannten Jähzorn zum Opfer gefallenen Freundschaft wird im dritten Teil der gegenwärtigen Edition weiteres zu melden sein.

Erchardt van den Hoogen

1) Brief vom 13. Januar 1913 an den Schüler Leo Schratzenholz

2) Brief vom 26. November 1887 an Fritz Simrock
3) Es folgte nur noch das zweisätzigte Konzertstück op. 84, das auf der dritten CD dieser Edition veröffentlicht wird.

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 Kalmár.

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 Kirchschrager, 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 Beethovens 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

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 Oves, 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.



Hermann Bäumer (© Kassara)

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 Komplettinspielung 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 Reykjavik 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 musikalisches 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

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 Komplettinspielung 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

**The Rocky Road to World Success:
Max Bruch's Violin Concerto and Some
Related Works**

*For, of the soul, the body doth take,
For soul is form, and both the body make.*
(Edmund Spenser)

Max Bruch doesn't make things easy for us. Not even with his real-and-true, unique and unrivaled *pièce de résistance*, which for almost 150 years the sparrow students of the higher art of fiddling have been bowing and fingering on their strings, and the members of the reviewing guild have heard reverberating in their inner ears like a more finely crafted musical variant of the *tinnitus communis*. This Violin Concerto in G minor op. 26 is really all that the whole wide music world associates with the name of its composer; it is a work about which Johannes Brahms, the adversarial companion of the Rhineland composer, is supposed to have said words to this effect: while listening to it he did not have time to sit down because he constantly had to stand up to greet old friends (an assessment, by the way, representing a completely unjustified act of verbal malice). It is also the embodiment of the romantic concerto in which everything, from the grand parlando of the enchanting introduction through the disarming *Adagio* to the furious dance finale, seems so very much to form a perfect whole that we are inclined to regard the creator of this miracle as a Benvenuto Cellini shattering the form with a mighty stroke of the hammer and tossing a triumphant »exegi monumentum aere perennius« toward the public. And this is certainly how we like to hear it whenever we encounter it, whether in the concert hall or in our own four walls: a bronze monument that the passage

of time has left untouched and even in the future will be powerless to tarnish the least bit of its aura of perfection.

We would do very well to leave things at this – for we have hardly turned our attention from the musical phenomenon represented by the work itself to its background, to the history of its composition and early reception, when – lo and behold – we also immediately find ourselves on the treacherous salt crusts of Chott el Djerid, which almost did in Kara Ben Nemsî on his way *Durch die Wüste* (Through the Desert), or we see ourselves surrounded by the deadly depths of the Grimpe Mire, through which no Baskerville would voluntarily wander.

The shaky ground immediately gives way. Even the precise day on which the great virtuoso Joseph Joachim premiered the final version of the concerto in Bremen remains uncertain. Officially it was Tuesday, 7 January 1868. However, in letters to Hermann Levi and to Laura, the wife of Rudolph von Beckerath, his friend of many years, Max Bruch names the previous Sunday. In view of the closeness in time (the documents concerned date from 19 February and 23 March), this may be allowed to pass as a mistake only when we keep in mind the immediate juxtaposition of the spectacular premiere success and the composer's thirtieth birthday on 6 January. It may be accepted as a fact that the happy artist emptied the cup, glass, and goblet more than once during those days inasmuch as such behavior harmonizes with the nature of the matter – and with the nature of the Rhinelander.

If controversy merely swirled around the date, the matter would not be worth further thought. Considering all the other uncertainties, however, even this calendrical imprecision seems to be just as symptomatic as the question whether it was Bruch himself who conducted in Bremen or not instead Carl Reintaler, who is mentioned here and there in this role. Or the thesis proposed by

Wilhelm Altmann, who, surely after previous consultation, reported in 1905 in the *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* that it was already the nineteen-year-old Max Bruch who had hit upon the thematic main idea of his »Hungarian« concluding dance; an impossibility, as he would be informed by other sources, since alone the *Hungarian Concerto* by the violinist Joseph Joachim might be assumed to have served as Bruch's source of inspiration for the Magyar touches of the last movement; and this would have been possible only if the two musicians had become acquainted personally, that is, not prior to 1865. That Max Bruch at the latest in Mannheim (1861–63) had begun to occupy himself with the chamber music of Johannes Brahms, who was five years his senior, and thus surely also took in hand the Piano Quartet No. 1 in G minor (I) with its »Rondo alla zingaresca« seems to have been just as unimaginable to Altmann's correctors as the idea that many things that flutter through the intellectual expanses can be picked up independently in various places.

Of course, the early date assigned to the idea may have been one of the manifold veiling attempts with which the aging Max Bruch attempted to reduce to a minimum the creative contributions by others to his works. For instance, in 1911 he allowed Arthur M. Abell, the young Berlin correspondent of New York's *Musical Courier*, to print the highly informative letter in which Joachim had laid out his detailed suggestions for the violinistic improvement of the »principal voice« on 17–18 August 1866, but the note lines found in it were not indicated, which the credulous Abell explained to his readership by claiming that Bruch had not taken over a single one of them. As a result, Abell unwittingly contributed to a capital distortion of the historical record, of which he soon would have become aware if only somebody had forwarded to him Bruch's current correspondence with

Joachim's son Johannes, who at precisely the same time was preparing his late father's letters for publication in collaboration with Andreas Moser. The two editors had sent Max Bruch the relevant galleys, which, however, contained not only the above letter but also the composer's reply, and the position taken by him in it was so detailed that he now pronounced a loud veto:

»1. As far as my Violin Concerto No. 1 in G minor is concerned, I have attached *value only* to the publication of the important letter from Joachim, interesting to violinists of all schools and all lands, from Harzburg, August 1866; and this letter will certainly appear with J.'s other letters to me.

»2. I did not know that such a thorough *answer* from me to the Harzburg letter existed, and now that I know of it, I do not like it, for in this reply I appear to be immensely dependent (not to mention, like a pupil) vis-à-vis Joachim. To be sure, the discussion revolved around individual points, often small matters; for the *main thing*, the *thematic content* and the *form*, remained unchanged. The reading public, however, would not have this impression and would falsely judge my entire relation to J. (which later became very different). (The public would almost have to believe, on reading all of this, that *Joachim* wrote the concerto, not me. The truth is that I employed some of his suggestions with thanks, but not others.)

»3. I am surprised that Mr. Moser picked out precisely *this* letter from the mass of all the others. I have never authorized Mr. Moser to publish the same, now *refuse* this authorization very decidedly, and ask you *not* to publish the letter.« Bruch blared these words onto paper on 14 March 1912. And three days later he added: »Each person, on reading this letter, would say: 'Oh, how difficult and *strenuous* it was to write this work. M. B. actually did not know what he wanted; now one sees for the first time how little initiative and *independent*

power the man had; during his life he probably did not produce anything on *his own*' (while precisely the opposite is the case!). This idea would become general, and people would spread it with grinning satisfaction in order to harm me.«

It is hard to believe that the author of these tirades was the same Max Bruch who for what would soon be a quarter of a century had been casting aspersions on his »Here-There-and-Everywhere Concerto in G minor,« (1) railing against the »lethargy, stupidity, and torpidity of many German violinists,« (2) one of whom wanted to play this opus for him every two weeks, and sent a self-made epigram entitled »Police Prohibition Concerning M. B.'s First Concerto« to his friend Philipp Spitta in 1893. His worries about his reputation covered over with their peculiar growths the unshakable facts that sometime or other had to come to light because the correction sheets had not been destroyed. They found their way into the Max Bruch Archive at the Institute of Musicology at the University of Cologne and were available there to musicologists such as the later Grevenbroich secondary school teacher Wilhelm Lauth, who wrote his dissertation on *Max Bruchs Instrumentalmusik* and a thorough follow-up article on the composition and history of the concerto on the occasion of the fiftieth anniversary of the composer's death in 1970 (»Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes op. 26 von Max Bruch,« in: *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*). The »suppressed« letter plays a central role in the article.

Written in »Koblenz, 26 September 1866,« the letter reveals already in its first lines a tactfulness that has nothing in common with the Nöckergreis of Bruch's Berlin years: »Dear and honored Mr. Joachim: You have obliged me to the greatest thanks with your so very thorough letter about the concerto; nothing could be more delightful and reassuring than the certainty that after a

thorough look through it you are able to interest yourself in it permanently and uprightly. I have now continued my work with new pleasure and have gratefully employed your good suggestions.« This is what we read at the beginning of the very nuanced reply, which after sixteen individual points and eighteen score examples concludes with the urgent wish for a personal discussion of the »last details.«

Shortly thereafter Bruch did indeed travel to Hanover. By this time the first premiere was already history. On 24 April 1866 the composer had presented the (lost) original version of his Opus 26 in Koblenz with the violinist Otto von Königsłow. As he reported to Laura von Beckerath four days later, he was »completely content with the overall effect,« although the finale seemed to him »too thickly instrumented in some passages. I am now putting the finishing touches on it and think that it will be very good. Joachim played through it in Hanover and was very content with it.« Nevertheless, our protagonist had been endeavoring to tame the shrewish material for about two years, ever since the Mannheim concertmaster Johann Josef David Naret-Koning had encouraged him to try his hand at a violin concerto. It certainly must have dawned on Koning that the author (a musician of his same age) of the *Loreley*, which under Vinzenz Lachner's expert hands had just experienced the beginning of its short flourishing, was by nature a bard and a storyteller who might best pave his way to his own original form of instrumental composition via the songlike qualities of the violin. The rocky road on which Bruch then set out, however, is something that he would hardly have foreseen.

On 11 November 1865 Bruch complained to his teacher Ferdinand Hiller: »My violin concerto is advancing slowly: I do not feel surefooted on this terrain. Do you not find that it is really very bold to write a violin

concerto?« That the mills of doubt did not run out of water, however, is to be credited to the Vinzenz Lachner pupil Hermann Levi. He had his doubts from the beginning, inserted his reservations between many a useful bit of advice, advised Bruch to become thoroughly acquainted with the works of Bach and Beethoven, and saw himself completely confirmed in his views when Bruch, after his visit in Hanover, where the director Hans von Bronsart even made the court orchestra available for a private rehearsal performance with Joseph Joachim, was again unhappy on 6 December 1866: »My Violin Concerto spent a long time with Joachim during the summer; now [Ferdinand] David has it and is talking about another thorough revision of the principal voice. What in the end will come of it is something that only the gods know. The whole thing will soon bore me; I am not obliged to thank Koning that he drove me to a work to which I am not equal.« On 21 January 1867: »... I immediately felt that you (namely in the finale) had hit the nail on the head; as a consequence, in the interest of formal perfection, I have again done very much on the movement, and I genuinely believe that it now will be more satisfying to you. Joachim and Mrs. Schumann are very content with it – me not yet since I again have the very certain feeling that I am standing on unfamiliar terrain.«

Hermann Levi was fond of hearing such things. But now he began carrying his objections too far: »But do continue to write some violin concertos or sonatas; one cannot occupy oneself enough with one's weaknesses [...] What you lack is shown in all the passages of your vocal works in which musical invention could not proceed directly from the word [...] A big step lies between a fine imagination and a fine work of art. Bridling one's imagination, capturing it in the artistic form – that is what makes the master. You should not ignore its failure

because of the belief that you have moved over foreign ground contrary to your 'nature'; cultivate the ground, it will bring forth beautiful fruits for you and for us« (11 February 1867). Bruch's tone clearly became sharper insofar as he at all continued to respond to criticism. A month prior to the Bremen premiere he pointed out to Levi that Joachim had »accepted the dedication« and that in January Crantz would publish »the engraved score too.« After the sensational success the tongue-stuck-out-in-text could no longer be hidden: »You should know that Joachim performed my violin concerto on 5 January in Bremen and on 11 January in Hanover (on 13 February in Aachen), as he writes to me, with very sensational success. He wants to play it again often. It will appear in fourteen days (the engraved score too) with the name of Joachim. I was in Hanover for eight days in October and determined the final version with Joachim.«

No question about it: after this victory on all fronts the friendship between Bruch and Levi had to break up [with a pun in German on the composer's name and »Bruch,« breakup]. On 16 April: »The concerto has encouraged me to compose instrumental music, although you once believed that it was a failure. [...] The concerto has begun to enjoy a fabulous career; Joachim has played it in Bremen, Hanover, Aachen, and Brussels and will play it next in Copenhagen and at Pentecost at the Cologne Music Festival, which brings me infinite joy. Auer is bringing it out in Hamburg (Philharmonic Concert) on the seventeenth of the month and in London (Philharmonic Society) in May, and David (!) in Leipzig (at the beginning of the next season), Leonhard and Vieuxtemps have ordered it – in short, things are making brilliant progress.«

At the other end of the line, however, somebody was sitting who was not ready to acknowledge his obvious

mistake. It was then that Bruch blew his top: »It is not easy for me to find the right answer to your admonitions. Reproachful judgments by competent friends cannot be unwelcome to any genuine artist, but in this case I have the definite feeling that you no longer understand me. And this is in the end no wonder, for the whole world knows to what degree you are an exclusive fanatic of Brahms's music; but then we are complete antipodes in our orientations – thus it is not possible for you to be entirely just to me. You say I cannot write any beautiful music without the 'cribs' of the words; I must term this view toward the violin concerto, especially toward the *Adagio*, extraordinarily strange! You seem to believe that I have an extraordinarily limited understanding of the seriousness of the work process. Must I now first say that I began the violin concerto in the summer of 1864 but only now have published it after a work process that was genuinely longer, often taken up, full of love and effort? I went through it three, four times in the finale, made cuts, and could never do enough – finally it was the way I wanted to have it, and now it is good, and it is precisely the way that it has to be. And because it is good, violinists everywhere play it with the greatest joy, and because it is good, people love it everywhere – they do not marvel at it from the cold distance as some works by your idol [NB: Brahms]!, but they rejoice in the heart. I should think that this too is worth something. Summing things up – (I am going to be somewhat bold): Sit ut est, non sit. Not another note!»

There is indeed a point at which a human being capable of perception, despite all previous uncertainties, knows that he has created an adequate form for expression. »Over everything stands its dæmon, or soul, and, as the form of the thing is reflected by the eye, so the soul of the thing is reflected by a melody. The sea, the mountain-ridge, Niagara, and every flower-bed,

pre-exist, or super-exist, in pre-cantations, which sail like odors in the air, and when any man goes by with an ear sufficiently fine, he overhears them, and endeavors to write down the notes, without diluting or depraving them. And herein is the legitimation of criticism, in the mind's faith, that the poems are a corrupt version of some text in nature, with which they ought to be made to tally: Ralph Waldo Emerson recognized this in *The Poet*. The friend who as an outsider misses the moment of harmony and with his »but nevertheless« goes into overtime beyond the final whistle risks having (or wants to have) his creative counterpart sink down in the morass of apathy or furiously rise up against him.

The excitable character of a man like Max Bruch, who continuously felt uncertain because of his genuine or imagined deficits of compositional-technical nature – such a volcanic personality will always react in the second manner. It is tragic that he always merely sensed that he might have a calling as a genuine tone-poet but never really interiorized it and lived it. In his incessant struggle for recognition as a composer, he repeatedly stormed the camp of his rivals and opponents, against whose combinatory tactics he would always end up on the losing side. What, for instance, could have been more foolish than his excursion onto the terrain of the symphony undertaken during the first half of 1868? »All the development that is not in the concerto and does not have to be there you will find in this symphony,« he promised Hermann Levi on 19 April, directly prior to their last quarrel, while on 1 May he wrote to »Rudel« von Beckerath that it involved nothing more than »an instrumental intermezzo, a *Despair* symphony.« Brahms, the dedicatee, then also removed himself from the affair one day after the Vienna performance of 20 February 1870 in the elegant manner that was uniquely his own: »The symphony really went very well – thoroughly. It was

applauded without contradiction in all the movements. To be specific, the scherzo met with a very unusual form of applause, which not merely the composition but also the splendidly animated performance deserved.«

Whenever Max Bruch set out to do justice to formal givens, he was ultimately destined to fail. It was not for him – so much Hermann Levi had rightly seen – that the sonata and the symphony or the string quartet and the traditional concerto had been invented. He was a melo-dist in the deepest sense of the term. His relation to the folk song, the »inexhaustible fountain of youth of all true melody,« and his instinctive feeling for gripping scenes of instrumental or vocal nature would have enabled him to become a *tone-sculptor* of outstanding importance if he had strengthened his strengths, ignored his weaknesses, and withdrawn from never-ending rivalry with the representatives of a guild to which he by nature did not belong.

The *Serenade* in A minor op. 75 is a model example of this dilemma between formal givens and inner structuring forces. It was Bruch's next-to-last concertante composition for violin and orchestra (3) and his last attempt once again to enthuse the great virtuoso Pablo de Sarasate for one of his creations. But the Spaniard, who had done so much for the first two concertos and the *Scottish Fantasy*, though he showed some initial enthusiasm, proved not to be interested in this work composed in 1899. And when he then also forgot to reserve the deserved tickets of honor for one of his Berlin performances for a man who had once been his good friend, things went their inevitable course: »One indeed can term Sarasate's behavior laziness; but it is much more: it is a betrayal of our old friendship. I expect nothing from my opponents; but when old friends so completely leave me in the lurch, as Sarasate in this case, then I am finished with them. [...] After all, the *Serenade* will work

even without Sarasate; but he now would have had to get it going – that was his d[amned] duty and obligation. I do not want to go running after him now!« Bruch wrote these angry words to Hans Simrock, the nephew of his publisher of many years, who in the meantime had taken over the publishing house's business.

Wilhelm Altmann also prophesied that this new concerto »soon will be the common property of all better violinists,« while Simrock lent expression to his hope by paying the handsome fee of six thousand marks. The »collegial« Joseph Joachim polished the principal voice in his proven manner and played through the new work on 19 December 1899 with Bruch conducting the Orchestra of the Berlin College of Music during the trial run. The premiere proper was held on Wednesday, 15 May 1901, at the Salle Pleyel in Paris. The soloist Joseph Debroux was accompanied by the Orchestre Lamoureux under Camille Chevillard. Debroux presented the official Berlin premiere on Saturday, 30 November, at the Singakademie Hall, where Max Bruch led the Philharmonic Orchestra. The *Serenade* was presented at Cologne's Gürzenich Hall on Tuesday, 25 February 1902, and here too, in the city of his birth, the composer conducted and found a committed advocate in Willy Hess, who was forty-two years old at the time. The new concertmaster of the Boston Symphony Orchestra took up the baton already in February 1903 to present the composition with the violinist Marie Nichols, before he was able to score a veritable victory with soloistic splendor one and a half years later.

What might have been the reason why the four movements of the *Serenade*, delightful over the widest stretches, were not able to fulfill the beautiful hopes of the first years, just like all the other violin compositions that Bruch had composed after his Opus 26? Was it exclusively the success – in fact an overwhelming one – of

the warhorse that pursued its creator even into his Italian summer vacation, where violinists everywhere wanted to fiddle it for him? Was it the »lethargy, stupidity, and torpidity of many German violinists« in league with the comfortability of a public whose members did not want to miss their favorites for anything in the world? Or did the reason lie, as Wilhelm Altmann thought, in the »uncommonly high price that the publisher had set on it«?

Surely a little bit of all of the above. But we in no way should underestimate the significance of the composer's *intention*, which after the G minor concerto had noticeably shifted. Here what first and foremost was involved was the surmounting of inner barriers, a design that would be as perfect as possible, the successful sound sculpture, and a romantic means of expression *par excellence*. Then the desired solo candidate (Sarasate) entered the picture, while the struggle with fixed formal principles outweighed natural modulation and »poetic production.« This is why the *Andante con moto* of the *Serenade* everywhere risks losing something of its captivating charm whenever developmental ambitions threaten to supplant the magnificent art of seduction – as if it would not have been enough to continue the soaring main theme, all the magical reminiscences of Schumann and of Mendelssohn's ethereal elfin dances, really to savor the juicy cello cantilena, and to let every thing stream into the play of spirits delightfully scurrying between gossamers in the concluding measures.

What are the note-for-note repetitions in the *Allegro moderato alla Marcia* doing here if not making a show of their love for formal requirements? After the muscular main idea in the B part of the movement (*un poco meno vivo*), as in Schumann's *Fantasy* op. 131, a brightening touch of the Cologne Carnival is mixed in and makes for a fine surprise that loses its punch because of the immediate repetition. Here Bruch writes out for repetition a

total of four segments for a total of a good fifty measures: it is thus that the scherzo comes close to matching the playing length of the other three movements. Interest is maintained during its course, however, only if the performers are ready to incorporate a very high complement of subtle variants into the identical musical text.

The notion that the *Serenade*, »similarly to the first concerto,« is »completely designed with a view to the finale« (W. Lauth) is emphatically to be denied – even though a bookkeeper's comparison of the raw figures of the measures (171, 186, 163, and 549) might create this impression. According to his temporal measurements, Bruch quite exactly divided the overall work into four parts, so that the fiery concluding dance with an Iberian pheromone precisely attuned to Sarasate's sensorium was not longer or shorter than the previous acts of the drama, while we naturally have to keep in mind the extended recapitulation of the *Andante con moto*, cyclically rounding off the episodes linked by skillfully constructed modulatory bridges. The curtain quietly falls, and it ends a dream play in which, as I feel, the *Notturmo* represents the emotional high point. From the farthest faraway we have an inkling of something of the sumptuous bliss with which the *Adagio* of the first concerto must have taken shape before the wrestling with the definitive version began.

The first concerto was just about to celebrate its silver anniversary when Max Bruch composed his lengthiest instrumental song scene in the form of the *adagio In Memoriam* in C sharp minor op. 65. On 9 January 1893, as was his custom, he sent the score and »the first provisional solo part of the piece« to Joseph Joachim with the request that he »change everything in it that does not appear to you to be proper to the violin.« Despite all the temporary dissonances (like Johannes Brahms, Bruch had taken Amalie's side in the Joachim divorce case),

his trust in the *artist* remained untouched: »Perhaps a characteristic apposition for the somewhat sober title 'Adagio' occurs to you?

»The piece is actually a song of lament, a sort of instrumental *Nänie*; but I could not say that I have written it in memory of *specific* personalities or occurrences. When I say 'In Memoriam 1888,' then this title evokes the memory of the two dead German emperors; but they would have to be honored with vocal pieces for large masses – a violin piece does not seem to me to be suited for this, and the moment has passed.«

In the end the title by which the work is known today won out. And things remained at one movement that is so very much created out of itself that formal considerations are not at all necessary. Here Bruch once again is the poet and sculptor who without difficulty spans the quarter of an hour's development of tension, has the fifth lightning flashes from Beethoven's ninth symphony thunder over the central climax, and without the least haste or intention loses himself in absolutely otherworldly transfiguration. After this any further word would be too much, and so the author steadfastly refused to compose an *Allegro* to follow it, which Simrock and Sarasate very much would have liked to have had: »If it had originally been my intention to write a little concerto or a concertino consisting of an adagio and a finale, then I would have designed the adagio in view of this from the beginning; but I did not have this intention, and I would now most probably disimprove a piece born of the spirit if for business considerations (which, by the way, I comprehend quite well) I were to make an addition for which an inner drive is not present.« The publisher gave in and paid a fee of a respectable two thousand marks.

The riddle concerning the memory of the year known as the »Year of the Three Emperors« in 1888 was never solved. In any case, as we can read, Max Bruch wanted

to avoid suggesting a reference to the deaths of William I and Frederick III and to surmount »the loss of a personality standing very close to him,« as Wilhelm Altmann intimated. Now who might that have been? Certainly not somebody with whom Bruch had been »finished« for a decade and a half, after this mystery person had lent him a faithful and trustful ear for a many a year? Might *In Memoriam* have been intended for a former friend who had died in 1888 at the early age of fifty-five?

In the third part of the present edition we will learn more about this old friendship that fell victim to our composer's rather notorious irascibility.

Eckhard van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

(1) Letter of 13 January 1913 to his pupil Leo Schrattenholz.

(2) Letter of 26 November 1887 to Fritz Simrock.

(3) Only the two-movement Concertino op. 84 would follow, and it will be released on this edition's third CD.

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 Kalmár.

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

"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 Weit-haus 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.

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 led 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 reinvention 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 *Meistersofele*.

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**).



Antje Weithaas (© Giorgia Bertazzi)

cpo 777 846-2